

prove di drammaturgia

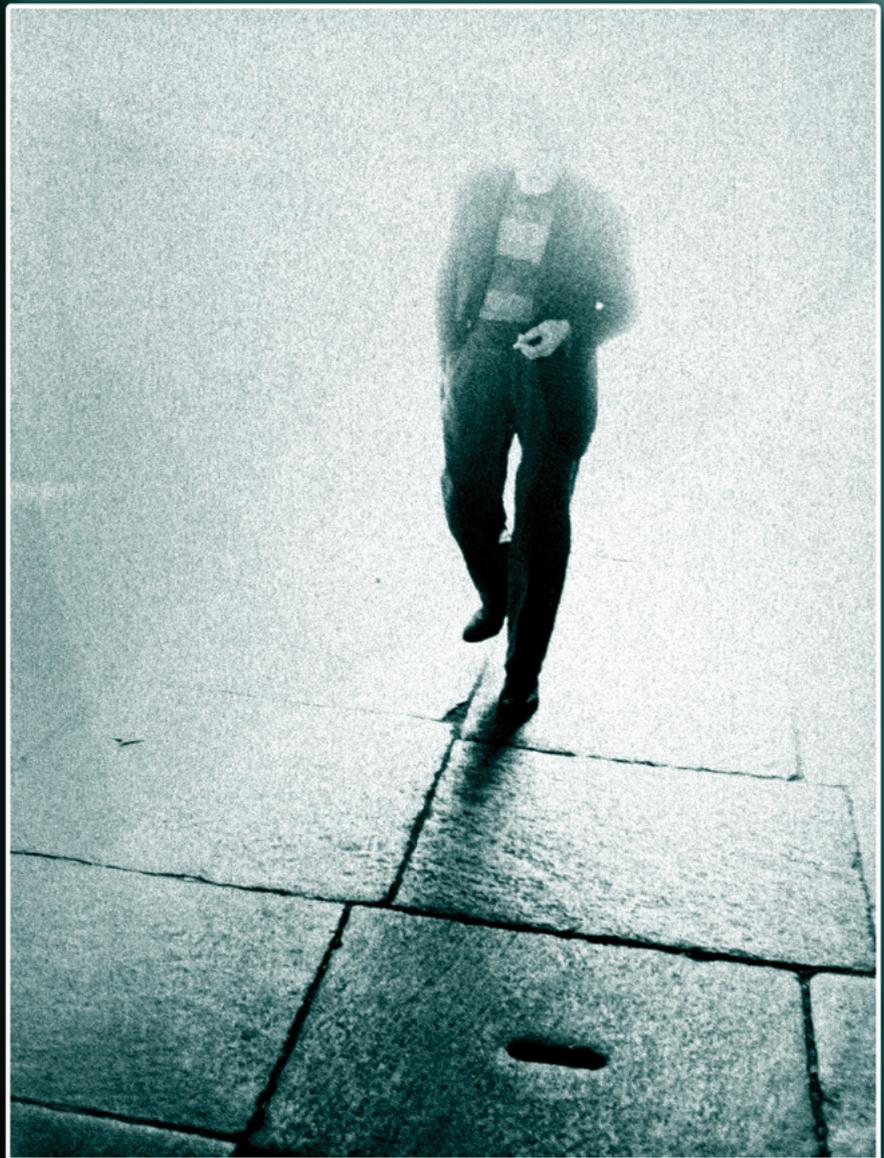
Rivista di inchieste teatrali

AUTORI OGGI, UN RITORNO

*a cura di Gerardo Guccini
e Dario Tomasello*

contributi di

**Fabio Acca
Maria Teresa Berardelli
Silvia Bottiroli
Tino Caspanello
Vittorio Franceschi
Gerardo Guccini
Saverio La Ruina
Stefano Massini
Vincenzo Pirrotta
Letizia Russo
Dario Tomasello**





EDITORIALE

Nella memoria di Claudio Meldolesi

Direttore Responsabile: Gerardo Guccini

Comitato di redazione: Fabio Acca (Univ. di Bologna), Marco Consolini (Univ. Paris VIII), Ilona Fried (Univ. di Budapest), Gerardo Guccini (Univ. di Bologna), Claudio Meldolesi (Univ. di Bologna), Marina Sanfilippo (Univ. di Madrid), William Sauter (Univ. di Stoccolma)

Assistenti di redazione: Nunzia Lo Presti, Elisabetta Reale, Maria Cristina Sarò, Katia Trifirò

CIMES, Via Azzo Gardino 65a, 40122 – Bologna
Tel. 051/2092400 – Fax. 051/2092417

Library of Congress Washington:
Codice della Rivista
ISSN 1592-6680 (stampa)
ISSN 1592-6834 (on-line)

www.muspe.unibo.it/period/pdd/index

Pubblicazione realizzata in collaborazione con:



La grafica della copertina è di Cristiano Minelli, immagine tratta dallo spettacolo *Mansarde à Paris avec vue sur la mort*, 2008, regia di Radu Afrim.
Foto di Radu Afrim.

Edizione cartacea

© Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria 2009

Ebook

© Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria 2016
via Zara, 58, 56024 – Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

Indice

EDITORIALE

Nella memoria di Claudio Meldolesi

VITTORIO FRANCESCHI, CINQUANT'ANNI DI TEATRO

Vittorio Franceschi, *L'arte di prendere a calci un portone e rompere un lucchetto*
Viaggio all'interno del corpo, estratto da *L'esecuzione* di Vittorio Franceschi
Fabio Acca, *Il tubo digerente, ovvero l'irriducibile verità del racconto*

GENERAZIONE TONDELLI

Silvia Bottiroli, *Com'è l'acqua?*
Letizia Russo, *Quando Alice cadde in un tombino*
Stefano Massini, *Per un teatro politico di poesia*
Gerardo Guccini, *Transfert e personaggi/autori nelle prime pièces di Massini*
Nulla è pura invenzione. Dialogo fra Maria Teresa Berardelli e Silvia Bottiroli

DRAMMA SUD

Dario Tomasello, *"Sud continentale" e "Scuola siciliana": tessere per un mosaico*
Saverio La Ruina, *Dialoghi con lo Spettatore e il Critico*
Vincenzo Pirrotta, *Proseguire fuggendo la via della tradizione*
Tino Caspanello, *Drammaturgie del non-luogo*

Da appunti presi durante un recente incontro: «Insegnare il piacere del gioco significa incontrare un amico che ha più esperienza del mondo, che ti chiama e ti dice: "Vuoi divertirti con me?", e tira fuori dei dadi, delle carte e t'insegna qualche trucco, qualche nuova possibilità di passare insieme il tempo in modo che non sia sprecato ma destinato all'intelligenza e alla valorizzazione dell'imprevisto. Il teatro è la valorizzazione dell'imprevisto, con in più un po' di scaltrezza». Meldolesi parlava così, svoltando verso nuove conoscenze. I suoi non erano interventi intellettuali, discorsi, ma avventure d'una mente che, trovato il modo di dire le cose, le portava più su, più su, al livello d'un esistere vertiginoso che le trasformava in idee vive del reale. Il teatro di Meldolesi era un luogo di condivisioni dove l'uomo si comunicava ai suoi simili scoprendosi umanità. Così non stupisce (come ha notato Cristina Valenti in un commosso ricordo) che, scrivendo di Leo de Berardinis, Claudio abbia ritratto se stesso indicando nell'azione pedagogica un esito naturale della ricerca teatrale. Riprendo dunque dal saggio *Maestro di teatri fra loro lontani* alcune espressioni rivelatrici di essenze comuni: «Chi può misurare gli impulsi primari di Leo? Si pensi a quanti artisti ha aiutato prospettando maggiori possibilità [...]. Nessun altro regista ho visto orientare gli attori manifestando loro fiducia e distanza maieutica. Nessun altro, ho visto, dotato della sua capacità di rivalorizzare magicamente il vissuto [...]. La stessa ultima e schiva ricerca dei gruppi si è a lui rifatta, specie per la maestria nell'essenzializzare la forma guida degli spettacoli [...]. La sapienza raggiunta da Leo colpisce perché conquistata di persona»¹. Anche di Meldolesi posso dire lo stesso: nessun altro studioso ho visto orientare, come lui faceva, gli studenti (e gli stessi teatranti) manifestando loro fiducia e distanza maieutica... Nessun altro, ho visto, dotato della sua capacità di rivalorizzare magicamente il vissuto... L'ultima e schiva ricerca dei gruppi si è a lui rifatta... La sapienza raggiunta da Claudio colpisce perché conquistata di persona...

In questi quindici anni di editoriali a quattro mani ho sperimentato un lato particolare della pedagogia di Claudio: l'azione maieutica del suo stile, che non era semplice senso della forma, ma poesia del pensiero. Per questo, un taglio o la sostituzione di un avverbio, bastavano a far scaturire scintille d'intelligenza. Se i lettori di questa rubrica ne sentiranno la mancanza, sappiano che non sono i soli.

Col presente numero prosegue, dopo il primo piano dedicato a Matěj Visniec (n. 1/2009), l'indagine sul ruolo dell'autore nel teatro post-novecentesco. Ruolo non più eludibile visto che, come osserva Paolo Puppa, «il ritorno della drammaturgia di parola» è uno degli «aspetti più significativi dell'ultimo quindicennio del secolo per quanto attiene alla scena italiana»². Il numero, realizzato in collaborazione con Dario Tomasello, comprende tre sezioni. La prima è dedicata a Vittorio Franceschi, protagonista da cinquant'anni a questa parte d'un teatro al contempo introspettivo e d'impegno civile, che filtra le percezioni e le problematiche del reale attraverso un'interazione in continuo sviluppo di scrittura drammatica e linguaggi scenici d'attore. La secon-

da ha per oggetto le leve drammatiche evidenziate dal premio Tondelli, che, destinato agli autori under 30, ha messo in campo nel tempo (la prima edizione risale al 1993) artisti teatrali che si sono poi affermati in ambito nazionale e internazionale, mostrando la validità della mediazione testuale. La terza parte sviluppa in esiti conoscitivi aperti a ulteriori integrazioni una suggestiva e fondata scansione dell'innovazione teatrale al Sud. Scrive al proposito Anna Barsotti: «Napoli da un lato, l'Isola di Sicilia dall'altro: antropologicamente e storicamente terre di teatro»³.

Dagli studi e dalle testimonianze qui raccolte emergono difusi intrecci di scrittura e teatro, che percorrono trasversalmente le diverse leve generazionali mostrando come anche le drammaturgie «preventive» (e cioè costituite da testi che precedono e indirizzano il processo spettacolare) presentino aspetti fortemente «consuntivi»⁴. Gli autori, infatti, completano attraverso la scrittura esperienze d'ordine teatrale, facendo del testo, ancor più che un progetto di messa in scena, l'esito d'una teatralità virtuale radicata nel vissuto. Gli esempi sono numerosi e vari. Franceschi sviluppa tipologie umane maturate nell'esercizio della scena. Massini riconosce che il suo teatro dipende dai teatri conosciuti da spettatore o affrontati come aiuto regista di Chéreau e Luca Ronconi. Letizia Russo connette la scrittura all'adozione d'una vista teatrale, che sceglie «tra due strumenti: il microscopio e il telescopio». Per Vincenzo Pirrotta la scrittura è un modo per continuare a fare teatro lontano dalla scena. «Scrivendo – afferma – non ho mai smesso di fare teatro ed è scrivendo che ho rielaborato la tradizione». Tino Caspanello parla d'una drammaturgia dei «non luoghi», indicando nella qualità dello spazio il contesto generativo dell'invenzione verbale. Per Saverio La Ruina, il testo di *Dissonorata* discende da voci ascoltate e parole dette. Vi è, però, anche una feconda frattura che oppone gli autori che si servono dell'italiano a quelli che sostengono l'uso prioritario del dialetto (significativamente, i protagonisti della drammaturgia meridionale). A questa problematica sarà dedicato il convegno «Lingua vs dialetto: polarità a confronto» (18 marzo 2010), che concluderà il progetto «Scritture per la scena» (2008/2010) condotto dal CIMES/teatro e da UNIVERSITÀ TEATRALI (Università di Messina) con la collaborazione del Premio Riccione Teatro. Alle iniziative connesse a questa progettualità articolata e impegnativa sono connessi gran parte dei contributi qui pubblicati.

Gerardo Guccini

¹ Claudio Meldolesi, *Maestro di teatri fra loro lontani* (2002), nel sito http://www.arcoscenico.it/n_perleo.htm

² Paolo Puppa, *La drammaturgia di fine millennio*, in *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Utet, Torino, 2003, p. 159.

³ Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante a Palermo, Carnezzaria, Vita mia*, Edizioni Ets, Pisa, 2009, p. 43.

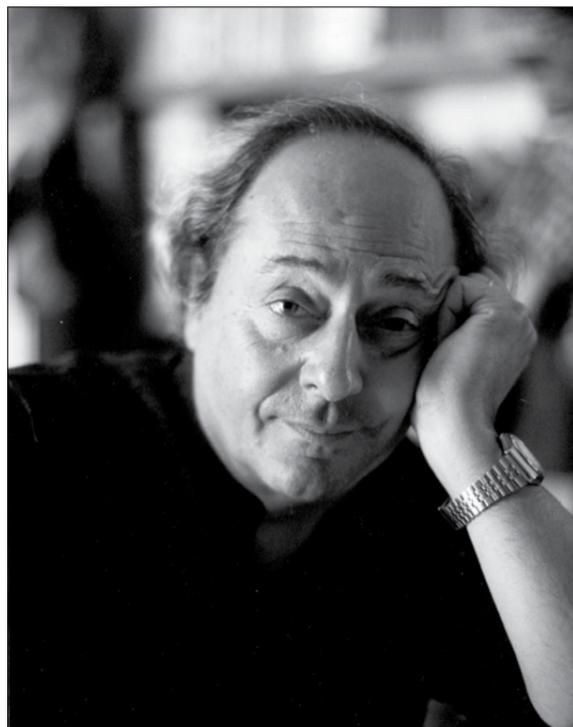
⁴ Sulle nozioni di «drammaturgia preventiva» e «consuntiva» cfr. Siro Ferrone, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, in «Il castello di Elsinore», 1988, n. 3, pp. 37-44.

VITTORIO FRANCESCHI, CINQUANT'ANNI DI TEATRO

L'arte di prendere a calci un portone
e rompere un lucchetto

di Vittorio Franceschi

Raccontare cinquanta anni di teatro è difficile. La mia formazione avviene all'Accademia Antoniana, la quale credo non esista più pur esistendo ancora, ovviamente, l'Antoniano. Nel 1956 i frati crearono un'accademia d'arte drammatica a Bologna, incredibile! Dio li benedica davvero, perché io nella vita mi sono salvato grazie al teatro. Appena due ore al giorno la sera, dalle sei alle otto, ma era bellissimo. Ho avuto un'ottima insegnante di dizione, Ghilka Matteuzzi, moglie dell'attore Andrea Matteuzzi (che ha lavorato a lungo al Piccolo di Milano), e poi altri insegnanti come ad es. Gian Roberto Cavalli, che aveva soggiornato a lungo a Parigi e fu lui a farci conoscere Samuel Beckett. Ho studiato lì per tre anni. Io avevo la "erre moscia" e per un attore, lavorare con quella erre era impossibile. Tutti mi dicevano che non si poteva togliere. Io però cercai di qua e di là finché venni a sapere dell'esistenza di un professore dell'Istituto dei sordomuti di Bologna che poteva aiutarmi. Il professore mi diede diverse indicazioni, la principale fu questa: metti un fil di ferro sotto la lingua e soffia... poi mi diede degli esercizi di combinazione della erre con altre consonanti e vocali, mi esercitavo a voce alta e mi scoppiava la testa ma in sei mesi ho risolto il problema. Ho studiato all'Antoniano per tre anni, le ore di lezione erano poche ma io a casa studiavo e leggevo moltissimo. Nel frattempo lavoravo alla SIO (Società Industria Ossigeno), dalle 8 del mattino alla 18, con un'ora e 15 di intervallo, complessivamente



Vittorio Franceschi (fotografia di Roberta Serra)

otto ore e 45 al giorno. Alle 18 staccavo, facevo di corsa la strada da via Bigari (giù dal ponte di Galliera) fino alla porta, per prendere l'autobus che mi portava all'Accademia, dove arrivavo con un quarto d'ora di ritardo (avevo il permesso). Sono rimasto alla SIO esattamente due anni e tre mesi. Appena ottenuto il diploma mi licenziai, comprai una valigia e partii per Milano. Era il 6 ottobre 1958. Lasciai una Bologna che ancora aveva i segni delle bombe.

Milano era la città da dove partivano i maggiori fermenti teatrali, lì c'era il Piccolo, c'era Strehler che per noi giovani era un mito. Un viaggio Bologna-Milano che in terza classe durò cinque-sei ore! Non c'era ancora l'autostrada del sole, a Milano non c'era ancora la metropolitana e non c'era ancora la teleselezione, non parliamo dei telefonini. Però in quegli anni esisteva la censura. Il film di Visconti *Rocco e i suoi fratelli* in alcuni punti veniva oscurato, *L'Arielda* di Testori sospesa... nei primi tempi di Milano conobbi dei giovani e decidemmo di metterci insieme e fare del teatro cabaret, l'unica forma di teatro che ci potevamo permettere non avendo una lira. Oggi quando senti la parola cabaret pensi al comico della televisione che dice le barzellette o fa imitazioni di questo o quel politico. Il cabaret così come lo abbiamo fatto noi era una forma minore come struttura ma non come messaggio; era costituito da brevi componimenti, monologhi o dialoghi a più voci, alternati da filastrocche e ballate; pezzi autonomi ma unitari nello stile e nell'insieme portatori di una morale, di un messaggio civile. Credo che il nostro sia stato uno dei primi gruppi autonomi nati in Italia, ci chiamammo *I Bravi*. Nessuno ci conosceva. Incappammo anche noi nella censura, ricordo infatti che scrissi una ballata, *La ballata dei Teddy boy* – capelloni, giubbotti e motociclette, Marlon Brando per intenderci, ma all'italiana – che cominciava con questo verso: "la mia mamma fa la puttana". La censura tagliò quel verso perché nel 1960 non si poteva dire che la mamma era una puttana. Lo spettacolo s'intitolava *Come siam bravi quaggiù* e gli autori eravamo Sandro Bajini ed io, il regista Massimo De Vita, un bravo attore che poi è tornato nell'ombra. Ebbe un grande successo di pubblico e di critica – per la cronaca: debuttammo alla Casa della Cultura di Milano, allora diretta da una giovane Rossana Rossanda, che ci diede cinquantamila lire per comprare juta e cantinelle per costruire le quinte; in platea, plaudente, c'era fra gli altri un giovane Franco Quadri – per proseguire poi in diversi altri teatri italiani fra cui La Ribalta di Bologna (allora diretto da un giovane Carlo Maria Badini, poi sovrintendente al Comunale di Bologna e alla Scala), Il Duse di Genova (dove c'era un giovane Ivo Chiesa, direttore dello Stabile genovese per quarant'anni), il Nuovo di Trieste (dove c'era un giovane Sergio D'Osimo, per trent'anni direttore dello Stabile di Trieste e poi valente scenografo) e di nuovo a Milano, stavolta al mitico Gerolamo (diretto con grande perizia e intuito da Carletto Colombo: in quel teatro mossero i primi passi Giorgio Gaber, Ornella Vanoni, Paolo Poli, Giancarlo Cobel-

li, Enzo Jannacci e molti altri... personalità che hanno contribuito a fare la storia del teatro e dello spettacolo italiano del dopoguerra). Incoraggiati dal successo, l'anno dopo abbiamo creato un nuovo spettacolo, *Resta così, o sistema solare* che venne distrutto dalla censura prima ancora di nascere. Evidentemente i ragazzini che l'anno prima si limitavano a chiamare puttane le mamme, cominciarono a dar fastidio. Il giorno prima del debutto la questura di Roma comunicò telefonicamente alla questura di Milano i tagli del testo. Deturparono il copione in modo irreparabile perché tagliarono dieci battute di una scena, due di un'altra, mezza pagina qui, un terzo là... in sala era presente anche un rappresentante della questura: ci fu detto esplicitamente che se non avessimo rispettato i tagli avrebbero sospeso lo spettacolo, che infatti morì quella sera stessa. Questo è il clima in cui cominciai a lavorare sia come attore che come autore di teatro. In quegli anni li cercavamo di dire qualcosa che fosse in linea con il cambiamento perché volevamo far progredire quell'Italia bigotta e arretrata che avevamo davanti, figlia del ventennio fascista e del primo decennio democristiano. Per questo, in quel mio primo approccio col teatro non c'erano al primo posto i "personaggi" ma questi erano piuttosto al servizio del "messaggio".

L'anno successivo alla rappresentazione di *Come siam bravi quaggiù* a Trieste, Sergio D'Osimo mi scritturò per lo Stabile, dove rimasi poi quattro anni. Debuttai con *Se un uomo è un uomo* di Brecht e scrissi (commissionatami dallo Stabile!) la mia prima commedia: *Pinocchio minore*, rappresentata al Teatro Auditorium nel 1964. Avevo ventisette anni. Non era una drammaturgia di "teatro ragazzi" come il titolo potrebbe far pensare, ma la continuazione della favola di Pinocchio. Pinocchio che comincia a vivere la sua vita di ragazzino perbene... e lo spettacolo finiva con Pinocchio che diventava boia in un paese dei balocchi dove la forca era di cioccolato e tutti i boia facevano girotondo saltando la corda. Già allora c'era l'idea di dove stavamo andando, credo che una scena del genere oggi andrebbe benissimo.

Viaggiare tantissimo, stare anni e anni in tournée mi ha dato la possibilità di conoscere tante persone, di imparare a guardare, e di gustare altre cose (mi riferisco, eccome, alle mille, meravigliose cucine italiane). Girare il Paese aiuta a scrivere. Aiuta a pensare e a confrontarsi. Non so quanto questa esperienza personale abbia inciso sulla mia drammaturgia. È certo però che tutti noi si cambia a seconda di dove si vive e degli incontri che facciamo. Questa è una legge che vale per tutti. Guardandomi molto intorno, ho sentito la necessità di scrivere testi che servissero a qualcosa, forse anche perché vengo da una famiglia molto povera. Io non ho fatto l'attore perché speravo di diventare ricco e famoso, o di firmare tanti autografi. Io da ragazzo sognavo di essere un artista, una di quelle nature speciali che migliorano il mondo. Non so se ci sono riuscito, crederlo è da presuntuosi, ma è certo che quella spinta mi ha aiutato a vivere. Nel novembre 1964 poi, a Torino, avvenne l'incontro più importante della

mia vita: con Alessandra Galante Garrone, che divenne mia moglie il 6 ottobre del '65. Sceglimmo quel giorno per ribadire l'importanza che aveva per me la data del 6 ottobre.

Quando nel 1968 ci fu il grande fermento, mi fu naturale confluire in un gruppo che si era formato qualche anno prima (si chiamava *Teatro d'Ottobre*) che aveva come persona di riferimento il suo fondatore Nuccio Ambrosino. Proprio quelle settimane Dario Fo, Franca Rame e Nanni Ricordi stavano organizzando una collaborazione con l'ARCI (*Associazione Ricreativa e Culturale Italiana*) per creare un nuovo circuito teatrale. Ci unimmo a loro e nacque così Nuova Scena (erano passati esattamente dieci anni dalla mia partenza da Bologna). L'idea era quella di creare un teatro che uscisse dagli spazi ufficiali e andasse a cercare un nuovo pubblico, un pubblico popolare e di giovani, lontano dagli stucchi dorati e dai camerini preziosi dei teatri di tradizione. Un teatro che fosse portatore delle tematiche e degli ideali del tempo. Mi spogliai dei miei abiti d'attore per diventare qualcosa di diverso: una specie di missionario laico del teatro. Era il settembre 1968. Montavamo il palcoscenico, costituito da una pedana smontabile con struttura di ferro, gambe di altezza regolabile che ci consentivano di montare ovunque, anche fra le sedie inchiodate dei cinema, tenute fra loro da traversine e sormontate da telai sempre di ferro (1 mt. x 1.50, pesantissimi) sui quali venivano stesi dei "tavoloni" di legno truciolato (ancor più pesanti). Su questa pedana regolabile (da un minimo di 6 mt. di larghezza fino a 12, per una profondità anch'essa variabile, in genere ci fermavamo a 6 mt.) montavamo una tessitura aerea di tubi per fissarvi i proiettori, e quindi la scenografia. In sala, due o quattro torrette, a seconda delle esigenze e della capienza, per le luci frontali. Il montaggio durava molte ore e spesso arrivavamo al momento dello spettacolo con ancora le chiavi inglesi in mano. Finalmente facevamo lo spettacolo e in conclusione... il dibattito! Alla fine del quale smontavamo, caricavamo tutto sul camion e verso le due di notte andavamo a mangiare. Se chiedevi agli spettatori di darti una mano a smontare la scena molti restavano, si sentivano parte attiva di un cambiamento che vedeva all'opera degli attori-operai. Alla fine del primo anno di attività quelli del *Teatro d'Ottobre* se ne andarono. Avevamo deciso in assemblea che non dovevano esserci altre sigle all'infuori di Nuova Scena, che comprendeva tutto e tutti. Loro non accettarono di rinunciare al nome del *Teatro d'Ottobre* e diedero le dimissioni (di lì a poco, poi, quel gruppo si sciolse). Durante il secondo anno di attività io e i miei compagni (eravamo il "gruppo dei giovani" di Nuova Scena, e quell'anno rappresentavamo il mio testo *Un sogno di sinistra* e *MTM - Misurazione Tempi e Metodi*, un'elaborazione collettiva, coordinata da me, sulla parcellizzazione del lavoro in fabbrica) abbiamo fatto un "referendum" per sapere quali potessero essere i temi che lo spettatore voleva che si trattassero. I temi più richiesti furono la scuola e l'emigrazione. Allora realizzammo uno spettacolo: *Diario di classe*, affrontando il

tema della scuola dell'obbligo, col quale debuttammo al Palamostre di Milano; e un altro: *Qui tutto bene e così spero di te*, spettacolo sull'emigrazione con cui debuttammo a Neuchatel in Svizzera e facemmo poi una tournée tra i nostri emigrati all'estero in Svizzera, Belgio e Lussemburgo. Era un modo di fare un teatro "commissionato" dal pubblico.

Ma prima di queste due produzioni ci fu la divisione dal "gruppo Dario Fo". Troppo lungo spiegarne in dettaglio le ragioni e i risvolti, prevalentemente politici ma anche, in qualche modo, personali e ovviamente artistici. In due parole: eravamo partiti creando un circuito alternativo in collaborazione con l'ARCI (emanazione dei partiti della sinistra, PCI e PSI) e portavamo questi spettacoli nelle Case del Popolo, nei cinema, nelle piazze e abbiamo così raggiunto quel pubblico popolare che cercavamo. All'interno di Nuova Scena si erano formate due correnti e dopo due anni quella che faceva capo a Dario Fo sostenne che dovevamo fermarci a Milano a lavorare – cioè fare spettacoli – per le *avanguardie politiche*. Dove avanguardia significava tutto nel senso che tutte andavano bene purché fossero gruppi extraparlamentari: Lotta Continua, Servire il popolo, anarchici, trozkysti, bordighisti, ovviamente Movimento Studentesco e altri che nemmeno ricordo. In effetti Dario aveva avuto grossi scontri con alcuni esponenti del PCI e con la linea del Partito di quegli anni. Ma questa scelta avrebbe mandato in soffitta il circuito alternativo, che avevamo creato (dal Piemonte alla Sicilia!) con tanta fatica e che era ormai una realtà nazionale. Inoltre, non dovevano più esserci due compagnie all'interno – com'era stato fin dall'inizio: il "gruppo Dario Fo" e il "gruppo dei giovani" – e io non dovevo più scrivere ma limitarmi a recitare per Dario Fo... oppure andarmene, e così tutti quelli che non erano d'accordo. Insomma, in Nuova Scena... c'era qualcuno che era più uguale degli altri. Credo che sia stata questa la goccia che ha fatto traboccare il vaso: i miei due spettacoli, nella Stagione 1969/70 (*Un sogno di sinistra* e *MTM*) avevano avuto un successo diciamo non inferiore a quelli scritti da Dario e interpretati da Franca Rame (*Legami pure che tanto spacco tutto lo stesso* e *L'operaio conosce 300 parole*). La maggioranza dell'Assemblea si ribellò (tecnici in testa, la "base" di Nuova Scena!), votammo in assemblea a voto palese, come sempre, e la proposta di Dario Fo fu bocciata. Dario e i suoi, non accettando di restare come minoranza diedero le dimissioni, prendendo il nome *La Comune*, che era il nome del Circolo che avevamo fondato insieme per poter fare gli spettacoli nel capannone di Via Colletta, dove non c'era agibilità (quel capannone artigianale era diventato il nostro Teatro, mentre nei primi due anni a Milano facevamo gli spettacoli nella sala-riunioni della Camera del Lavoro, in Corso di Porta Vittoria). Per accedervi gli spettatori si facevano soci e così con quel tesserino potevano entrare: un escamotage usato da molti in quegli anni. Nuova Scena restò quindi a noi, che rimanemmo ancora a Milano per un anno, dopo di che decisi di trasferirne la sede a Bologna, dove, a parte

le Stagioni tradizionali del Duse, non c'era praticamente nulla. Bisognava rimboccarsi le maniche per dissodare il terreno e cercare, anche qui, di rilanciare il teatro. L'idea di dare un contributo forte per il teatro nella mia città mi stimolava e mi inorgoglia molto. E poi anche l'idea di "tornare a casa" dopo tante lotte mi faceva bene.

Ruzante e Brecht

Torniamo un po' indietro, agli inizi. Ho lavorato con lo stabile di Trieste per più di quattro stagioni (dal 1962 al 1966 e negli ultimi due anni lavorava lì anche Alessandra) durante le quali, oltre a scrivere la mia prima commedia, ho recitato vari autori: Brecht, Shakespeare, Plauto, Sofocle, la Commedia del '500, Goldoni, Ruzante, Pirandello... lì ho fatto una grande esperienza anche perché allora uno spettacolo si montava in 20-25 giorni. La sera si recitava e il pomeriggio si provava lo spettacolo successivo. Non si girava tanto, era proprio un teatro stabile! L'anno in cui venne messa in scena la mia prima commedia, *Pinocchio minore*, il cartellone (7 produzioni!) contemplava diverse novità, fra cui i *Dialoghi con Leucò* di Pavese e *Vinzenz o l'amica degli uomini importanti* di Musil, entrambi per la regia di Aldo Trionfo, uno dei registi più interessanti e innovativi della generazione del dopoguerra. Oggi una cosa del genere è impensabile. In quegli anni ho fatto un'esperienza straordinaria come attore. Esperienza che ho trasportato come ho potuto nel teatro politico di Nuova Scena. Ma anche l'esperienza di Nuova Scena dopo dodici anni si chiuse. Dopo dodici anni di lavoro duro e di lento logorio era arrivato il momento di capire che mi stavo spegnendo (e anche un po' perdendo), come attore e come autore. Avevo iniziato a 31 anni e ora ne aveva 43. Anni fondamentali per la carriera, che io invece ho trascorso *in un altro mondo teatrale*. Per fortuna in quegli anni di battaglie difficili ho avuto accanto una donna straordinaria come Alessandra la quale, dopo i due anni passati con me a Trieste decise di andare a Parigi per fare la Scuola di Jacques Lecoq. Era l'autunno 1967, eravamo sposati da appena due anni. Non fu facile per nessuno dei due, era anche una sfida di vita, ma riuscimmo a superarla. Terminato là il biennio e ottenuto il diploma (per inciso: lei il '68 se lo fece a Parigi, dove io la raggiungevo quando potevo) nel '69 entrò in Nuova Scena facendosi anche lei "il mazzo" per sette anni, montando e smontando la scena come tutti, caricando e scaricando il camion come tutti, recitando, cantando (aveva una bellissima voce) e imparando, come tutti, dalle "assi del palcoscenico" senza le quali non si può capire fino in fondo il teatro, quali sacrifici richieda e quali gioie possa dare anche se ottenute a caro prezzo. Successivamente Alessandra ha fondato a Bologna la *Scuola di Teatro* che oggi porta il suo nome. E la sua esperienza, all'inizio assai lontana dalla mia, si è poi innestata magnificamente nel mio lavoro. Questo per dire come siano importanti gli incontri, com'è importante cucire e fondere le esperienze.

Nel frattempo, con Nuova Scena (che nel '76 avevamo

trasformato da Associazione in Cooperativa) ci eravamo riacostati ai classici. La sentivo come una necessità vitale, dopo tanto *teatro politico*. Cominciammo con Ruzante (*Comici e contadini – Parlamento e Bilora*) poi affrontammo il *Tartufo* di Molière. Dopo Molière rimettimmo in scena Ruzante (*La festa e la morte – Parlamento e Prima Orazione al Cardinal Cornaro*, regia di Francesco Macedonio e Jacques Lecoq, chiamato espressamente in Italia da Alessandra) e lì ho avuto davvero culo! Recitavo *Il parlamento* in un teatrino di Cervia. In quel periodo l'ERT, Emilia Romagna Teatro, aveva chiamato Benno Besson, allievo prediletto di Brecht, in Italia per fare la regia di *Edipo* nella traduzione di Edoardo Sanguineti. Besson non conosceva gli attori italiani e assieme allo scenografo Ezio Toffolutti, veneziano che lavorava a Berlino con lui, venne in Italia. Un inciso: Toffolutti era partito dopo il diploma all'Accademia di Belle Arti di Venezia alla volta di Berlino e senza parlare una parola di tedesco si presentò davanti a Besson, dicendogli con un po' di francese "voglio lavorare con lei". Besson guardò i suoi bozzetti, gli piacquero, e gli disse "va bene, resta". Questo in Italia è impensabile, anzi impossibile. Siamo proprio dei provinciali di merda! All'estero il lavoro di qualità è riconosciuto e l'artista trattato con giusto rispetto. Bisogna anche dire che Besson era un tipo particolare, fuori dagli schemi. In ogni caso, questo aneddoto dice che è importante almeno una volta mettere il naso fuori dall'Italia! Tornando a noi: Besson girava con Toffolutti in cerca di attori per *l'Edipo*. Siccome la scuola di Alessandra quell'anno collaborava con l'ERT, Besson scelse quattro dei suoi allievi appena diplomati per il Coro (a questi quattro si aggiunsero poi altri due attori scelti altrove: il Coro era infatti formato da sei attori). Quasi per caso Besson venne a vedere il mio Ruzante e alla fine, in camerino, mi propose di fare *Edipo*. Io cascai dalle nuvole. Sono le sorprese della vita, qualche volta belle. Besson fece una battaglia con l'ERT affinché io potessi fare *Edipo* (loro volevano un attore famoso e io, dopo 12 anni di assenza dai circuiti "che contano" non ero benvisto). Alla fine vinse Besson. Bene: questo *Edipo*, nella traduzione di Sanguineti, per la regia di Besson, con la scenografia e i costumi di Toffolutti e le maschere di Werner Strub, dopo la Prima al *Festival dei Due Mondi di Spoleto del 1980* fu stroncato in modo pazzesco dalla critica italiana; tanto è vero che Besson, che doveva realizzare per l'ERT una trilogia, non la realizzò mai perché i produttori, più ignoranti dei critici, non tennero fede all'impegno, spaventati dalle stroncature. Il pubblico, invece, adorava lo spettacolo. Due mondi, due giudizi. Per fortuna esiste una registrazione fatta da RAI Tre (allora la RAI riprendeva ancora la prosa). Se la vedessero oggi i critici che lo stroncarono si vergognerebbero, perché non avevano capito nulla di uno spettacolo innovativo e coraggioso che precorreva di molto i tempi. Ma molti ormai non ci sono più, sono passati 29 anni, amen. L'anno dopo, Besson, assunta la direzione della *Comédie de Genève*, mi chiamò là e io sono andato a recitare per un anno a Ginevra, in

francese. Oggi uno spettacolo stroncato dalla critica al punto da interrompere lo svolgersi di un progetto non è immaginabile, perché oggi la critica non conta quasi più niente. Ma una volta faceva il bello e il cattivo tempo. Poteva decidere il successo di un attore o di un regista, o il loro fallimento. Anche il fatto che oggi i giornali non parlano quasi più di teatro è avvilente. Allora uscivano articoli di una pagina con due o tre foto. Il teatro è sempre di più una nicchia per pochi. E poi non porta voti, sarà per questo che anche ai politici interessa sempre meno.

Lavorare sulla lingua

Lo spettacolo che ha segnato un cambiamento molto importante per me è stato *L'Amleto non si può fare*. Era il 1975, ero ancora in Nuova Scena e avevo capito che il discorso del teatro politico così come lo avevamo fatto fino a quel momento non aveva più senso e credevo invece che bisognasse riflettere meglio sulla funzione del teatro e *L'Amleto non si può fare* parla proprio di questo. Nel 1976 vinse il *Premio Riccione/ATER* e in quell'anno stesso lo mettemmo in scena. Per noi fu una vera boccata d'ossigeno, eravamo sempre in bolletta. La regia fu affidata a Francesco Macedonio col quale avevo lavorato già ai tempi di Trieste e negli anni precedenti di Nuova Scena (*La ballata dello spettro* e *Il cavaliere finale*). La trama di *L'Amleto non si può fare* è semplice: è la storia di una compagnia di guitti che vanno in tournée a recitare l'Amleto, sono arrivati in una piazza, hanno montato la scena ma non arriva il capocomico che è anche il primattore, colui che interpreta il personaggio di Amleto. Allora per non sprecare la serata la compagnia avverte il pubblico che *L'Amleto non si può fare* e propone di sostituirlo con una serata improvvisata, dove ciascun attore si esibirà nei pezzi migliori del suo repertorio, nei suoi cavalli di battaglia. E così si snoda uno spettacolo che è uno svolgersi di scene diverse ispirate a vari momenti della storia del teatro – Commedia dell'Arte, drammone borghese, cantata di piazza, cabaret "petroliniano", ecc. fino alla farsa finale interpretata da Pantalone, Brighella e Rosaura (e anche da Fagiolino, una maschera dei burattini che volli inserire fra le "maschere maggiori"). Proprio nel momento culminante della farsa viene aperto il baule del corredo di Rosaura e dentro cosa c'è? Il cadavere del primattore! Il morto viene messo sugli scudi (come l'Amleto vero nella tradizione) e portato in processione fuori dal teatro e col suo funerale si celebra il funerale del vecchio teatro. Restavano in scena due personaggi "diversi", due clown (Alessandra aveva a lungo studiato l'arte del clown con Jacques Lecoq e mi aveva dato molti spunti che già erano anticipati in *Un sogno di sinistra* del 1969 e che approfondii in *L'Amleto non si può fare*). Mentre i due clown superstiti si domandavano quale sarebbe stato il loro futuro e quello del teatro, nel foyer gli attori preparavano un catafalco con il capocomico morto disteso, quattro lunghi ceri accesi su candelabri posati a terra e il libro delle firme per le condoglianze. Così lo spettatore finito lo spettacolo trovava all'uscita *il cadavere del vecchio teatro*,

un'ultima sorpresa che invitava a riflettere (ogni tanto si udiva qualche strillo di signora). Sul librone, purtroppo andato perduto, leggevamo poi di tutto, dagli elogi più sperticati alle critiche (poche, in verità: lo spettacolo ebbe un grande successo). Questo spettacolo e altri successivi mi hanno fatto chiudere una parabola e me ne hanno fatto aprire un'altra che è durata fino a *Il sorriso di Daphne* e dura ancora.

Oltre che con Besson ho lavorato anche con molti altri artisti: da Ronconi a Missiroli a Castri a Trionfo, da Wajda a Loj a Sciacaluga a Langhoff... ho recuperato la mia voglia di recitare e la mia attitudine a creare personaggi sulla scena e a trasferire nella mia scrittura alcune regole che avevo imparato. Prima regola: non annoiare il pubblico. Non è vero che la noia è culturale e il divertimento banale. Bisogna sempre pensare che noi ci rivolgiamo a delle persone. Anticamente quando una città veniva distrutta da un terremoto o da una guerra i primi edifici che venivano ricostruiti erano la chiesa e il teatro, luoghi in cui i cittadini diventano comunità. Allora io credo che sia questo che dobbiamo fare con il teatro: ricostruire il senso di una comunità che si ritrova in un luogo dove il "messaggio" di un autore viene raccontato da un "messaggero" che è l'attore. Quindi non annoiare il pubblico con vuoti intellettualismi e, nel mio caso, cercare di dare ai miei testi un significato che non è ideologico, è il racconto di storie che ci aiutano a capire la verità. Il teatro è una finzione che serve a cercare la verità, no? Non c'è nulla di più vero della nostra finzione quando risponde a certe regole ed è una "finzione sincera". Una delle cose più difficili per noi attori è trovare questa verità scenica. La verità non è recitare come si parla al bar. Molti attori pensano che la naturalezza sia parlare in modo disinvolto, magari facendo sentire la cadenza regionale "per dare più spontaneità". È una delle cose che hanno fatto molti guasti nel teatro. Soprattutto quando sono arrivate certe pièces del teatro americano che di solito vengono recitate "buttando via" le battute. E questo modello è stato assunto anche da molti giovani scrittori e attori. Se nei testi americani o nel cinema americano dicono: "Ehi, amico!"... subito nel testo di un giovane autore italiano ti trovi un personaggio che dice anche lui "Ehi, amico!". In Italia nessuno direbbe mai "Ehi, amico!", lo dicono solo nei film di Hollywood. Insomma, cercare di trovare le radici, i sapori e l'espressività bellissima della nostra lingua. Quante volte ho sentito dire che la lingua italiana non è adatta al teatro perché prolissa... mentre l'inglese è più adatto perché sintetico. Balle. Non sono d'accordo, la lingua italiana è molto espressiva, ricca e adattissima per il teatro di prosa. Il problema è che devi saperla usare (in funzione della scena). Invece di far tue le regole – e gli stereotipi – delle drammaturgie straniere, lavora sulla tua lingua! E questo è il lavoro più difficile.

L'esperienza, l'impegno, l'avanguardia

Come dicevo, per chi scrive per il teatro come per l'attore l'esperienza del palcoscenico è fondamentale. Un attore

conosce il valore di una pausa, di un silenzio, molto più di uno scrittore magari bravissimo ma che non è mai salito sul palcoscenico. Un attore sa cosa succede dietro le quinte, dove ci sono i tecnici, i macchinisti, le sarte, il suggeritore (quest'ultima figura ormai eliminata ma una volta importantissima per girare con 35-40 commedie in repertorio). Il palcoscenico è un luogo complesso, non è solo il luogo che noi vediamo dalla platea con la scenografia montata, davanti alla quale agiscono gli attori. È un mondo. E chi è attore ha il vantaggio di conoscere questo mondo e questo mondo restituisce esperienza e sapienza all'attore che scrive. Non è un caso che molti tra i maggiori autori di teatro fossero attori. Noi attori abbiamo un grande privilegio: quello di pronunciare le parole dei più grandi poeti mai esistiti. È un arricchimento straordinario perché quella parte, quando verrà dimenticata, ti lascerà dentro un mondo, delle emozioni, delle domande che diventano le tue domande. Chi scrive non vuole dare delle risposte ma vuole che chi esce dal teatro ne esca turbato dalla riflessione, "cambiato". Esiste un momento in cui l'attore e lo spettatore si sono incontrati, in cui sono diventati comunità. Questa è la grandezza del teatro: una voce umana che parla ad un orecchio umano, che ascolta. Senza nessun'altra mediazione.

Io non mi sono mai accostato a quella che è stata l'avanguardia del teatro italiano. Anche perché negli anni in cui l'avanguardia nasceva, a metà degli anni '60, prima col cabaret e poi con Nuova Scena io facevo parte di quelli che avevano scelto il teatro di impegno politico e subito, chissà perché, si pensò che l'avanguardia fosse "altro". Mi sono emozionato anch'io agli spettacoli del Living e di Grotowsky, ma ho sempre pensato che quelle esperienze non fossero "trasferibili". E tanto meno in contrasto con la nostra idea. Resta il fatto che in Italia si creò una divisione ancor prima che le linee prendessero forma e gli spettacoli nascessero. Fu proprio una divisione "ideologica", direi anche di "gusto" e di comportamenti, una specie di guerra tra forma e contenuto, stupida e infantile quanto faziiosa e dannosa. Mi è anche capitato di scrivere delle cose che si accostavano a quella linea ("d'avanguardia") ma le ho tenute per me e sapete perché? Perché quei tentativi mi sembravano pretestuosi, contenevano qualcosa di falso e risentivano di una moda un po' "chic" e un po' "maledetta" che in fondo io detestavo perché la sentivo ingannevole in quanto borghese, frutto di quella cultura vecchia che l'avanguardia pensava invece di contestare. Io credo che "fare l'avanguardia" sia più facile che fare il teatro che faccio io, dentro un solco apparentemente più tradizionale. Perché, salvo rare eccezioni, lo spazio dell'avanguardia teatrale italiana è stato uno spazio in cui si poteva fare tutto e il contrario di tutto e tutto andava bene purché non corrispondesse ai canoni del teatro tradizionale, tutto passava per "ricerca" e la critica che conta privilegiava quella linea e parecchi critici che non la condividevano non lo dicevano per paura di non sembrare *à la page*.

Nell'avanguardia teatrale italiana ci sono stati molti bluff,

equivoci e storture che non ci sono stati nel teatro tradizionale per il semplice motivo che lì sarebbe stato molto più facile individuarli dal momento che il "codice" era conosciuto da tutti: artisti, critici, pubblico. L'avanguardia, invece, ribalta i codici e in quel caos magmatico tutto diventa possibile per tutti e fai fatica a separare la farina dalla crusca, essendo il tutto per lo più affidato alle suggestioni che ancora una volta, in sostanza, s'incarnano proprio nelle figure che l'avanguardia teorizzava di voler abolire perché obsolete ("l'artista genio e sregolatezza", "l'artista maledetto", "l'enfant terrible", ecc.) figure passate ma affascinanti, tipiche della cultura borghese di stampo ottocentesco (che grazie all'avanguardia tornava a trionfare), riproposte negli "anni '60" da tanta parte di intellettuali della sinistra, soprattutto teatrale, come espressione, guarda un po', del nuovo che avanza, con buona pace di Marx, di Gramsci, di Pasolini e di qualche rivoluzione cinese o cubana che fosse, salvo poi presentarsi a qualche convegno col berretto del Che. Il mio teatro è leggibile per tutti, bello o brutto non lo so, quel che è certo è che non ho mai bluffato perché non ho mai voluto tradire i sogni della mia giovinezza. Volevo essere un artista e volevo arrivarci per una via chiara. Se l'avanguardia è quella cosa dopo il cui passaggio le cose non sono più come prima, allora io mi chiedo se l'avanguardia teatrale italiana ha veramente cambiato il teatro italiano (ovverosia, se si è trattato di una vera avanguardia). Dopo Picasso la pittura non è stata più la stessa. Ma dopo l'avanguardia teatrale italiana, il teatro italiano è veramente cambiato? È una domanda.

Scrivere per il teatro

L'urgenza di scrivere nasce dentro di te. Il mondo non ti chiede di scrivere un testo teatrale, non ha bisogno dei tuoi testi. Il bisogno è tuo, perché hai una natura e una sensibilità che urgono e che ti dicono di esprimerti. La cosa importante è che ci sia sempre un secondo piano di lettura, il teatro si può avvalere della metafora meglio del cinema. Ad esempio, *Il sorriso di Daphne* racconta la storia dei rapporti tra un fratello e una sorella, e fra questi e una terza donna: sentimenti, bisticci, malattia e cure, rimpianti, ecc. Questa è la storia, facile da seguire. Ma c'è un secondo livello da decifrare, fatto di una rete di rimandi che forse non tutti afferrano, o forse solo emotivamente, perché molte volte questo livello non si spiega, ti arriva al cuore per altre vie che sono le più segrete e impervie ma anche quelle che lasciano segni più profondi e duraturi come ha mostrato nell'omonimo spettacolo la tenera poesia di Laura Curino (la sorella). Poi nell'esperienza di tutti noi sono fondamentali gli incontri, un incontro può cambiarti la vita e talvolta è proprio la memoria di un incontro, magari lontano, a segnare questo secondo livello. Gli artisti hanno lunghe antenne e captano dalla vita quotidiana emozioni, idee, anche un semplice sguardo, che accumulano nel loro ripostiglio segreto, anche messaggi misteriosi fatti di passi, suoni, grida nella notte, un clacson che chiama, e sedimenti di vecchie letture. Non



Vittorio Franceschi (fotografia di Matteo Soltanto)

ricordo chi disse che la cultura è ciò che rimane quando abbiamo dimenticato tutto quel che abbiamo imparato. Tutto si sedimenta dentro di te e un giorno, filtrato dalla tua esperienza, dalle tue scelte di vita e dalle tue inattese intuizioni, salta fuori ed è un nome, un volto, un personaggio. Poi se vuoi scrivere per il teatro, se hai davvero un mondo da esprimere, se sei una persona intelligente che ha delle urgenze sincere, a questo punto devi darti delle regole perché il teatro non si fa così d'un tratto: mi metto lì e scrivo! Ci sono delle regole, è importantissimo non dimenticare mai che noi ci rivolgiamo a un pubblico e non a noi stessi, abbiamo di fronte delle persone che sono venute a teatro compiendo un atto eroico! Perché oggi andare a teatro è un atto di eroismo. Basta pensare ai costi, ai parcheggi che non si trovano, al prezzo di un taxi o di una pizza se dopo lo spettacolo vuoi stare fuori con gli amici a parlarne. Il pubblico viene a teatro perché si aspetta di ricevere un dono. Se deve vedere le stesse cose che vede in televisione perché uscire di casa? Il teatro deve dare qualcosa di diverso. Noi che lo facciamo abbiamo il dovere di ricordare sempre che abbiamo un impegno con gli spettatori. Il dovere di offrire alla platea qualcosa che la arricchisca. Partire dall'idea che tra l'attore, il regista e gli spettatori c'è un rapporto di reciprocità. Noi e loro siamo parte di una comunità. E dico reciprocità perché il silenzio del pubblico non è mai uguale. A volte ci sono momenti in cui l'attore sente che il pubblico non è cinquecento persone ma una sola. È in quel silenzio di grande comunione che capisci che il pubblico ha ricevuto il dono e ti sta ringraziando. Come far accadere ciò? Io dopo cinquanta anni di teatro ancora non lo so bene. Ma so, quando scrivo, che dentro quel testo ci devo mettere la vita. Non devo seguire nessuna moda, devo essere vero e non "furbo". Non devo fare "il testo furbo"! Per "testo furbo" intendo un testo ben costruito da una persona che possiede la tecnica di scrittura e che si sintonizza sulle "problematiche", sulle "opzioni", sulle "tendenze" del momento, in sostanza, un testo scritto per il mercato ma non mosso da motivazioni profonde. Teniamo anche conto che oggi il pubblico, in buona parte "formato" dalla TV, tende a scegliere un teatro disimpe-

gnato, “due ore di passatempo”, come fare un cruciverba. E poi non dobbiamo trascurare le peculiarità della nostra lingua e delle nostre tradizioni. Altro problema che ha chi oggi scrive per il teatro è la quantità di personaggi. Perché se scrivi un testo con due, tre, quattro personaggi al massimo hai qualche possibilità di metterlo in scena; se i personaggi sono dieci o dodici, scordatelo. Perché io direttore di Teatro Stabile se devo mettere in scena uno spettacolo con dodici attori, metto in scena Shakespeare o Goldoni. Non corro rischi e riesco a venderlo. Questo è un condizionamento enorme. A parte questo, meno personaggi metti nei tuoi testi più disimpari a scrivere. Me ne sono accorto sulla mia pelle e per reazione ho scritto testi con più di venti personaggi, tanto, ho pensato, non te li mettono in scena lo stesso e allora tanto vale, ti servirà come esercizio. Uno di questi, *L'uomo che mangiava i coriandoli* è andato in scena in Germania ma non in Italia, qui è molto difficile che succeda. Certo non è facile scrivere testi con otto, dieci, dodici personaggi, ognuno dei quali si muove e si rapporta con gli altri mantenendo la propria sensibilità, il proprio carattere, il proprio linguaggio che dev'essere colto o rozzo, popolare o raffinato, a seconda di quel che il personaggio mi deve rappresentare, della classe sociale a cui appartiene, ecc. Gli autori d'oggi, in genere, usano lo stesso linguaggio, lo stesso modo di parlare, proprio lo stesso vocabolario, lo stesso gergo, per tutti i personaggi, indifferentemente. E poi, se diminuisco sempre di più il numero dei personaggi, arriverò al monologo. E infatti ne ho scritti parecchi anch'io. Perché l'attore pensa: almeno me li metto in scena da solo. È così che si spiega, in buona parte, il proliferare di attori e attrici monologanti sui nostri palcoscenici, che recitano testi scritti da essi stessi.

L'esecuzione

A Bologna, nel progetto CIMES sugli autori, è stato rappresentato per la prima volta un mio testo inedito: *L'esecuzione*. È un lavoro per me “diverso”. L'ho scritto perché sentivo la necessità di discostarmi per una volta dalla mia linea consueta per provare a cercare in spazi sconosciuti e quindi più rischiosi; ma come sempre, alla ricerca di qualcosa che mi consentisse di creare una verità scenica. In sostanza, mi sono permesso anch'io di scrivere un testo “sperimentale”. Cosa c'è di diverso? Non è un monologo, non è una commedia, è molto concreto ma non è realistico. È una “metafora dell'oscuro”. Ci sono due personaggi, ognuno con la sua personalità, sensibilità, linguaggio, retroterra. Dialogano, si raccontano esperienze, sono in una situazione molto precisa, eppure il mondo in cui si trovano è popolato di presenze incredibili o meglio indefinite che però hanno le voci e i suoni del vissuto: guerre, grida umane, il tempo che scorre. Far parlare due personaggi che si rapportano fra di loro ma vivono in un mondo immaginato e irrealistico, che non si riferisce a regole o modelli, senza cadere nel vago o nel generico, è molto difficile. Questa è stata la mia sfida, ma con me stesso. Non so se questa esperienza si ripeterà, devo confessare

che mi ha dato molti stimoli. Ma io credo che oggi, in una società che ha rotto tutti gli schemi, sia importante in tutti i campi costruire delle cose precise, dentro le quali noi ci possiamo riconoscere, magari con sorpresa, come girare l'angolo e trovarti in una città diversa, in un “te stesso” diverso. Ma la ricerca “nell'oscuro” non dev'essere fine a se stessa né prestarsi alle fumoserie di alambicchi scenici che oggi trovano supporto forte nelle nuove tecnologie, che vanno accolte con interesse ma usate con cautela e misura: personalmente detesto il teatro urlato nei microfoni, ancora una volta *pour épater les bourgeois*. (Ci vuol altro). La rottura di tutti gli schemi ha portato, nel Novecento, a indagare altrove, ad es. alla scoperta dell'oriente, vedi il teatro Nō. E cioè alla scoperta di altri segni, di altri misteri e altri mondi espressivi da indagare e capire (e anche di altre mode). Allora: dopo questa esplosione che è stata il passato secolo: di metodi, di idee, di tecniche e di tecnologie... vogliamo provare a raccogliere tutto il positivo che c'è stato e mettere ordine? È un “territorio” tutto da rifare o forse solo da riordinare e ricatalogare spazzando via i rifiuti e la polvere. E, forse, questo territorio fatto di frammenti rimessi assieme artigianalmente, con passione e perizia, è quello che nutrirà il nostro futuro.

Lavorare i segni

Io sono sempre andato alla ricerca dei valori artigianali del teatro, e oggi ancora di più. Purtroppo oggi per un giovane attore è molto difficile. Io ho avuto la fortuna di fare molti spettacoli fin da giovane, con lunghe scritture e tante repliche, e di avere presto a disposizione personaggi importanti. Oggigiorno un giovane attore che viene scritturato per un solo spettacolo dirà due sole battute, per due o tre mesi! Cosa può imparare? Non ci sono nemmeno più i grandi attori da guardare da dietro le quinte, come facevo io con Renzo Ricci, “maestri da studiare” e ai quali “rubare l'arte”. Sono stato tre mesi in scena accanto a Renzo Ricci, facevamo *l'Enrico IV* di Pirandello, una delle sue interpretazioni più famose, ed ero ammirato dal suo modo di possedere la scena, in particolare dallo sguardo magnetico e dai movimenti delle sue mani, davvero magiche. Da allora ho sempre guardato come muovono le mani gli attori. Una mano in scena esprime tante cose, non è una mano e basta, “un pezzo di corpo”. È un segno, un ritmo, un mistero. Tu segui la mano di un attore e stai seguendo un sentimento, un'idea. O il nulla, se l'attore è mediocre. Certo questa capacità ce l'hanno i grandi ma anche loro, se non avessero alla base una sapiente artigianalità non potrebbero esprimere un bel niente e il loro sarebbe solo un gesticolare, come si vede tanto spesso anche da parte di attori di ottima reputazione. Io come attore credo di aver imparato il possibile, per quelle che sono state le mie occasioni e il mio talento. Come autore è diverso, non è stata e non poteva essere la stessa cosa. Tanto per cominciare bisogna imparare a tener conto del parere degli altri; perché noi che scriviamo ci innamoriamo di un dialogo o anche di una battuta e magari è quella che rovina la scena, ci vuol niente a com-

piacersi di una sciocchezza. Ringraziare chi te lo fa notare o il regista che te la taglia è difficile. Dove impari questo tipo di lavoro artigianale, umile, sapiente e paziente? Chi te lo insegna? È quasi impossibile. Fai un corso sulla scrittura teatrale? Cosa vuoi imparare – o insegnare – in un corso! Nove volte su dieci i corsi, gli stages, sono fumo negli occhi per spillar quattrini ai giovani. La scrittura vive sulla scena e vive sulla scena perché è lì che vivono i bravi attori; e per chi scrive, l'esperienza della propria parola portata sulla scena è fondamentale. Io, ad esempio, stimo moltissimo Maria Paiato perché è un'attrice che riesce a dare naturalezza e verità ai suoi personaggi senza “fingere” e senza orpelli; e possiede una “verità naturale” che hanno in pochi. È un dono di natura coltivato e affinato nella quotidiana esperienza. C'è un aneddoto, voglio raccontare come ci siamo conosciuti. Era il 1978 ed io recitavo *Tartufo* di Molière con Nuova Scena. Andammo a fare una matinée al Teatro Comunale di Ferrara e dopo lo spettacolo un gruppo di studenti venne in camerino a salutare e tra questi c'era una ragazzina mingherlina che si avvicinò e mi chiese:

– Cosa devo fare per fare l'attrice?

Evidentemente le era scattato qualcosa o ce lo aveva già dentro e quello spettacolo le aveva dato come una conferma.

Io le risposi:

– Compra una valigia e prendi un treno.

Era quello che avevo fatto io. Maria ha comprato una valigia e ha preso un treno. E oggi è una delle migliori attrici italiane, secondo me la numero uno. Ma io non sapevo come si chiamasse questa ragazzina né cosa avesse fatto poi. Ci siamo incontrati dopo più di vent'anni grazie al mio amico compositore Germano Mazzocchetti (uno dei più importanti “musicisti di teatro” italiani, che ha composto anche le musiche del *Sorriso di Daphne*). Tempo prima gli avevo raccontato l'episodio e una sera, parlando con Maria Paiato, venne a sapere che quella ragazzina era proprio lei. Vent'anni prima avevo detto la cosa giusta alla persona giusta. Mi ha fatto felice saperlo.

Un consiglio dai giovani degli anni Quaranta

Siamo in un'epoca dominata dalla televisione che detta legge. La televisione ha riempito il vuoto che una volta era occupato ad es. da *Bolero Film* e da *Grand'Hotel* (due riviste rotocalco davvero storiche, che hanno cullato i sogni di diverse generazioni almeno fino agli anni '60) e ne ha ampliato il raggio d'influenza. La televisione dà una popolarità immediata, per questo tanti attori cercano di “fare la televisione”. Così il teatro è sempre meno frequentato

da attori di qualità. Se tu vai a leggere le “distribuzioni” degli anni '50-'60... per ogni Compagnia c'erano almeno 4/5 primattori, se vedi adesso ce n'è uno, per miracolo! Bisogna ricominciare dai valori essenziali, di base. Recuperare la sapienza artigianale del fare teatro. Io credo che voi giovani dobbiate fare questo. Non improvvisandovi come attori (o registi). L'attore deve avere la capacità di essere credibile e il talento non basta, ci vuole studio. Ciò che mi arriva, a me spettatore, dev'essere il messaggio dell'autore e dell'attore insieme, una perfetta fusione di idee e di sensibilità. Se è solo quello dell'autore, me lo leggo a casa. E se è solo quello dell'attore che si esibisce e vuol far vedere quanto è bravo, grazie no. C'è un verso meraviglioso di Eugenio Montale, che voglio citare, dalla settima lirica di *Mediterraneo* in *Ossi di seppia*: «Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale/ siccome i ciottoli che tu volvi/ mangiati dalla salsedine». È così che dev'essere l'attore: scabro ed essenziale, mangiato dalla salsedine della vita. Io oggi non saprei consigliare ad un giovane attore un'esperienza da fare. Potrei dire (come dico ai miei allievi della Scuola di Teatro Galante Garrone di Bologna) unitevi, mettetevi insieme, create qualcosa fra di voi, riconoscetevi, tocca alla vostra generazione. Voi lo sapete come si sono conosciuti Giorgio Strehler e Paolo Grassi? Alla fermata del tram! Io non c'ero, ovviamente, ma me l'hanno raccontata ed è magnifica perché esemplare. Tutti e due aspettavano lo stesso tram, alla stessa ora e avevano tutte e due sottobraccio dei libri di teatro. Si erano adocchiati ma senza parlare finché un giorno uno dei due, credo Paolo Grassi, attaccò bottone, cominciarono a parlare del loro reciproco interesse per il teatro, ecc. ecc. Dopo qualche mese crearono il Piccolo Teatro della Città di Milano. Era il 1947. Andarono dal sindaco Greppi di Milano – che per loro fortuna amava il teatro, credo avesse nel cassetto anche qualche commedia – e presentarono il progetto del primo teatro a gestione pubblica in Italia. Greppi disse: vi aiuto, andate avanti. A quel punto ci vuole una sede, un teatro. Si mettono alla ricerca. Vengono a sapere che in via Rovello c'è un ex cinema, chiuso da tempo. Vanno. Si trovano davanti a un portone chiuso col lucchetto. Se voi vi trovaste davanti a un portone chiuso con un lucchetto, cosa fate? Io andrei a cercare le chiavi, e chissà chi le ha, io no, quell'altro nemmeno, forse tutto finirebbe in nulla. Cosa fanno loro? Prendono a calci il portone fino a rompere il lucchetto ed entrano. Ragazzi, prendete a calci il portone! Non andate a chiedere la chiave perché perdetevi la vita a cercare chi le ha, e anche se trovate chi le ha è molto difficile che ve le dia. Prendete a calci il portone e rompete il lucchetto!

VIAGGIO ALL'INTERNO DEL CORPO

di Vittorio Franceschi

Monologo tratto da *L'esecuzione* (Bologna, Laboratori DMS, 3.11.08, presentazione in forma di lettura con Vittorio Franceschi e Maria Paiato, drammaturgia acustica di Paolo Aralla, coordinamento di Marla Moffa).

L'UOMO – Quand'ero giovane, mi ricordo, c'era un tizio sui quaranta che frequentava il mio stesso bar. Veniva ogni sera verso le sei e in silenzio mangiava due uova sode e beveva birra da un bicchiere enorme. Una volta, chissà perché, mentre lo guardavo pensai al suo esofago. Avrò avuto diciott'anni. A parte le uova e la birra chissà cosa ci rovescia dentro mi dissi, chissà cosa deve sopportare quel tubo da più di quarant'anni. Ieri quel pensiero mi è tornato in mente e mi son detto che forse è proprio nel nostro di dentro che si nasconde l'anima. E per conoscerla dobbiamo solo percorrerla all'inghiù, proprio come le uova sode di quel tizio. Allora ho provato a ingoiarmi per capire meglio. Non è difficile, sa? Mi sono introdotto in me stesso ed è stata la cosa più naturale del mondo. Prima mi sono masticato poi mi sono deglutito e subito mi sono sentito a casa mia, anche se non ci vedevo bene perché nel nostro di dentro c'è un grande buio. Poi un po' alla volta ho cominciato a distinguermi e mi sono reso conto che se il nostro interno fosse all'esterno la razza umana apparirebbe mostruosa ma per fortuna siamo ricoperti di pelle vellutata e abbiamo labbra che viste da fuori sono morbide e invitanti mentre viste da dentro sono viscido e repellenti, con tutta quella saliva che passa con un risucchio tra le fessure dei denti che il più delle volte sono otturati, pieni di tartaro e di residui di cibo, un vero rottamaio, strappati i denti, uomo! Quando poi ho visto che dal naso scendeva un muco che finiva in gola mi è venuta la nausea ma non potevo vomitarmi dentro, e così mi son detto il muco nasale è solo un indizio, non puoi giudicare ancora, esci da questo palato, vai più giù, avevo un groppo, mi vergognavo, cercare l'anima alla mia età! Io ho sempre pensato alla guerra e alle donne, ieri invece avevo questo tarlo dell'anima, comunque scivolando mi sono calato fino allo stomaco, e vedevo da dentro tutto l'ambaradan che si chiama corpo con le sue circolazioni e terminazioni e nodi e condotti che pulsano d'un sangue meticcio che sbocca nei crocevia rimbombando, poi si rovescia negli anfratti e in un flutto sordo si porta via travi e masserizie di crolli antichi, ho visto passare il mio tamburello di latta e la foto di mia madre, e gli occhi di due ragazze che feci abortire a quindici anni e c'era nell'oscuro un traghetto rovesciato che sbatteva di qua e di là, sentivo grida orrende e bestemmie venir da sotto, insieme a un ballabile, pensi un po', da qualche parte suonava un'orchestrina, c'era una festa e poi con uno schiocco improvviso il mio corpo è stato invaso da altri miei corpi, con altri me stessi che si masticavano e s'ingoiavano e si torcevano e cadevano e si rialzavano ridendo come ebbri, fra strida e barriti primordiali in un cozzare cupo e non sapevo più io

quale ero. Vede com'è l'interno? Il di dentro, la parte che diciamo spirituale e che ci fa piangere quando c'è il clarinetto dell'enfant prodige? In quella pista vuota si accoppiavano le colpe ma io cercavo il bene, cercavo uno scopo dopo tanta gozzoviglia. Che stranezza, eh? Volevo finalmente capire se mi restava un tempo per i pensieri una volta tornato a casa, per i paesaggi, per il profumo di un gelsomino selvatico. Lei dove scava? Nell'aria? Guarda il cielo? Io cercavo nella mia concreta esistenza corporale fatta di acqua al 70%, che cammina a tentoni sulla crosta di questa terra dove beffardamente l'acqua scarseggia, abbiamo lavato troppe macchie! Deve sapere quel che ho visto laggiù: ulcere in agguato e catarrhi già in viaggio, arterie grumose destinate a esplodere in infarti spettacolari e batterie di cancri e pustole e piaghe e tutti i feroci mali del mondo schierati come un esercito nano, ma del mio io sublime non c'era traccia e allora sono disceso ancora, mi son calato a testa inghiù verso i miei bassifondi come la sonda speleologa che indaga, e di lì a poco galleggiavo nel mar morto delle mie viscere, andavo in apnea più a fondo che potevo, fin dentro le trippe cavernose che abbiamo, piene di un silenzio inesplorato che rimbalza in altri silenzi che lo rimandano, e ho nuotato a gran bracciate fino alle mie Colonne d'Ercole urlando: dov'è l'anima? E rimestavo con le mani, cercavo quel guizzo misterioso che avvicina a Dio e dopo puoi essere perdonato, dov'è il dentro che mi salva, gridavo, dov'è il bene che riscatta tutto il male che ho fatto? Sono in tempo? Ci sono orme, indizi? C'è nessunooooo?.. Ma in quella poltiglia finale ho trovato solo noccioli di ciliegia, qualche maccherone mandato giù intero, un pezzetto di carta stagnola che era nel gorgonzola, mi ricordo ancora quando l'ho inghiottita, con quel sapore sgradevole di ferraglia, e pensai: ecco cosa provano i mangiatori di spade, non farò mai il mangiatore di spade. Questo ha trovato il disertore nel suo viaggio a discendere cercando il suo io migliore. Oh, sapesse quali echi dalle parti del cuore, così strazianti eppure velati, sapesse cosa resta di quei tremiti che ci fan gentili col mondo nell'età del fieno! La parte più nobile dell'uomo è l'intestino, mia cara. Lui fa in silenzio il suo lavoro senza presumere troppo di se stesso e non si chiede in cosa consista il bene. Poi l'istinto di conservazione mi ha suggerito di aggrapparmi all'ugola e con un colpo di tosse sono uscito all'aperto. Ma non ho rivisto le stelle, c'era una nuvolaglia bassa e scura e infatti poco dopo è venuto a piovere. Pioveva forte e di traverso, tirava un vento maligno e ho pensato che forse tutta quell'acqua che veniva giù non era altro che il 70% dell'intera umanità che di colpo per lavarsi pioveva su se stessa.

Il tubo digerente, ovvero l'irriducibile verità del racconto

di Fabio Acca

Una sera, durante una cena piuttosto informale, un mio caro amico mi disse: «Sai, ieri sono stato dal medico per un problema all'orecchio. Mi hanno fatto una lastra. Ad un tratto, mentre guardavo l'interno del mio orecchio, mi sono reso conto di quanto silenzio, di quanta solitudine ci sia nel nostro corpo».

Lì per lì mi sembrò solo un'espressione bizzarra, frutto forse di una divagazione leggermente etilica. Per lo più fatta da un amico che solitamente ha una concezione della vita molto pragmatica. Poi ripensandoci, anche proprio alla luce di questa prospettiva "materialista", le sue parole hanno acquistato una strana luccicanza poetica. Perché sì, il nostro corpo, la nostra testa, può essere abitata da tante voci; anzi, direi che questo è un vero topos letterario, che può rimandare alla follia così come all'autoscultamento dell'anima. Ma che il corpo, o un suo organo, possano invece essere sede di un silenzio, di un mutismo organico della carne, questo mi è parso a un certo punto come una piccola, grande rivelazione.

Nel teatro del Novecento, Antonin Artaud coniò una nozione fortunata, per certi versi vicina a questo silenzio: il «corpo senza organi». In principio il suo teatro della crudeltà è stato associato – in maniera più o meno corretta – a un tumulto dei sensi, della carne e del sangue, di cui l'urlo è diventato il gesto emblematico, l'epifania fisica di un atteggiamento del corpo immerso in un atto di rivolta. Poi invece, a distanza di anni dalla morte di Artaud, quell'urlo si è come rappspresso, sovrapponendosi a un'altra immagine chiave del Novecento, quella di Papa Innocenzo X, dipinta negli anni Cinquanta dal grande Francis Bacon. Il suo urlo muto chiude, di fatto, il secolo scorso, anticipando l'urlo muto (questa volta vero) di un altro papa, Carol Wojtyła, testimonianza vivente di un corpo mediatico colto nell'istante della sua implosione, poco prima della morte.

L'esecuzione, di Vittorio Franceschi, sta esattamente al confine di questi due urli. Tra l'urlo avanguardistico, tipicamente novecentesco di Artaud, con tutto l'insorgere del corpo che esso trascina con sé; e la solitudine silenziosa che lo stesso corpo sembra annunciare, una volta dissanguato, dopo aver attraversato – per dirla con Beckett – la tragedia dell'esserci. Così come ancora una volta novecentesca è la messa in crisi, rappresentata da Franceschi, di una condizione umana di realtà, assediata dai fantasmi della coscienza e testimoniata da un ulteriore, surreale livello di percezione del mondo interiore dei protagonisti. Ma allo stesso tempo, questa realtà – proprio come quella descritta in principio dal mio amico – aderisce perfettamente a una testimonianza poetica calata nel corpo/mondo di oggi.

In questo senso è rivelatoria la lunga didascalia che, nel buio, introduce lo spettatore all'ascolto:

Un uomo e una donna sono seduti in una stanza. Sul fondo c'è un vano di porta senza uscio, attraverso il quale si legge una fuga di stanze tutte uguali. Gli occhi dell'uomo sono coperti da una fascia di garza macchiata di sangue. Sulle guance, proprio sotto gli occhi, due strisce di sangue rappspresso. Indossa una divisa militare malconcia, anch'essa sporca di sangue. Al posto delle mani, due moncherini fasciati da bende insanguinate. Ai piedi ha stivali impolverati. La donna indossa un abito semplice e cuce gli orli di un lenzuolo bianco. Al centro della parete di destra c'è una finestra. È chiusa e la vista ci sarà ignota anche quando verrà aperta. Al centro della parete di sinistra c'è una piccola consolle. Sulla consolle c'è una bottiglia con dentro un foglietto. Accanto alla bottiglia c'è un flaconcino con accanto una siringa. Un ridicolo orologio a cucù di tipo tirolese, posto sulla parete al di sopra della consolle, ogni tanto batte le ore. [...]

La condizione scenica in cui (non) si muovono i due personaggi (Maria Paiato, la donna; Vittorio Franceschi, l'uomo, entrambi volontariamente ancorati a una sedia e un leggio) definiscono un perimetro attoriale preciso, scandito da pochi, essenziali gesti, secondo uno schema che riverbera tonalità beckettiane e pinteriane. Ma qual è il tempo di queste presenze? Quali ore scandisce l'orologio a cucù che, nell'arco della vicenda, la donna manomette riportando ciclicamente indietro le lancette? È l'era del dopo e del durante. Del dopo i fiammiferi, della fine dell'inchiestro, del riconoscimento dell'orizzonte orizzontale. Non di un tempo storico, piuttosto di un tempo in cui tutto è già accaduto ed estinto. Però è anche il tempo inesorabile ed effimero della presenza, appunto del teatro: del tempo – come si dice sul finale – in cui si può solo esistere.

Lo scarto poetico di Franceschi è essenzialmente in questo paradosso poetico. E la parola, attraverso cui si sgrana la parabola drammatica, ne diviene il termometro. I ricordi che affiorano poco a poco alla mente dei personaggi non sono altro che stratagemmi per riaffermare il tempo possibile in cui si era qualcosa o qualcuno: il tempo della vita, in un narrare (e narrarsi) che di questo principio è il motore.

C'è però un altro dettaglio importante. Il tubo digerente, ovvero l'insostenibile verità del corpo. Nel viaggio che l'uomo intraprende dentro le proprie viscere a metà della vicenda, come fosse una variante dantesca, ecco palesarsi l'inesorabile caduta del sublime: «la parte più nobile dell'uomo è l'intestino», gorgoglia ad un certo punto. Ma attenzione, il corpo sezionato, tagliato, scomposto e torturato non è altro che, ancora una volta, una proiezione della parola, l'invenzione retorica con cui l'attore Franceschi, innescato da una straordinaria Maria Paiato, ingaggia una battaglia con l'immaginazione dello spettatore. Ciò che rimane dopo, alla fine, dentro di noi, non può essere che un grande, amletico silenzio. Questo sì, sublime.

Com'è l'acqua?

di Silvia Bottioli

"Gli scrittori [...] sono emblemi della persistenza (e della necessità) di una visione individuale. [...] Il primo compito di uno scrittore non è avere delle opinioni, ma dire la verità".
Susan Sontag, *La coscienza delle parole*

La scrittura per il teatro è di per sé una pratica problematica, per la relazione che istituisce tra due linguaggi che sono anche due diversi modi di raccontare il mondo, per la tensione tra letteratura e corpo, tra assenza e presenza, silenzio e suono, solitudine e collettività.

Là dove – come è il caso del panorama italiano contemporaneo – la scena opera per scarti, ripensamenti e spiazzamenti, il posto stesso della scrittura drammatica, e con esso quello del drammaturgo, è messo in questione e si trova a costituire una polarità di un pensiero del teatro che è ben più di un pensiero sul teatro. Come può quindi la scrittura assumere su di sé un rapporto con la rappresentazione, senza rinunciare però a essere essa stessa pensiero, linguaggio, mondo?

Uno sguardo sulla giovane drammaturgia italiana, a partire dagli autori insigniti del Premio Riccione per il Teatro nella sezione destinata agli autori sotto i trent'anni, il Premio Tondelli¹, può fornire qualche elemento di riflessione non solo su di una pratica – quella drammaturgica, appunto – che esige oggi di essere profondamente osservata, e finalmente assunta in maniera più compiuta in un pensiero sul presente e sul futuro del teatro; ma anche su di una etica – quella che impone, secondo la Sontag, di «dire la verità» – che richiama autori e artisti, e pure critici e curatori, a un rinnovato rapporto con il proprio mondo, con un disordine che chiede di essere guardato, attraversato, riflesso².

Lo studio dei loro testi e percorsi autoriali conduce infatti a un'osservazione che tutti li abbraccia, pur nelle profonde diversità delle loro poetiche: si occupano del mondo, i drammaturghi italiani di oggi, si occupano della loro e nostra contemporaneità e attraverso questo sguardo aperto verso un fuori complesso e contraddittorio «compensano la mancata trasmissione di un sapere condiviso in una società senza più immaginario»³. Costruiscono mondo e costruiscono immaginario, attraverso una parola capace di generare la scena, già a partire dal suo formarsi sulla pagina, già nel suono, nel ritmo, nella delimitazione di uno spazio e un tempo dell'azione, nell'immaginazione di uno sguardo di spettatore. Una parola che con la scena non rinuncia a condurre un corpo a corpo anche crudele, provocandola con sfide impossibili (la lingua barocca di Borrelli, il dispositivo filosofico e retorico di Massini...) o interrogandola attraverso le modalità linguistiche di altre forme, di altri linguaggi. Sono emblematici il ritmo radiofonico dei dialoghi e lo sviluppo drammaturgico da fumetto dei testi di Fausto Paravidino, da *Gabriele a Noccioline*, là dove il teatro rincorre senza poterlo afferrare un

parlato quotidiano e secchissimo, veloce, sempre in fuga. Ed è paradigmatica pure l'immersione nel racconto orale o nell'epicità romanzesca di Davide Enia, tanto nei suoi testi di autore-attore (da *Italia Brasile 3 a 2 a I capitoli dell'infanzia*) quanto in quelli polifonici (*Scanna*) e addirittura nelle scritture che esulano dalla scena (il romanzo *Rembò*), là dove sempre la forza straripante di una narrazione moltiplica i piani di realtà.

Di tutt'altro segno le due voci femminili del Premio, Letizia Russo e Maria Teresa Berardelli, entrambe, e in diverso modo, ferocemente rivolte ai mondi e alle verità interiori, al cuore nero dell'uomo (nel senso di *anthropos*), al magma di sentimenti e decisioni, pensieri e atti che contraddistinguono le vicende umane, tanto quelle collettive (per esempio *Tomba di cani* della Russo) quanto quelle individuali (come *Sterili* della Berardelli). È una scrittura, un teatro, il loro, che sa essere violento e dolcissimo, che scandaglia l'interiorità abitandola come un paesaggio, allegoria o *mise en abîme* della pluralità caotica del mondo esterno.

La consapevolezza, o la permeabilità, rispetto al mondo è indubbiamente un aspetto che va oggi interrogato nei testi e negli autori di teatro (e non solo): un aspetto che ha a che fare con il modo di vivere e di pensare, con la scelta di essere artisti, con la giovinezza – infine – come condizione dello sguardo, forza dell'azione che incide su di una realtà, sia essa esterna o solo interiore, modificandola nel profondo⁴.

Lo scrittore statunitense David Foster Wallace, nel testo, recentemente pubblicato a un anno dalla morte suicida del suo autore, del discorso pronunciato nel 2005 in occasione del conferimento delle lauree al Kenyon College, racconta una piccola storia. «Ci sono due giovani pesci che nuotano e a un certo punto incontrano un pesce anziano che va nella direzione opposta, fa un cenno di saluto e dice: – Salve, ragazzi. Com'è l'acqua? – I due pesci giovani nuotano un altro po', poi uno guarda l'altro e fa: – Che cavolo è l'acqua?»⁵.

Forse è questo che, da critico, occorre chiedere continuamente agli artisti che si incontrano, e soprattutto ai più giovani tra di loro: «Com'è l'acqua?». E forse sono le loro



Fausto Paravidino

risposte, talvolta smarrite e talvolta lucidissime, sempre sorprendenti, che occorre ascoltare, discutere, interrogare e provocare, in un dialogo che non può chiudersi nel recinto della scrittura o del teatro ma continuamente deve irrompere nel reale e nutrirsi di mondo.

¹ Si tratta, nell'ordine cronologico del ricevimento del Premio, di Fausto Paravidino (1999), Letizia Russo (2001), Davide Enia (2003), Stefano Massini (2005), Mimmo Borrelli (2007), Maria Teresa Berardelli (2009). Si veda a questo proposito anche il progetto video *Conversazioni. Con Fausto Paravidino, Letizia Russo, Davide Enia, Stefano Massini, Mimmo Borrelli*, a cura di Silvia Bottioli con la collaborazione di Zapruder filmmakersgroup, prodotto da Riccione Teatro con la collaborazione di Teatro Petrella/Comune di Longiano nell'ambito dell'edizione 2008 di Riccione TTV Festival, diretta da Andrea Nanni. A questi autori vanno aggiunti i nomi emersi dalle prime edizioni del Premio, che, per ragioni di spazio, non è stato qui possibile trattare. Nella Prima edizione (1993) vengono segnalati Sonia Antinori, Vittorio Adinolfi, Renato Gabrielli e Saverio Minutolo. La Seconda (1996) viene vinta ex aequo da Filippo Betto e Michela Marelli.

² Scriveva Nicola Chiaromonte a proposito del ruolo degli autori e artisti di teatro: «C'è un compito cui bisognerebbe attendere, e al quale certo, nascosti e perduti nella massa, alcuni sicuramente attendono: quello di guardare a fondo nel disordine del nostro mondo e identificare con qualche certezza i fatti essenziali, sforzandosi di discernarli nel magma dell'irrelevante» (Nicola Chiaromonte, *Fra prosa e canto*, in Id., *Scritti sul teatro*, Torino, Einaudi, 1976, p. 249).

³ Debora Pietrobbono, *Prefazione*, in Id., a cura di, *Senza corpo. Voci dalla nuova scena italiana*, Roma, minimum fax, 2009, p. 13.

⁴ Una riflessione sulla scrittura come forma di relazione con il mondo, nell'accezione però della separatezza e della diversità come marchio esistenziale prima che artistico, è espressa dallo stesso Tondelli nel romanzo *Camere separate*, che ha costituito anche il punto di partenza delle *Conversazioni* con i drammaturghi.

⁵ David Foster Wallace, *Questa è l'acqua*, Torino, Einaudi, 2009, p. 143.

Quando Alice cadde in un tombino

di Letizia Russo

Ma l'unica cosa che esiste è la metafora. Questo me lo dico ormai sempre più spesso, anche se a volte a bassa voce, per non impazzire. Il crinale su cui la realtà cammina, le infinite e contemporanee formule matematiche che determinano il visibile e comprensibile della realtà, e nel loro intreccio non pettinabile il caos della stessa realtà, mi fanno sempre pensare all'arcano senza numero dei tarocchi, il Matto. Un uomo con un fardello sulle spalle, spinto o trattenuto da una belva, che cammina, appunto, su un crinale. Un crinale che affaccia sulla follia, sull'arte, sul futuro. Sulla metafora. Non mi capita tutti i giorni, ma spesso sì. Andare in giro, camminare per la strada, e non

riuscire a cogliere altro che metafore ambulanti, urlanti, doloranti, miagolanti, zelanti, rallegranti, disperanti. È proprio allora, quando il cosmo non appare più come un insieme indeterminato di segni fini a se stessi, ma come un mistero oscuramente parlante, che tutto diventa improvvisamente chiaro, eppure inafferrabile. A volte sono sicura che la strada davanti a me sia determinata. Visibile, certo. Leggibile a vari strati, come ogni storia ben raccontata. Ma, allo stesso tempo, sono sicura che quella che mi lascio alle spalle venga spazzata via da un cane-scopa, come successe ad Alice quando cadde in un tombino.

Tutto quello che ho appena scritto è per me strettamente legato a cosa significhi scrivere teatro. A quale strumento si scelga per raccontare la realtà. Penso che la scelta sia tra due strumenti: il microscopio e il telescopio. Per teatro microscopico intendo quel teatro (ma anche quella letteratura, quel cinema, ecc.) che guarda la realtà come se fosse un pezzo di epidermide poggiato su un vetrino, o l'ala di una mosca, o il frammento di una foglia. Un teatro parcellizzato, precisissimo, che non si occupa del corpo nel suo insieme, della mosca intera, dell'intero albero. Un teatro che prende la realtà e sceglie di atomizzarla in varie componenti: la storia, la società, la memoria, fino alle particelle subatomiche e anche all'antimateria, il dato evento di cronaca x o y, la certa classe o parte del corpo sociale, o più semplicemente episodi della propria autobiografia, o singole, solitarie idee attorno cui costruire un testo o uno spettacolo. Qui la metafora non trova spazio: la realtà, il cosmo, non vengono intesi come portatori di metafora, e di conseguenza, dal punto di vista narrativo, l'opera non diventa portatrice di un principio poetico ultimo e metaforico che riesca a travalicare i confini di se stessa.

Per spiegare ciò che intendo per metafora, farò un esempio interno al ragionamento che sto facendo, e prendo in mano il telescopio: la tendenza del racconto al microscopio è, secondo me, interpretabile essa stessa come metafora. Metafora dell'evoluzione che, nella storia dell'uomo, ha avuto la fora della sapienza (addirittura): c'era una volta un essere pensante che sviluppò quello che chiamiamo civiltà. La civiltà (come principio poetico e non come determinazione geografica) attinse alla sapienza attraverso



Letizia Russo

un'integrazione di saperi, di strumenti di osservazione, di misurazione, di sintesi poetica. La sapienza, attraverso il linguaggio e quindi il racconto, era proprio questa fusione di elementi del sapere che camminavano insieme per interpretare il cosmo. Erano di tutti, perché il linguaggio e il racconto erano di tutti. Conoscere una storia voleva dire anche conoscere il movimento impercettibile degli astri e le sue cause, voleva dire conoscere i movimenti dell'animo umano, la dimensione della terra, voleva dire includere nel sistema della sapienza il mistero di ciò che è inspiegabile. Voleva dire ordinare eppure allo stesso tempo comprendere (nel senso etimologico di abbracciare) il caos. Muovo il telescopio, saltando i vari gradi di civiltà e sapienza, e mi sposto sul cielo che riposa oggi sopra le nostre teste. Fare questo salto è utile per vedere con più chiarezza cosa è diventato sapienza: la parcellizzazione, l'atomizzazione, appunto, in saperi. È così che la Teoria della Relatività è andata incontro al suo ineluttabile destino: la possibilità di essere compresa al massimo da due o tre persone sulla terra. In un'epoca in cui il sapere è strettamente legato alla tecnologia, e quindi alla creazione di strumenti sempre più numerosi e piccoli, non mi sarà concesso di comprendere le scoperte ultimative dell'astrofisica, o le intuizioni più profonde della psicanalisi, o le scoperte più rivoluzionarie della medicina, o i meccanismi complessi che muovono le società. Per lo meno, nel breve tempo dell'esistenza, non mi sarà concesso di conoscere il cuore pulsante di ogni sapere: mentre il calendario segna ogni anno, su una data che non conosco, i mesi e speriamo gli anni che mi separano dal salto in quel tombino più nero, quello della morte, dovrò scegliere se costruire ponti o osservare le stelle. La sapienza si è parcellizzata in saperi, e ognuno ne porta il proprio fagotto, grande o piccolo, senza che due fagotti diversi possano comunicare, nutrirsi a vicenda, ricomporre la sapienza nel suo insieme. È in questo senso che il teatro microscopico è anch'esso, forse inconsapevolmente, metaforico della frammentazione della sapienza. Per teatro telescopico intendo, invece, quel racconto teatrale che cattura, o prova a catturare, l'insieme del cielo che riposa sopra le nostre teste. Intendo quel teatro che attraverso la poesia riesce a individuare, far esplodere, e quindi rilucere le metafore. Quel teatro che apre la scatola della metafora e dentro intravede il principio poetico che è sotteso alla realtà, alle molteplici realtà storiche, sociali, esistenziali che il cosmo semina sul nostro cammino. Non penso che il teatro abbia altro compito che quello di integrare il più possibile la sapienza. Occuparsi della trama della realtà per fotografare più nitidamente la sua portata metaforica. Non l'analisi microscopica dei singoli eventi che hanno costituito la trama, per esempio, del fascismo, ma di quale principio poetico è portatore la sua metafora storica. Non lo sguardo microscopico sulle esistenze o le loro frazioni, ma uno sguardo "stellare" sui grandi principi poetici che guidano e determinano caoticamente piccole cose i giorni che nascono e muoiono. Come io vedo il cosmo è così, una serie infinita di meta-



La malattia di Fausto Paravidino

foriche scatole cinesi, con la rottura della categoria grande/piccolo: metafore grandi che contengono metafore piccole, o metafore piccole che contengono metafore enormi. E se l'essere umano è, metaforicamente, la vita che riflette su se stessa, il teatro, per me, metaforicamente, è la sapienza che riflette sull'uomo.

Per un teatro politico di poesia di Stefano Massini

Quando vedi un fiume, non riconosci l'acqua degli affluenti: vedi il fiume scorrere. Ciò vale anche per chi cerca di fare il mio mestiere. Ci sono tanti affluenti che delineano il corso di quella che definiamo linea poetica. Io sono convinto che la mia decisione di scrivere sia nata, prima che dalla mia potenziale identità d'autore, dal mio essere spettatore. Per una ragione banalissima! Al liceo mio padre e mia madre mi regalavano ogni anno un abbonamento al Teatro della Pergola. Dalla mia poltrona di osservatore, fila numero quattro, galleria, guardavo gli spettacoli. Cosa vedevo? C'era di tutto: un *Edipo re*; un *Così è se vi pare* con la regia di Bolognini; la settimana dopo, l'*Iliade* della Compagnia del Carretto; poi, a pochi giorni di distanza, Leo de Berardinis con la sua versione di *King Lear*.

Mi sono trovato davanti forme di teatro diverse; ciò che mi colpiva era la mancanza di soluzioni mediane. Non c'erano vie di mezzo fra un teatro tronfio, vecchio, basato sul repertorio e su pochi nomi a tutti noti, e le forme d'avanguardia come quella eccezionalmente caustica di Leo che il pubblico degli abbonati disertava. Poi vidi *Ceneri alle ceneri*, testo e regia di Pinter. E ne rimasi folgorato perché quello spettacolo era opera di un autore vivente, tanto che ne firmava la regia! Fatta eccezione per Eduardo De Filippo, scomparso da poco, io non vedevo nel cartellone della Pergola quasi nessuno spettacolo che fosse opera di un autore italiano vivente!

Nei testi contemporanei degli autori stranieri – e soprattutto anglosassoni – vedevo come la forma importante del dramma si coniugasse ai temi d'oggi. Ho provato a trapiantare questo innesto in Italia, imitando un tipo di scrittura drammatica che non era quella italiana e serven-

domi dell'italiano. La mia è stata una scelta di gusto: fatta eccezione per alcuni esiti d'arte, l'uso del dialetto in teatro non mi convince. O meglio: trovo straordinarie le fucine linguistiche fatte dal Teatro delle Albe, da Ugo Chiti, da Enzo Moscato, da Antonio Tarantino, ovvero di coloro che sulla scia di Gadda hanno di fatto costruito dai dialetti un nuovo codice linguistico. Ma il dialetto fine a se stesso, non mediato, non rielaborato, non vissuto dall'interno, tende a mio parere alla fiction. E cioè racconta la finta verità d'una Italia ridanciana, televisiva, stereotipa. E sorvolo sul valore politico che ultimamente sta assumendo il dialetto, rivendicato come baluardo di identità locali nella programmatica destrutturazione dell'Italia unitaria. Quello che mi interessava era utilizzare il teatro come luogo d'incontro fra forme antiche – con personaggi, dialoghi, didascalie – e una scrittura di oggi. A tutto ciò si deve aggiungere l'acqua di un altro affluente. La si dovrebbe riconoscere a prima vista dalla direzione del flusso. È la volontà di andare controcorrente. Intorno a me, tutto stava rapidamente cambiando. Negli anni Ottanta, Umberto Eco aveva scritto che sarebbe presto arrivato il momento in cui, affetti da sindrome del telecomando, avremmo cambiato canale al minimo sentore di lentezza. È esattamente quello che è successo. La nostra capacità di concentrazione si è abbassata. Ronconi mi diceva quando ero suo assistente al Piccolo di Milano nel 2001: «i giovani registi dicono "manca ritmo", perché per ritmo intendono velocità. Invece anche la lentezza è un ritmo: i ritmi sono come i colori sulla tavolozza del pittore. Oggi, invece, ritmo è diventato sinonimo di velocità». Io credo che il teatro sia il luogo più pluralista del mondo: un luogo in cui ogni forma di teatro è legittima purché ci si creda. Però, molto spesso, vedevo e vedo spettacoli d'innovazione che, lungi dal rompere gli schemi, si riducono a varianti di partiture formali sempre uguali, con attori ginnasti, ritmi molto veloci, successioni frenetiche, una colonna sonora anticonformista ad alto volume e una prevaricazione dei motivi dinamico visivi rispetto a quelli poetici – che, invece, nel caso di Leo de Berardinis, pervadevano lo spettacolo con esiti straordinari. Allora mi sono detto: se la concentrazione si sta abbassando, se il nuovo che si cerca è qualcosa di giovanilistico e convenziona-



Stefano Massini

le, io voglio muovermi controcorrente e scrivere testi che vadano contro la ridotta capacità di concentrazione del pubblico, testi che osino utilizzare quello che Ronconi definiva il ritmo lento. Sono salito sulle spalle dei drammaturghi stranieri più che su quelle dei drammaturghi italiani. Debbo però ammettere che, dell'esperienza italiana, ho assimilato certe tipologie sceniche, certe articolazioni spettacolari... È naturale: il teatro che facciamo è conseguenza del teatro che conosciamo. Se fossi stato portato in un teatro di periferia invece che alla Pergola, avrei maturato un altro tipo di immaginario. Bisogna inoltre ricordare che sono entrato nel mondo teatrale attraverso l'opera lirica. Ho fatto l'assistente internazionale al Maggio Fiorentino per due anni. Dopo, sono stato preso da Ronconi al Piccolo di Milano. Io non ho conosciuto un teatro di tipo minimale ma spettacoli con grandiose scenografie e un livello stilistico-espressivo elevatissimo. Questo ha fatto sì che, non per scelta ma per necessaria conseguenza delle esperienze fatte, il teatro che immaginavo nascesse con una vocazione ad allestimenti importanti. Il minimalismo scenico è arrivato in un secondo momento, per necessità. Ma procediamo con ordine. Io ho vinto il Premio Tondelli con *L'odore assordante del bianco*, un testo con sette attori, un apparato scenografico e movimenti minuziosamente descritti da lunghe didascalie... qualcuno ha detto che le mie didascalie richiamano un modo di fare teatro vecchio e superato. Io penso che la didascalia sia in primo luogo un servizio che l'autore fa a chi legge il testo senza vederlo rappresentato. Ma non solo. Io nego alle mie didascalie ogni valore vincolante per la messinscena. Le penso piuttosto come un espediente per comunicare l'utero di immagini all'interno del quale si è generato lo svolgimento testuale. E in questo senso è ovvio che ciò non implica alcun vincolo. Nella tetralogia che ho pubblicato con Ubulibri, oltre all'*Odore assordante del bianco* vi sono anche *Processo a Dio*, *Memorie del boia* e *La fine di Shavuoth*. Anche questi sono testi con una forte vocazione spettacolare. Al proposito, vorrei ricordare che la scenografia di *Memorie del boia* è stata realizzata da Luzzati con soluzioni metateatrali figurativamente ispirate alle incisioni di Hoogarth. I problemi sono venuti quando ho cominciato a collaborare con un piccolo teatro di Firenze che non poteva permettersi grandi allestimenti e non aveva risorse per chiamare più di tre attori. Allora, ho adattato il mio immaginario alle risorse. Un autore vive del suo *pensare il teatro*, che può tanto riferirsi al teatro che ha visto o in cui ha lavorato, che alla situazione per la quale scrive, dove, magari, ci sono soltanto tre attori e pochi elementi concreti con cui giocare. Da questa fase del mio lavoro, è nato quello che chiamo un "teatro poetico della politica". E cioè il *Tritico delle Gabbie* (Milano, Ubulibri, 2009) su tre temi "caldi" (il terrorismo negli anni piombo, l'etica della politica, l'eutanasia) e *Donna non rieducabile. Memorandum teatrale su Anna Politkovskaja* (Milano, Ubulibri, 2007), lavoro che, purtroppo, si mantiene tremendamente attuale ed è stato rappresentato un po' ovunque.

Il teatro, se cerca la vita, deve restare connesso con ciò che accade nel mondo, e siccome il mondo si modifica continuamente, anche il teatro deve continuamente modificarsi e cambiare sperimentando nuovi modi d'essere. Paradossalmente, ciò che era di rottura quarant'anni fa, oggi può risultare completamente banale e conformista. La difficoltà del teatro di ricerca (e cioè del teatro) è ridefinirsi continuamente e valutare se quello che faceva ieri è già scontato o ha ancora un significato.

Nel fiume della mia linea poetica c'è anche un'altra componente. Per descriverla eviterei però l'immagine dell'affluente. Si è trattato piuttosto d'una scoperta improvvisa che ha cambiato il mio modo di guardare le persone.

L'ultimo anno di università dovevo frequentare un corso di Storia della lingua italiana, invece per sbaglio assisto a una lezione di etnoantropologia. Riassumo il suo contenuto: quando parliamo attiviamo due modi di esprimerci. Da una parte, utilizziamo il registro verbale, dall'altra, la gamma mimica e gestuale. Soltanto il 13% delle informazioni che passiamo proviene dal registro verbale, mentre l'87% passa attraverso il registro mimico/gestuale. Il professore disse poi che facendo attenzione a come le persone si muovono nel parlare, si scoprono gesti di difficile comprensione che non sono prettamente descrittivi. Sono gesti che attengono a ciò che gli etnoantropologi chiamano l'istinto poetico. Questa specie di rivelazione, avuta per caso, semplicemente entrando nell'aula sbagliata, mi ha fatto capire che, dentro di noi, l'istinto poetico è più importante di quello politico. Allora perché definiamo la poesia come una piccola branca?

Noi abbiamo alle nostre spalle una civiltà meravigliosa che rispettava l'istinto poetico dell'uomo, tanto che *poiesis* in greco indica la prospettiva produttiva, il 'fare'. È l'istinto politico, dunque, ad essere una branca di quello poetico e non viceversa. Io sono dell'idea che dovrebbe esserci più poesia nella politica. E che il pensare poeticamente porti a conclusioni più veritiere che non la riflessione politica. Forse, per fare politica bisognerebbe incominciare col raccontare la realtà in modo poetico. Non prendere quel tono rarefatto che assumono i commentatori televisivi. I telegiornali sono asettici! Per prima cosa i mezzi busti imparano che devono avere una dizione perfetta ed essere il più puliti possibile, cioè privi di emozione, cioè privi di poesia. L'informazione oggi avviene principalmente attraverso questo canale totalmente privo di valenze poetiche. Ma se il nostro primo istinto è poetico, necessariamente, l'informazione raggiunge più fortemente i propri destinatari attraverso stimoli poetici e non politici. Per questo, mi sono dedicato al racconto della realtà tentando di accordare la dimensione politica alla ricerca d'un linguaggio che crei emozioni. Teatralmente, i fatti non vanno semplicemente enunciati ma disposti secondo una logica retorica che ne ricavi immagini, pensieri, sentimenti, impressioni.

Io credo che i testi siano materiali aperti destinati a vivere una vita lontana da chi li ha scritti. Ciò che creiamo sono segni autonomi. Un aneddoto. A Mosca va in scena il

Macbeth. Durante lo spettacolo, mentre Lady Macbeth si lava le mani sporche di sangue e le asciuga con un lenzuolo bianco, il pubblico si alza in piedi e applaude a scena aperta. Il regista annota nel suo diario questa reazione che non comprende. La sera dopo accade la stessa cosa, con un entusiasmo se possibile superiore. La terza sera il regista incuriosito siede tra il pubblico. Quando ancora una volta gli spettatori applaudono lo stesso gesto, egli chiede alla persona che gli sta seduta accanto il perché di quella reazione. L'uomo risponde: «Ma non ha visto? In scena c'è Stalin!» Solo in quel momento il regista connette gli applausi ad una campagna di propaganda del governo sovietico, che stava girando da alcuni mesi: c'era Stalin che mostrava un asciugamano bianco, faceva vedere le mani e si dichiarava innocente. Il pubblico aveva dunque interpretato il gesto dell'attrice come una accusa a Stalin ed applaudeva il suo valore politico. Un altro esempio dell'autonomia dei segni teatrali è questo: un testo di Dacia Maraini sull'Olocausto, *Norma 44*, si apre con una ragazza bendata e legata ai polsi, buttata in scena dentro un cono di luce. Due anni dopo, quando lo stesso allestimento viene ripreso, quello stesso inizio suscita un mormorio fortissimo in sala. Perché? In quei due anni c'era stata la guerra in Iraq ed eravamo stati bombardati da immagini di prigionieri sequestrati. Il pubblico aveva, quindi, collegato la ragazza bendata a un'iconografia diventata tragicamente familiare.

Qualsiasi cosa facciamo è totalmente modificabile da ciò che accade intorno. I segni cambiano poiché la realtà riformula continuamente i codici attraverso i quali li leggiamo. Il grande drammaturgo Jean-Claude Carrière sottolinea che *auctor* discende verbo *augere* nel significato forte di "far nascere, originare, promuovere, dare efficacemente inizio". Quindi, l'autore è colui che dà l'ispirazione. Ma l'ispirazione non può essere costituita soltanto dalle parole dette (il 13% dei significati). Per questo, specie nelle mie prime opere, mi sono molto servito delle didascalie. Ho voluto trattenere accanto alle battute l'immaginario dal quale procedevano, per rendere più strutturato e saldo il significato del mio lavoro, che verrà comunque riscritto, di allestimento in allestimento, dal mutare della realtà circostante.

Nel teatro politico di poesia, la funzione delle didascalie è piuttosto svolta dall'attualità degli argomenti, dal loro essere presenti nella memoria collettiva. Spero, dunque, che il significato di *Donna non rieducabile* possa presto apparire meno pregnante e incisivo, l'ombra d'un attimo riscritto dal reale.

Transfert e personaggi/autori nelle prime pièces di Massini

di Gerardo Guccini

Nel 2004 Stefano Massini, dopo aver lavorato come aiuto regista al fianco di Patrice Chéreau e di Luca Ronconi, decide di indirizzare i suoi interessi verso la scrittura

drammatica e concepisce il programma di scrivere quattro testi tutti incentrati su artisti e scrittori anche realmente esistiti. Ne *La fine di Shavuoth* Massini immagina che Kafka, dopo aver visto una commedia di Abraham Goldfaden al Café-Teatro Savoy di Praga, si addormenti davanti al sipario e che, risvegliatosi, abbia un lungo colloquio con un attore destinato a diventare famoso: Jitzach Löwin. *Memorie del boia* (Teatro di Rifredi, Firenze, 2004) è ambientato circa un secolo prima a Parigi. Anche qui troviamo un grande letterato intento a dialogare (Honoré de Balzac), con lui non c'è però un attore o un altro artista, ma Charles Sanson, il boia di Parigi in pensione. Ne *L'odore assordante del bianco* (Teatro Fabbricone, Prato, 2007) Vincent Van Gogh è l'assoluto protagonista del dramma, che si svolge nel manicomio di Saint-Paul-de-Manson in Provenza. *Processo a Dio* (Teatro Vittorio Gassman, Gallarate, 2006) coinvolge in un rituale dai densi risvolti documentari il capitano Reinhard delle SS e quattro sopravvissuti del lager di Maidanek, fra i quali un personaggio/artista d'invenzione: l'attrice Elga Firsch, colei «che volle il processo». Una battuta del giovane Adek Bidermann, ne esplicita il ruolo autorale: «Vuoi tornare sulla scena, vero? Elga Firsch col suo processo! Elga Firsch riapre il sipario!»¹.

In due anni, le quattro pièces vengono ultimate ed edite col titolo *Una quadrilogia* (Milano, Ubulibri, 2006). *L'odore assordante del bianco*, fresco vincitore del prestigioso Premio Tondelli (2005), viene collocato in testa alla pubblicazione. Seguono l'ampio affresco di *Processo a Dio* e le brevi pièces su Kafka e Balzac. La scelta editoriale cambia dunque l'ordine della successione originaria, che innestava la composizione delle *Memorie del boia* a quella della *Fine di Shavuoth*², proseguiva con *Processo a Dio* e si concludeva con il dramma su Van Gogh. Seguito, questo, non privo di indicazioni sui percorsi di senso interni alla silloge, che incomincia non a caso, con due vocazioni letterarie.

Alla ricerca d'una propria tecnica drammatica, Massini esplora le dinamiche della *funzione autore* trasferendole all'interno dell'argomento. Da un lato, mette in scena giovani letterati alle prese con l'esplorazione dell'io (Kafka) o delle proprie scelte espressive (Balzac). Dall'altro, fa dei personaggi altrettanti *autori in atto*, attribuendo loro il compito di animare rapporti interpersonali circoscritti a un'unica situazione con racconti, finzioni e meccanismi affabulativi di natura metateatrale. Nella *Fine di Shavuoth*, Kafka e Löwin, restati chiusi dentro il Café-Teatro Savoy dopo la chiusura, si presentano in negativo, dicendo cioè cosa non sono, poi introducono una dinamica comunicativa basata su citazioni, poi si raccontano i propri sogni. Di passaggio in passaggio, il dialogo si stringe sui rapporti fra Kafka e la scrittura: un tema, questo, che avvicina il personaggio all'autore, allora alla sua prima prova impegnativa. La sovrapposizione viene evidenziata da un riferimento di Kafka a Van Gogh, protagonista dell'ultima pièce, *L'assordante odore del bianco*. Dice Kafka:

C'è un quadro [di Van Gogh]: un campo di grano sotto il cielo aperto. Da lontano ti sembra normale: un paesaggio come tanti. Ma se ti avvicini i colori impazziscono. Il rosso che squarcia la tela, il verde che annega se stesso e il giallo che gira come un vortice. (Pausa) Quel vortice, Löwy. Quel vortice è per me la paura³.

Massini avvicina la composizione drammatica narrando percorsi che riflettono i suoi miti e la sua condizione esperienziale. In queste prime pièces, un personaggio/artista perviene infatti a riconoscere o a dichiarare il proprio lato creativo confrontandosi con un interlocutore che – attore o boia – incarna il mondo della visione. Fondamentale, nel determinare la situazione drammatica, l'attivazione di trappole teatrali che avvicinano ulteriormente i personaggi all'autore, la pièce al processo della sua composizione. Se Löwy trattiene Kafka fra le «caligini di brume fumose» del Café-Teatro Savoy, nascondendo in tasca le chiavi che gli avrebbero consentito di uscire, il giovane Balzac stabilisce un contatto con il diffidente Sanson, servendosi di una catena di false identità. Prima dice di essere Jacques Renard, il figlio del boia di Vicennes, e asserisce di essere stato nominato boia di Parigi. Poi, scoperto da Sanson, afferma di chiamarsi Daniel D'Arthez. Solo a un terzo passaggio dichiara la sua effettiva identità e ammette di fare lo scrittore. Commenta il boia: «Ci avrei scommesso. [...] Attendo il vostro racconto»⁴. Battuta che corrisponde all'invito alla scrittura rivolto da Löwy a Kafka: «Racconta chi sei con parole tue. [...] Ferma i pensieri, nero su bianco!»⁵.

Le prime pièces del ciclo drammatizzano situazioni narrative che si avvicinano per più versi alla nozione freudiana di «transfert». L'ipotesi che questa possa venire letta in quanto esemplificazione di processi letterari, è stata avanzata da Peter Brooks. Vale ora la pena riprendere le sue osservazioni, per ricavarne elementi utili alla comprensione delle strutture drammatiche di Massini. Dice Brooks:

Freud definisce il transfert [ossia la proiezioni sull'analista delle pulsioni positive o negative che il paziente provava in precedenza per altre persone] una zona di regione intermedia fra malattia e vita reale, attraverso la quale si possono realizzare transazioni dall'una all'altra. [...] Questa "regione intermedia" (*Zwischenreich*), una "malattia artificiale" che riproduce il passato ma risulta accessibile agli interventi del presente, somiglia certamente al testo narrativo [...]⁶.

Il discorso si focalizza poi su una particolare tipologia di testi:

I testi che drammatizzano situazioni narrative, contratti e transizioni, dimostrano più chiaramente di altri, non c'è dubbio, il valore del transfert come modello. Questo vale anzitutto quando esistono delle «cornici», che per Freud, rispetto al racconto in esse contenuto, rappresentano il «mondo reale», quel margine esterno che rende racconta-

bile la vita, e costituisce un equivalente di quella «malattia artificiale» da indagare in vista di quel che ha da dirci sulla storia ivi iscritta dal desiderio inconscio⁷.

Nelle prime pièces di Massini, la «cornice» consiste in situazioni circoscritte e suscitate con l'inganno in cui i personaggi si indagano a vicenda scambiandosi sovente i ruoli di narratore e destinatario del racconto. Sostanziali le analogie con le dinamiche freudiane. Sia i pazienti in stato di «transfert» che i personaggi/artisti vivono una condizione «artificiale» che consente loro di riprodurre narrativamente il passato «rendendolo accessibile agli interventi del presente». Sia gli uni che gli altri si rapportano a interlocutori/analisti che tentano di decifrarne l'identità. Inoltre, né la «cornice» terapeutica – ossia il rapporto fra l'analista e il paziente – né le situazioni drammatiche sviluppano in forma di vicenda relazioni pregresse, ma inducono i narratori (siano questi pazienti o personaggi/artisti) a restituire se stessi all'interlocutore fino a individuare i traumi subiti e i modi per controllarli.

Il giovane drammaturgo ha dunque proiettato sui suoi primi personaggi i propri desideri e conflitti, stabilendo con l'immaginario drammatico un rapporto di «transfert» che si è efficacemente risolto in *scritti sullo scrivere* dove la penetrazione dialogica della dimensione interiore si inquadra in ambienti minuziosamente descritti, che non sono né contesti realistici né ipotesi scenografiche, ma, per riprendere l'immagine freudiana, *margini esterni di realtà* che rendono raccontabile la vita dei personaggi. Anche quanto lontana dal teatro, la scrittura drammatica presuppone reti di relazioni in atto, che la condizione isolata dell'autore, come si è qui mostrato, non fa che rendere più radicali, specialistiche, sperimentali.

¹ Stefano Massini, *Una quadrilogia*, Milano, Ubulibri, 2006, p. 95.

² Franco Quadri nota, nella sua importante introduzione, le affinità e gli incastri fra *La fine di Shavuoth* e la vicenda delle *Memorie del boia*, «iniziata da Massini quand'era a metà del lavoro precedente». Cfr. Franco Quadri, *A cavallo del tempo e della storia in cerca di artisti che insegnino la vita*, in Stefano Massini, *op. cit.*, pp. 9-12:10.

³ Stefano Massini, *op. cit.*, p. 187.

⁴ *Ivi*, p. 160.

⁵ *Ivi*, p. 190.

⁶ Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995, p. 245.

⁷ *Ivi*, p. 246

Nulla è pura invenzione

Dialogo fra Maria Teresa Berardelli e Silvia Bottioli

Maria Teresa Berardelli, nata a Roma nel 1986, è l'ultima vincitrice del Premio Tondelli, assegnatole nel 2009 per il testo Sterili, ancora inedito. La prima lettura pubblica del testo, curata dalla regista Nicoletta Robello e realizzata dagli

attori Federica Bognetti, Paola De Crescenzo, Teresa Timpano, Antonio Tintis e Massimiliano Sbarsi, è stata presentata al Teatro festival Parma il 27 ottobre 2009.

Silvia Bottioli – In *Camere separate*, il romanzo in cui Pier Vittorio Tondelli maggiormente indaga la natura e la forma del proprio essere scrittore, una delle questioni di fondo è se la scrittura sia o possa essere per chi la pratica un traslare la relazione con il mondo su di un altro piano; uno spostare una forma di attenzione, amore e combattimento dal corpo della vita al corpo della scrittura... Scrive Tondelli in uno dei passaggi più intensi del romanzo: «Leo riflette come forse non ha mai fatto prima, sul fatto che la sua vita è ormai troppo indistricabilmente legata allo scrivere; e che questa sola cosa gli importa e è questa, non lui, a dirigere gli spostamenti interiori della sua vita. [...] La sua diversità [è] proprio il suo scrivere, il dire continuamente in termini di scrittura quello che gli altri sono ben contanti di tacere. La sua sessualità, la sua sentimentalità si giocano non con altre persone, come lui ha sempre creduto, finendo ogni volta con il rompersi la testa, ma proprio nell'elaborazione costante, nel corpo a corpo, con un testo che ancora non c'è».

Maria Teresa Berardelli – Un'elaborazione costante di qualcosa, un testo che ancora non c'è. Questa è, per Leo, la scrittura nella vita di un uomo, e in fondo lo è anche per me. Eppure scrivere non è per me un dire in altri termini, ossia di scrittura, ciò che nella realtà viene taciuto: io preferirei sempre tacere, anche nella scrittura, e poi parlare, talvolta, ma in modo massiccio, presente. La scrittura diventa, pian piano, parte di te, dei tuoi pensieri. Il tuo sguardo sul mondo delle cose e delle persone è sempre molto attento e vigile, eppure la tua mente va verso un'altra direzione, e quando poi hai un progetto nella testa la tua mente sta solo in quel progetto, si accende e si spegne pensando ad un'unica cosa. Eppure, non credo che questa sia una diversità, tutto quello che è vivo dovrebbe più o meno funzionare così: in teatro, per esempio, anche gli attori o i registi hanno un particolare sguardo verso la realtà circostante e portano con sé una certa qualità che li contraddistingue, non solo i drammaturghi.

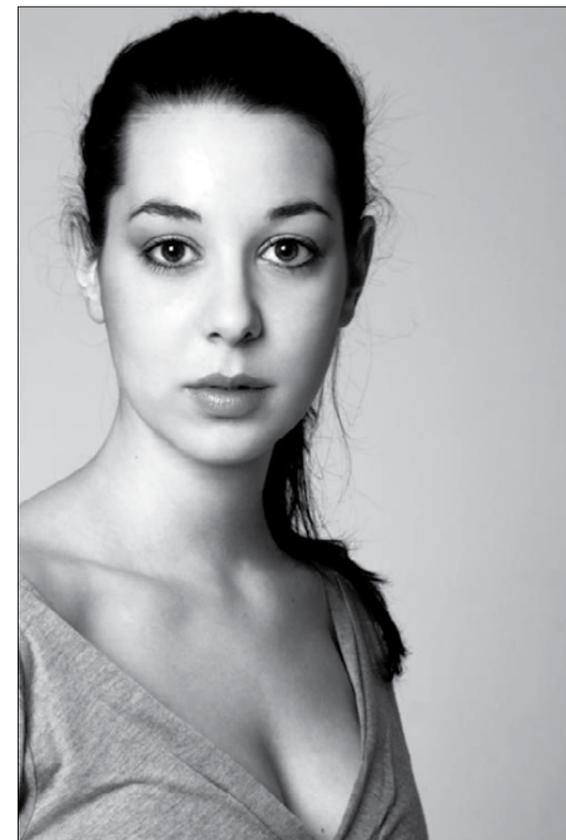
Come drammaturga, quello che cerco è la dinamica nei rapporti e la dinamica interiore dell'uomo, tentando di allontanarmi il più possibile da psicologismi di ogni tipo. I miei personaggi, spesso, sono vuoti. Che poi un lettore, un attore o un regista possa vederli pieni... questo è affar suo, mettiamola così. I miei personaggi sono vuoti ma in realtà piuttosto positivi, incastrati spesso in atmosfere crude, ma sempre garbate, mai estreme. Io non cerco di riportare caratteri che incontro nella vita, semmai tento di riportare atmosfere, ritmi, tempi, pensieri bloccati, azioni evocate, emozioni intime, raccolte.

Scrivere come guardare, ascoltare. La scrittura come

un movimento lento e silenzioso verso un'esplosione. La scrittura come un'eco.

SB – È molto forte, in questa tua ultima affermazione, il senso di un rapporto della scrittura, del teatro con la realtà. Che cos'è per te oggi la realtà, in che modo la vivi in relazione al tuo essere drammaturga?

MTB – Io vivo guardando, osservando, ascoltando. Vivo tirandomi fuori dalle situazioni eppure, contemporaneamente, sono dentro di esse. Vivo analizzando gli altri e me stessa con gli altri, e se non avessi tale sguardo sul mondo credo davvero che non potrei, né riuscirei a scrivere. Come già dicevo prima, quello che per me importante è la dinamica nei rapporti, ma anche la dinamica dei pensieri e delle emozioni in ognuno di noi. Questo è quello che cerco nella vita e quello che cerco anche nella scrittura teatrale. Non vivo pensando a una costante trasposizione della mia realtà in termini di scrittura; piuttosto, mi piace lasciarmi stupire da situazioni e suggestioni nella vita delle persone che mi circondano e mi piace pensare ad esse in termini prettamente teatrali. In *Sterili*, per esempio, parlo di una triangolazione sentimentale che, come ragazza, riconosco bene, e parlo di due sorelle delle quali, non direttamente, ho conosciuto il passato. Nulla è pura invenzione, almeno in questo testo. Qui risiede il senso del rapporto del mio teatro con la realtà, o meglio, con la mia realtà.



Maria Teresa Berardelli

“Sud continentale” e “Scuola siciliana”:
tessere per un mosaico
di Dario Tomasello

Premessa

«Il teatro del Sud – con la sua tradizione attorica forte, con la sua ritualità atavica condensata, e contaminata con la concretezza e la poesia del quotidiano – ha dimostrato negli ultimi decenni dal Novecento al Duemila una vitalità specifica e persistente. Napoli da un lato, l’Isola di Sicilia dall’altro: antropologicamente e storicamente terre di teatro»¹. Le parole di Anna Barsotti siglano storicamente il processo in corso di una *révanche* drammaturgica meridionale le cui ragioni restano ancora da indagare nella loro ampiezza e profondità. La rinnovata fiducia nella parola, nel testo, si configurano, in realtà, a queste latitudini come elementi di una coerenza che, talora sopravvivendo in modo sommerso talora mimetizzandosi in forme di ambiguo camuffamento (nella fase di più aperta polemica antiautoriale), ha saputo misurare la propria durata con una continuità sorprendentemente tenace. In questo, anticipando una tendenza in atto complessivamente nell’intera nazione: «La progressiva marginalizzazione del teatro e il ritorno della drammaturgia di parola, sono questi i due aspetti più significativi dell’ultimo quindicennio del secolo per quanto attiene alla scena italiana [...]»². Fatta salva l’amara verità del primo assunto, il senso della dichiarazione di Paolo Puppa s’inscrive nella prospettiva di un’attenzione crescente nei confronti di un fenomeno macroscopico dell’attuale panorama teatrale italiano: il ritorno al testo e la presenza sempre più consistente di autori teatrali.

Sarà bene, ad ogni modo, distinguere, entro le coordinate generali di una nuova drammaturgia meridionale, due macrocontesti diversamente caratterizzati: il Sud continentale, dove pesa (non solo linguisticamente) il ruolo giocato da Napoli, intesa non tanto come realtà metropolitana, piuttosto come metafora plurale e contraddittoria dei controversi rapporti con la tradizione, e un *milieu* siciliano meno riconducibile a specifici filoni e, anche perciò, altrettanto sfaccettato ed eterogeneo³. In quest’ottica, la nuova drammaturgia meridionale si colloca nella fenomenologia più generale di un rapporto vieppiù problematico, ineludibile eppure fortemente censurato, con le proprie, eventuali, paternità illustri⁴.

Se, infatti, a Napoli la partita con la tradizione si gioca sul terreno insidioso, e perciò tanto più affascinante, della rimozione, della negazione, è altresì chiaro chi siano i padri da dimenticare in una convulsa corsa alla posteriorità: Raffaele Viviani e, soprattutto, Eduardo De Filippo. Due esempi apparentemente contrapposti⁵, che concorrono, attraverso il superamento continuo del modello da essi rappresentato, alla formazione della coscienza del nuovo teatro napoletano. È vero anche che in un *milieu*, come quello della cultura teatrale napoletana tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, è sembrato funzionale alla formulazione dell’originalità di una propria

vocazione teatrale, dichiararsi scevri dall’influenza di un qualsivoglia modello tradizionale o addirittura del tutto orfani di un padre, foss’anche putativo. Dunque, sin dal principio, il problema risiede in un conflitto con i propri “maggiori”, con la loro eventuale assenza, più o meno colpevole, che non basta tuttavia a chiamarli fuori da un confronto destinato a non escluderli mai, anzi a rievocarli continuamente, eterni *revenants*, “ritornanti”, per dirla alla Moscato, di un passato che, specialmente a Napoli, si può rimuovere con interessanti ricadute sul proprio specifico discorso drammaturgico, non cancellare⁶, come risulta, oltre che dal conflittuale rapporto coi “padri da dimenticare”, dalla permanente vitalità del magna secentesco raggiunto con la mediazione di De Simone (si pensi all’adattamento della *Cantata dei pastori* fatta da Annibale Rucello) oppure direttamente assimilato (fondamentale il caso di Mimmo Borrelli).

Quello che talora, in modo preoccupante, manca, invece, alla scuola siciliana, salvo che nel caso unico di Vincenzo Pirrotta (confrontatosi coraggiosamente con una versione impetuosa, nel 2005, della *Sagra del Signore della nave* di Pirandello) è il riconoscimento palese di una qualche angoscia dell’influenza, e più ancora il desiderio di misurarsi con essa.

Defilati nell’attività di formazione e nella ricerca degli archetipi, sono gli esempi di Michele Perriera e Franco Scaldati. Il primo, a partire dall’esperienza in seno al Gruppo ’63, si è rivelato straordinario drammaturgo e carismatico animatore, con la scuola *Theatès*, della vita culturale palermitana⁷. Il secondo è stato capace di esportare «al di fuori della regione la sua personale griffa, un sottosuolo viscerale e ideologico, fermentante lirismo naif e maledettismo sociale, disagi regressivi e gesti eccessivi, il tutto reso in una koinè esagitata, tesa a partiture sonore estreme»⁸.

Se la certificazione di un pantheon di riferimenti diviene difficoltosa, nel caso di Scimone e Sframeli, ritorna allora in gioco la funzione “Beckett” come inderogabile scaturigine di un canone novecentesco. La capacità, cioè, di aver individuato la fisionomia dell’assurdo nelle pieghe ben riposte di una sicilianità popolana e popolare. Anzi, tanto più ignara quanto più efficace in quanto forma di nervosa autodifesa (da se stessi? dalla propria ignavia?), d’istintiva protezione da un’efferata invincibilità del potere costituito. In quest’ottica, l’esperienza isolana si configura come consapevolezza estrema di una lancinante solitudine, come sentimento del limite che esperisce costantemente questo essere attraversati, agiti non solo da un esterno misterioso e imprevedibile, ma, altresì, da profondità disorientate e laceranti. Lo spazio dello stretto sancisce, a tal proposito, il passaggio a un’ancestrale condizione di teatralità spaesata. Corpi senza scampo si muovono alla ricerca di un’improbabile via di fuga, di un’uscita di sicurezza. Tuttavia proprio l’emblematico spazio della rappresentazione, la proiezione più fedele di una sorte senza riscatto, li inchioda alla loro irredimibile condizione.

Il presente excursus non pretende organizzare le genea-

logie e le articolazioni presenti delle due macro-aree, ma fornisce qualche tessera ulteriore, che, unita agli interventi che qui seguono di Pirrotta, Caspenello e La Ruina, contribuisca ad una più limpida conoscenza di questi teatri.

Il Sud continentale

Sospeso tra dizione erudita e adesione ad una parlata flegrea sapientemente scandita in endecasillabi e altri versi di cantabile sgomento, il progetto drammaturgico di Mimmo Borrelli verifica, nel vivo di una materia tramata, al contempo, di arcani livori e inedite tentazioni alla resa, la resistenza di una tradizione teatrale napoletana di lungo corso.

Un tempo, Annibale Rucello⁹ si è pronunciato, con enfasi forse eccessiva, sull’inconsistenza di una drammaturgia nazionale che non fosse quasi o esclusivamente napoletana. Ebbene, Borrelli rievoca con esatto, quanto originale accento, tutt’intera la genealogia della scuola partenopea novecentesca, concentrandosi solo apparentemente sugli elementi di un più esteriore espressionismo sottoproletario, terremotato e malavitoso.

Nato nel 1979 a Napoli, ma radicato in quel di Torregaveta del cui orizzonte, marino e tenebroso, è cantore inesausto, Mimmo Borrelli, dall’età di 18 anni vive artisticamente attraverso numerose e intense esperienze con le molteplici piccole-grandi realtà dell’intricato panorama teatrale napoletano e non, come quelle con Franco Branciaroli, Antonio Ferrante, Marzio Honorato, Claudio Longhi, Nello Mascia, Mario Santella, Patrizio Trampetti, e con il Teatro Stabile di Torino.

In questo momento Borrelli è impegnato in una collaborazione con il Teatro Stabile di Napoli che ha prodotto il suo primo lavoro drammaturgico: *Nzularchia*.

Nzularchia (itterizia, ittero, febbre gialla. Da *nzularcato*: parola composta dai termini latini *sub* (sotto) e *arcatus* (arco), laddove, come nel Salento, l’arcobaleno e l’itterizia si definiscono *arcu*, il popolo attribuisce tale male agli influssi dell’arcobaleno), vincitore del Premio Riccione nel 2005 e, dopo il debutto al Mercadante il 20 marzo del 2007, destinatario come miglior spettacolo d’innovazione, dei Premi Olimpici del Teatro nel 2008, è stato interpretato da Peppino Mazzotta, Pippo Cangiano e Nino Bruno con la regia di Carlo Cerciello. Qui la linea del dettato appare già mista di azione e di lenta, coesiva piegatura intimista, dipanata dal diletto dell’immobile fantasticare sul passato di figure ricche di vita, di fatti assorbiti dal movimento pronto a sciogliere tutto in progressi conoscitivi nei quali agisce, pausato, il rallentarsi del discorso intorno alla vertigine delle illuminazioni interne. La storia di una vendetta, della rivolta di Gaetano contro il padre, in nome della madre dolorosamente perduta, si tinge di atmosfere malsane e cupe, dà vita, in una sulfurea «*nuttata* *i frenesia*», ad imprevedibili, e spettrali, presenze. Nella fasciante dolcezza dell’autoascolto insorgono le ferite del recupero, con il dramma abbarbicato ai personaggi e, quindi, con la riduzione delle lontane storie private a occasione presente: di verifica, di bilancio,

di sofferenza. Perdura, nel nome, forse, del più autentico nume tutelare del giovane autore campano, Raffaele Viviani¹⁰, una misura profonda di ascolto della lenticolare scansione dell’esistente nelle sue ruvide e, tuttavia, miracolose evidenze.

Dietro l’abbacinato, e feroce, sopore della provincia meridionale si disegnano microcosmi familiari che per certi aspetti si apparentano alla morbida terribilità di quelli rucelliani; guizzano fasci di frustrazioni angosciate e contorte, di torbide ed improvvisamente emergenti corrotte. Tutto assume, di conseguenza, significati alterati: l’austerità dei gesti e delle parole accresce il senso di solennità dietro cui s’intravede il volto della vicenda sfaldata e smarrita, si intuiscono i dati di storie ostili ai protagonisti. Su tutto, l’ombra del mistero metafisico, il cono d’ombra che avvolge l’umano pulsare e che trova un coagulo simbolico nel personaggio di Spennacore con la sua «caratteristica andatura dinoccolata, maldestra, ma paradossalmente cauta e guardinga» e il suo cantilenante autoritratto in negativo: «*Je songhe tutto chello ca nun songhel [...] / Je songhe ‘a verità fatt’ i buscie*».

Borrelli capta il male quando è già lontano dalla sua sorgente, quando ha iniziato il viaggio nei labirinti del cuore, contrae e dilata il tempo del vissuto con enucleazioni atomistiche e fulminee sintesi, nelle quali la scrittura viene a sopraffare quasi gli oggetti, trasferendo la compatta linearità dei mezzi espressivi di una drammaturgia più tradizionale nella problematica inquieta di un ravvicinato e stravolto confronto con l’uomo, nella visione angosciata dell’universo distrutto. Un sigillo crudele, talvolta



Mimmo Borrelli

glacialmente astratto, arresta lo sviluppo orizzontale delle passioni: sicché, anche se i fatti rotolano e si sommano, la loro coscienza e i loro riflessi, la ricetta morbosa di cause psicologiche si aggrovigliano, si sistemano in uno spazio sempre più avvitato, contratto, oscuro, dove le tensioni dell'uomo si accumulano, si stratificano, nell'impossibilità di approdare al porto tranquillo di una pacificata quotidianità.

Dall'intarsio segmentato di *Nzularchia*, Borrelli passa alla distesa orditura in versi di *A sciaveca* che, vincendo il Premio Tondelli nel 2007, lo conferma sicuro erede di una linea autoriale all'insegna del *repêchage* colto dei motivi più ancestrali di un'oralità scabra e affilata. Dopo due tappe preparatorie presentate rispettivamente a Benevento Città Spettacolo e nel circuito acquatico del Lago d'Averno, *A sciaveca*, per la regia di Davide Iodice, ha debuttato il 9 luglio 2008 al Festival dei due mondi di Spoleto.

Il poema, articolato in dieci "chianti", sgrana una mappa di itinerari al contempo percorsi dal canto ed inumiditi dal pianto. Tremilaottocento endecasillabi per raccontare, attraverso la voce di un mare colerico e collerico (interpretato dallo stesso autore), sullo sfondo della terribile epidemia del 1973, la vicenda di Tonino u' Barbone e dei suoi fratelli, scandita da una violenza senza tregua. Quasi in una sorta di teodicea, il colera deflagra come la recrudescenza brutale ed inesorabile di un accumulo eccessivo di infrazioni e tradimenti della norma sacrale delle relazioni e dei rapporti familiari. Altri personaggi sono contrassegnati da un epiteto che ne fa quasi degli archetipi, ora irridenti ora letali (Rodolfo Di Giammarco ha parlato di «insistite maschere simboliche», «La Repubblica», 14 luglio 2008), di un universo alla deriva. La drammaturgia di Borrelli trasferisce ogni condotta dentro un quadro ambientale smarrito, corrode e intorbida pure il paesaggio, smonta la meccanica coerenza del passare del tempo, disintegra gli ingranaggi che aggregano i giorni, fa durare in modo abnorme – nel rilancio di echi e vibrazioni – alcuni istanti, distorce i ritmi regolari, ingigantisce le pause, inabissa il senso comune di un fatto, la sua portata attendibile. Il cammino dei personaggi verso il passato assume spesso l'aspetto e la funzione d'una più larga caduta nell'abisso, d'una regressione scontata magico-rituale. Come in un emblematico paradigma, la rete poemica dell'autore flegreo intreccia, senza paura, gli aromi profumati e il pestilenziale afrore di una comunità eternamente innamorata del proprio scacco.

Costruita come un incantamento marino, una picaresca scorribanda fuori dai confini angusti di genere e dalle costrizioni formali troppo cogenti, la drammaturgia di Sara Sole Notarbartolo si caratterizza per un'attenzione inesausta e coerente alla vocazione libertaria ed irriverente del fare teatro. Nata nel 1974 a Napoli, inaugura il proprio percorso dentro i territori aspri della marginalità, nel 1993, con il lavoro per i ragazzi del ex carcere minorile *Filangieri*, svolto in collaborazione con le Associazioni *Pioppo* e *A.g.n.*

Una formazione, quella dell'autrice napoletana, avvenuta, d'altra parte, nell'ambito di un'attività laboratoriale, peculiarmente radicata in un tessuto sociale ad alto coefficiente di disagio, come nel caso dell'impegno, nel 1995, tramite il Centro Culturale "Il Cerriglio", con i bambini e le madri del quartiere Porto. Nel 2000 vince il Premio di Teatro Contemporaneo "La Base dell'Iceberg" con lo spettacolo *Nora* di cui è regista e autrice. Dal 2003 comincia la collaborazione con il Centro Sociale DAMM di Napoli, per il quale cura laboratori, eventi, spettacoli, rassegne. Nel 2004, fonda con altri artisti e operatori sociali provenienti da Italia, Argentina e Albania, l'Associazione Culturale "Taverna Est", un nucleo formidabile di artisti di provenienza eterogenea con cui realizza spettacoli e laboratori in Bosnia. Tra le iniziative promosse dall'Associazione: "Percorsi di pace", concepito per la scoperta e la diffusione della comunicazione nonviolenta che contempla diversi spettacoli e laboratori teatrali con le scuole della provincia di Napoli. Nel 2005, con lo spettacolo *O Mare* di cui è regista e autrice, è compresa nella Selezione Premio Ustica e riceve la Segnalazione Speciale della Giuria del Premio Scenario.

La vicenda, tra matrimoni e funerali, abita un luogo di confine, in cui cinque personaggi si sono riuniti in comunità: Samir, immigrato argentino; Viciè, immigrato napoletano; Tadzio, immigrato albanese; Simò, immigrato veneto; Elena, sordomuta dall'incerta nazionalità. Saltimbanchi, musicisti, cantastorie, acrobati sono costretti ad una perpetua erranza per via delle continue richieste di documenti e permessi di soggiorno che li raggiungono ovunque provino a fermarsi. Il motivo aggregante di questa trasandata compagnia è la corsa, condivisa e trafelata, verso il mare e la libertà, laddove non c'è più terra a cui appartenere, non c'è più terra da cui essere espulsi, in cui essere perseguitati. Storia di una spensieratezza spericolata e suggestiva in fuga dalle costrizioni di un'impossibile appartenenza, *O mare* abbraccia punti lontani e diversi da esplorare, in cui subentra una corallità di volti sempre scrutati dietro il velo di una riflessione insieme festosa e malinconica. Il collegamento con le ragioni del presente è anche dato da questo intrecciato meditare dell'autrice che intende svincolare i personaggi dal cupo abisso del loro inoltrarsi nel tempo scaduto e avvolgerli nella magia della memoria che di continuo li genera a nuova vita e ricrea i luoghi dove si possono rievocare le emozioni, spesso fantasticamente rianimate rispetto a quelle più reali, ma comunque ricomposte dalla forza taumaturgica del canto.

Nell'estate 2006, presenta alcuni spettacoli, realizzando un laboratorio teatrale all'interno dell'orfanotrofio Egyptian Village, nella città di Mostar. Da questo episodio, nasce, nel 2007, *Santa Lucia della bella speranza*, quaranta movimenti che tessono, nella musica, struggente e sgangherata dello stile consueto dell'autrice napoletana, le trame esistenziali di Aldo, Nikita, Adissa e Pedro, accusati ingiustamente di colpevolezza riguardo ad un incendio doloso, orfani in transito verso un bruciante

destino. Si conferma, nella fattispecie di questo episodio, la specificità del gruppo di "Taverna Est" (unico in Italia per costituzione e modalità di concepimento del lavoro), costruito intorno ad un impegno quotidiano condiviso dall'autrice con Giulio Barbato, Claudio Javier Benegas. Nello spettacolo, Sara Sole Notarbartolo confina ancora per una sorta di predestinata scelta, la mappa degli incontri e delle avventure psicologiche dei personaggi nel territorio dolente ed aurorale del brefotrofo abbandonato, sul quale irrompono presagi di morte a disperdere pure le residue dolcezze di una remota infanzia. L'autrice ora (maturando la condizione degli esordi e spostando l'obiettivo della tecnica drammaturgica dal panorama della rievocazione talora indifferenziata al raccoglimento intorno ad alcuni punti focali) introduce, nell'indagine di un ambiente, tentativi più scaltriti di formulazione di atmosfere, rese meno omogenee e compatte, ma frante da reticenze di fronte all'incombere dell'oscurità del mistero e oscillanti tra divagazioni divertite e un'inesorabile resa agli inganni della vita. Domina tutto l'amara, lacerante, consapevole della provvisorietà e della ineluttabilità della vita che può, rifugiandosi nell'immagine deformata, risalire dalle disperate incongruenze del tempo.

I due piani del reale e della memoria sono l'immagine speculare di due momenti distinti degli animi dei personaggi: la partecipazione critica alle circostanze oggettuali e la tensione verso le origini. Dal conflitto dei due aneliti sgorga il dramma, reso più acuto scompensando i rapporti tra le due forze e concedendo eccezionalità al piano della fuga. Non si inseguono infatti solo ricordi, piuttosto vengono evocate strane visioni, come nel caso di Pedro:

... e allora io ho pensato correrò con la faccia buona, con la faccia più buona che riesco a fare però poi verrà il viale, quel grande viale di terra battuta e lì non passa mai nessuno, a meno che qualcuno non sia già lì, allora a che serve aspettare e perdere tempo con le macchine e corro... corro, veloce e ogni passo era un salto e io ero la cosa più veloce più veloce di tutto, tranne che il fuoco era più veloce: e più veloce io mi avvicinavo più veloce lui mi mandava il suo odore potente. Negli occhi, il nero che entra, i polmoni che si allargano enormi il cuore che sente tutto questo il sangue che assorbe, non avrei mai fatto in tempo ero troppo lontano, mi stavo un po' nutrendo di fuoco anch'io.

L'infanzia è sentita come cieco itinerario attraverso il torbido intrico dei sentimenti. Al suo centro un risentimento devastante. Confessa Nikita: «se devo dire la verità, per me, dopo vent'anni di niente, dare fuoco a tutto era la cosa migliore. [...] Io non ho dato fuoco a niente, però lo avrei fatto, molto volentieri». Nume tutelare di questi affannati percorsi, la statua di Santa Lucia, la quale, simulacro di una speranza di espiazione (dura a morire più che bella), s'incendia come il bagliore dell'innocenza perduta, per i quattro protagonisti, nella loro notte più lunga e definitiva.

Come in un'inquieta volontà di fuga, in un desiderio incessante di spostare un po' più in là, altrove, il centro della propria ricerca, si è sin qui mosso l'itinerario drammaturgico di Gianfranco Berardi: «Da buon attore sono un marinaio ed ho un sogno: volare. I discorsi sulle radici mi scatenano un impulso giovanile alla ribellione. Per il momento non sento alcun radicamento». Nato a Bitonto nel 1978, comincia il suo percorso artistico con la partecipazione a laboratori di formazione dell'attore tenuti da vari registi, fra i quali Antonio Minelli del Teatro delle Vigne nel 1998, Mauro Maggioni, per il teatro C.R.E.S.T., nel 1999 e nel 2000. Fondamentale diventa l'incontro con Marco Manchisi, del teatro di Leo de Berardinis, dal 2001 ad oggi. Le sue esperienze scaturiscono dal lavoro dell'attore e successivamente dalle ricadute benefiche che esso proietta sulla funzione autoriale e registica. Questo spiega l'origine scenica della sua scrittura che, in una sorta di moto circolare, riconduce lo spettacolo alle ragioni essenziali del fare attoriale, contrapponendosi a ciò che egli stesso definisce teatro di maniera ovvero alle formule ormai sclerotizzate del vecchio teatro di regia ammannito dagli stabili italiani.

È interprete, autore e regista con Gaetano Colella, di numerosi spettacoli come *Nessuna omelia*, produzione Lindbergh Teatro-C.R.E.S.T. (2004); *In vino veritas*, produzione Lindbergh Teatro (2004); *Storie e racconti di casa*, progetto-spettacolo inserito nel "Festival nazionale" Grinzane-Cavour (2005); *Il deficiente*, produzione Crest (vincitore del Premio Scenario 10ª edizione 2005) e della sit-com radiofonica, trasmessa da Rai radio 2 nel Gennaio 2007, *Cagnara sul colle*.

Il deficiente, kammerspiel tenero e feroce ad un tempo, tratteggia la vicenda di tre fratelli (Scimo, grasso e timido, e Nino, magro e dal carattere pungente, e del non vedente Omar) nonché di Franca, fidanzata di quest'ultimo. Partitura antinomica di voci e di visioni, la chiave drammaturgica di questo testo è tutta nella schizofrenia dei comportamenti che spesso contraddicono il tono rassicurante e domestico delle affermazioni di comodo «poiché – dice Berardi – fra le righe del "detto" c'è tutto l'universo del "non detto" che agisce quasi sempre su un piano diverso e opposto». Al di là della finzione scenica, le contraddizioni fra comportamenti ed enunciati si oggettivano, con geniale trovata, nel fatto che il non vedente Berardi non interpreta Omar bensì il magro Nino, sicché il fatto che il personaggio veda si qualifica fra le illusioni del teatro mentre al piano della realtà appartiene il buio dell'attore, che Berardi, da vero drammaturgo, assorbe nella circolarità della scrittura.

Briganti, spettacolo vincitore del concorso internazionale "L'altro festival" Lugano 2005, mette in scena lo spaesamento di una generazione dinanzi alla svolta cruciale del passaggio dalle Due Sicilie al Regno d'Italia. Berardi, la cui presenza scenica «è decisa, nervosa e quanto mai movimentata e mutevole» (A. Audino, *Briganti polifonici*, «Il Sole 24 Ore» 3 febbraio 2008), interpreta tutti i ruoli di questa epopea, esibendo una fisicità sbalorditiva e meta-



Gianfranco Berardi in *Briganti*

morfica in cui la voce, pur nella naturalezza dei cambi di personaggio, evidenza, sul corpo dell'attore, le ibridazioni efferate degli avvenimenti che si sono avvicinati sul corpo straziato del Meridione. Una vicenda nella quale, disarticolandosi il circuito obiettivo, prende rilievo un movimento avvolgente di segnali che si vestono di colori sempre più identificati con la dimensione rarefatta di una lampadina e di una sedia e che circoscrivono il limite dei personaggi ora prendendo la traccia di un apologo (se il paesaggio è inventariato orficamente), ora quella di una profezia (se si fa insistente la modalità delle iterazioni, il gioco ambiguo degli specchi, l'edificio combinatorio e allusivo del divenire).

Plateale esempio di come sia ormai relativo il concetto di centro e periferia (e più che mai nella dimensione della cultura teatrale), il Festival *Primavera dei Teatri*, è giunto nel 2008 alla nona edizione. Concepito alle falde del Pollino ed organizzato col contributo dell'Ente Teatrale Italiano, della Regione Calabria e di altri enti territoriali, il Festival si segnala da alcuni anni come momento imprescindibile di ascolto e di confronto delle novità più interessanti del panorama italiano. Il "miracolo" scaturisce da un lavoro, condotto con inusitato amore e spericolato coraggio dal gruppo di Scena Verticale, concepito nel 1992 a Castrovillari, grazie a Saverio La Ruina e Dario De Luca (la cui formazione si deve soprattutto ad Alfonso Santagata, Laura Curino e Armando Punzo). Nel 2001 si è aggiunto alla compagnia il responsabile degli aspetti organizzativi, Settimio Pisano (uscito nel 1999 dal Corso di Formazione Gestionale per Operatori di attività Teatrali e di Spettacolo, diretto da Lucio Argano e promosso dall'Ente - Ente Teatrale Italiano). Informazioni più dettagliate sulla drammaturgia del gruppo sono qui riportate nella scheda biografica al termine del contributo di Saverio La Ruina.

È il monologo *Dissonorata* a segnalarsi come svolta nella già densa produzione di Scena Verticale. Basta un minimo di pressione visionaria, una surriscaldatura impronta di immagini per far percepire subito nel sussurro dell'attore la presenza del personaggio: Pasqualina, che Saverio La

Ruina, sempre seduto e con una veste da casalinga indossata sui pantaloni, rende per calchi fonici. Cresciuta in un paese della Calabria del dopoguerra, e costretta a rimanere "zitellona" fino a quando la sorella maggiore trovi marito, Pasqualina cede alle pressioni del suo pretendente; incinta e abbandonata, è condannata dal clan familiare che la cosparge di petrolio e tenta di bruciarla. *Dissonorata* è sia il racconto di questa storia che la persona che l'ho vissuta. Un tizzone domestico è sufficiente a trasformare un sorriso curioso in una smorfia d'angoscia. La Ruina concilia lo sguardo *à rebours* del personaggio con la propria coscienza del presente, pervenendo ad uno sperimentalismo felicemente espressivo. Trapunto di inquieti addensamenti metaforici, esso riesce a fondere ricalco mimetico, modulazione colta e movenza popolare mediante un 'lessico intonato' che rispecchia, nelle sue radici etimologiche e nei suoi ictus dialettali, varie stratificazioni linguistiche.

Esiste una scuola siciliana?

«Fortunatamente si è creata una Scuola Siciliana, che fa sì che ci sia sempre una richiesta di autori, attori e registi siciliani»¹¹. Emblematici, talora, di una resistenza alla desolante assenza di punti di riferimento istituzionali, gli artisti della scuola siciliana esprimono il ricollegamento, anche generazionale, ad un clima di recupero delle ragioni del testo. Preme, con insistita chiarezza, la necessità di una riappropriarsi della dimensione autoriale partendo dal lavoro dell'attore ed escludendo le modalità puramente interpretative dal mestiere registico, che, mi suggerisce Guccini, viene di fatto dissolto dalla ripristinata circolarità fra esperienza scenica e invenzione drammatica. È in riferimento specifico alla vocazione italiana alla drammaturgia dell'attore¹² che cresce e si sviluppa il multiforme fenomeno di una scuola siciliana.

L'approdo a modalità verbalmente organizzate si articola secondo una doppia direttrice: da una parte, c'è un desiderio di appartenenze rivissute attraverso vagheggiamenti mitici, immerse nella verifica di improvvisazione individuali o collettive, e tramate di forti richiami ad un epos con robuste timbrature orali, dall'altra, la costruzione di itinerari più testualmente mediati e nascenti come scrittura, in cui è forte l'eco di una genealogia novecentesca. Alla prima traiettoria appartengono autori come Vincenzo Pirrotta (sulla cui biografia rimando alla *Nota* al termine dell'articolo qui riportato) ed Emma Dante¹³; alla seconda la compagnia Scimone-Sframeli¹⁴ e Tino Caspanello. Sono, in realtà, molti ancora i nomi che si possono fare per ciascuna delle due componenti e i riferimenti qui radunati sono una campionatura dei casi più eclatanti. C'è una linea sottile che sembra dividere oriente ed occidente dell'isola, riservando a ciascuna delle sponde una peculiare attitudine. In mezzo, il caso di Davide Enia, diviso tra una fisionomia di funambolico cuntastorie e una capacità narrativa, sapientemente orchestrata. Nel formidabile impasto, che caratterizza l'impianto del lavoro teatrale di Vincenzo Pirrotta, la sostanza del reale

più corrente rivela crepe, perplessità, ondulazioni. Compaiono esseri dimentichi di sé, spinti in un andare soffice e sbandato di fantasmi assorbiti dalla terra. Mescolati, si aggirano morti e vivi: quelli che cercano di approfittare dei sogni degli altri; quelli che non distinguono i propri sogni dal vero; quelli che non hanno sogni. Superstiti di un naufragio, celebrano la loro insensatezza e volteggiano con l'anima allegra in una ballata d'autore. Pirrotta li raccoglie, li disperde e fa vivere per echi, manifestando una facondia di gesti, dialoghi e stati d'animo problematici. Nel suo teatro un popolo di sfigurati va, trascinato da potenti escursioni vocali, da un destino da "controfigura" al "palcoscenico" della vita collettiva.

Appartenente ad una dimensione minimale del recitare e dire le parole, Tino Caspanello si colloca in una latitudine mentale e geografica diametralmente opposta a quella pirrottiana. Con il paziente lavoro di una scrittura a lungo meditata, l'autore messinese rappresenta un'esperienza drammaturgica aggiornata e degna di rilievo. Il suo impegno con la compagnia Pubblico Incanto dura ormai dal 1992 e, a partire dalla realtà di Pagliara un piccolo borgo del versante ionico della provincia messinese, comincia a dare ora esiti notevoli dell'onestà e del coraggio intellettuale del suo artefice.

Mari, vincitore del Premio Speciale della Giuria a Riccione Teatro 2003 e pubblicato su «Hystrio» (n. 2, 2005), si muove lungo l'effusa cadenza del sogno, accarezzato da un lembo di acqua salata capace di bruciare le ferite di un dialetto peloritano aperto all'ambiguità di nuovi oltraggi, di un'incomunicabilità che la parola fatica a sommergere nei suoi gorghi.

La scrittura di Caspanello sceglie con abilità le zone d'ombra della lingua, "di-verte" continuamente in una tensione centrifuga che allude all'incapacità dei due protagonisti (semplicemente e brutalmente *l'uomo* e *la donna*, interpretati dallo stesso Tino Caspanello e da Cinzia Muscolino) di assumersi la responsabilità del discorso in quanto agente, portatore di azione sulla scena. Dunque, l'uomo e la donna abitano una stasi, una zona di confine, un limite che la sintassi, sempre interrotta e franta degli interrogativi, impedisce loro di varcare:

LA DONNA – Ma chi ffai cu ssi mani 'nta l'acqua?

L'UOMO – Chi vvoi?

LA DONNA – Chi ffai chi mani 'nta ll'acqua?

L'UOMO – Cca cumparisti? Chi fazzu... nenti. Chi vvoi?

LA DONNA – Leviti ssi man'i 'ntall'acqua!

L'UOMO – Ma chi vvoi?

Il gioco del congedo, simula sì la «partitura musicale», come annuncia Caspanello nella *Nota al testo*, ma crudelmente sottintende un fondo oscuro («Non c'è a luna stasira. C'è nu scuru!»), la possibilità tenebrosa di un incontro, oltre ogni possibile incredulità. È un frastagliarsi di stupefazioni e paure, preso e rilanciato da una dialettica spaesata che moltiplica a ondate lo smarrimento delle singole voci. Il ritmo narrativo vacilla di fronte a rifran-

genze continue, gravitando il contenuto intorno a un asse rigidamente regolato: di là il meraviglioso, l'orrifico del mare aperto e della deriva probabile del sentimento; di qua un caleidoscopio di supposizioni, di affannosi giudizi, di credenze soffiare da un vento del deserto che trasfigura il paesaggio, cancellandone la presenza al suo sabbioso passaggio.

Dopo un esordio all'insegna della scrittura scenica e del lungo cimento con le numerose prove di una drammaturgia secondaria, la vocazione di Tino Caspanello esibisce oggi, nel nonluogo di uno spazio inidentificabile, una tetralogia degli elementi: dal limite equoreo di *Mari* a quello terragno della stazione provinciale di *Rosa*, dall'aereo smarrimento di *Nta ll'aria* sino alla violenza fiammeggiante di *Malastrada* che, con perfetta circolarità, ritorna (ma solo apparentemente) al punto di partenza di un'invalidabile battaglia marina. Più la scena sembra smarrire i propri punti di riferimento nel buio di una camera d'incubazione del nulla, più Caspanello chiama in causa il bisogno di un accertamento di sicure coordinate geografiche. Quasi che il sondaggio insistito di un'esistenza liminare, ai margini, esiga, se non altro, il riconoscimento, magari incerto, dell'altro come riprova della propria esistenza. In *Malastrada*, nella caligine della frontiera, il momento dell'attraversamento è sempre rimandato in un codice di travestimenti che allude ad un'iniziazione e ad un passaggio di consegne (da padre a figlio) che tuttavia non può considerarsi del tutto risolto. Così, sospesa rimane la possibilità di un'autentica trasformazione, appesa al filo sottile, e sempre più precario, che lega alla meno peggio i cocci di una famiglia infranta dal sogno pavido di cambiare la propria condizione. Alla lettera, anzi, di uscire da una condizione, dal cerchio costipante di un condizionamento. E cos'altro sarebbe il confine continuamente ritessuto nella narrazione di Caspanello, se non un orlo irredimibile? Il più supremo, e assurdo, dei condizionamenti?

L'innocenza è perduta per sempre e la mela che una madre, solo apparentemente vittima rassegnata, divora, è la spia emblematica di un olocausto privatissimo e dolente che si è ormai consumato alle spalle degli ignari, e ottusamente violenti, padre e figlio.



Mari di Tino Caspanello

La violenza che, nella drammaturgia di Caspanello, era rimasta retaggio latente di un'incomunicabilità così profonda da sembrare intollerabile esplose qui per la prima volta in modo tanto esplicito e furibondo quanto effimero e senza esito. Quasi a suggerire che non c'è catarsi plausibile per chi viva nella placenta equorea di una stasi sonnolenta e ignava. Il rumore di fondo (presente nel corso di tutta la *pièce*), simile al boato sommerso della plancia di una nave che solchi senza approdo un oceano oscuro, denuncia con esattezza dolorosa questo perenne beccheggiare di anime alla deriva. La fotografia precisa di una generazione e di un luogo. Talmente corretta da assurgere immediatamente a metafora di un più vasto, e condiviso, spaesamento.

¹ A. Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante mPalermu, Carnezeria, Vita mia*, Edizioni Ets, Pisa, 2009, p. 43. Di ampio respiro, pur nell'immediatezza della cronaca, le considerazioni di Renato Palazzi: «Si può dire che da qualche anno a questa parte il laboratorio, la fucina creativa della nostra scena sia inequivocabilmente il Sud, dal punto di vista geografico e non solo geografico». R. Palazzi, *Il sipario s'alza a sud*, «Il Sole 24 Ore», 3 dicembre 2006, p. 48.

² Ampio risalto alla rinnovata drammaturgia meridionale è stato dato da P. Puppa, *La drammaturgia di fine millennio*, in *Il teatro dei testi La drammaturgia italiana nel Novecento*, Utet, Torino, 2003.

³ *Ivi*, p. 159.

⁴ Il problema di un misconoscimento del legame con la tradizione riguarda però nell'insieme la recente cultura meridionale, dove «sembra [...] si stia sviluppando una letteratura meridionale "urbana", che sfugge in gran parte ai clichés meridionalistici e neorealistici, che vuole aggredire il presente con una spregiudicata capacità di invenzione, che non si limita ad appoggiarsi ai padri, ma si fa strada per conto proprio». (G. Ferroni, *Creatività e vitalità nella letteratura meridionale*, in «Ora locale. Lettere dal Sud», marzo-aprile 2001, p. 24). Sul «disconoscimento dei "padri"», fenomeno tipicamente primo novecentesco che risorge nelle dichiarazioni degli scrittori "anni Novanta", cfr. D. Carosino, *Uccidiamo la luna a Marechiaro. Il Sud nella nuova narrativa italiana*, Donzelli, Roma, 2009, p. 176.

⁵ È stato, di recente, giustamente rilevato come i due stiano invece in un rapporto di continuità persino coerente: «Viviani costruisce pièces sempre più centrate su un unico personaggio, spesso "strano", bizzarro, un poco maniacale e preda di paradossi caratteriali, non immune dalle frequentazioni pirandelliane che da attore aveva avuto interpretando, ad esempi, *La patente e Pensaci, Giacchino!* [...], M. Ariani-G. Taffon, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica del Novecento italiano*, Roma, Carocci, 2001, p. 115.

⁶ La presenza sotterranea della tradizione è stata messa opportunamente in rilievo da Ferdinando Taviani: «Così come la linea scarpettiana ha potuto ricollegarsi, tramite Eduardo, a una linea pirandelliana [...] oggi, i drammi dei nuovi drammaturghi napoletani [...] passando attraverso Pinter o Genet,

Beckett o Artaud, possono ricollegarsi a Eduardo e Viviani», F. Taviani, *Eduardo e dopo*, in *Dossier: Eduardo De Filippo e la sua eredità*, a cura di F. Taviani, in «Lettera dall'Italia», n. 19, 1990, p. 24. Renato Carpentieri, di recente, ha evidenziato la difficile affermazione di questa continuità nel contesto napoletano: «Pochi spazi, pubblico orientato verso una sola drammaturgia ecc., per finire ai problemi della sicurezza. Ma, in positivo, entusiasmi, invenzioni, disponibilità [...]»; in più la straordinaria civiltà teatrale di cui siamo eredi», in AA.VV., *Il teatro a Napoli negli anni Novanta*, a cura di E. Sant'Elia, Napoli, Pironti, 2004, p. 175.

⁷ Determinante il ruolo svolto da Perriera nella formazione cfr. *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, a cura di A. Porcheddu, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006, pp. 28-29.

⁸ P. Puppa, *Il teatro dei testi*, cit., p. 187. Sul medesimo autore cfr. V. Valentini (a cura di), *Franco Scaldati*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1997.

⁹ Sul grande drammaturgo napoletano, ci sia consentito di rinviare a D. Tomasello, *Il fascino discreto della tradizione. Annibale Ruccello drammaturgo*, Bari, Pagina, 2008.

¹⁰ Tra gli studi recenti, cfr. V. Venturini, *Raffaele Viviani. La compagnia, Napoli e l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2008.

¹¹ *Intervista a Vincenzo Pirrotta: l'arte di "porgere" delle storie feroci*, in Teatroteatro.it, 23 gennaio 2009.

¹² Per una sintetica esamina delle nozioni storiografiche di attore artista (Meldolesi), attore-artifex (Livio), attore-comico (De Marinis), attore autore (ma nel senso di "attore poeta" per Attisani), cfr. A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del novecento*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 13-14.

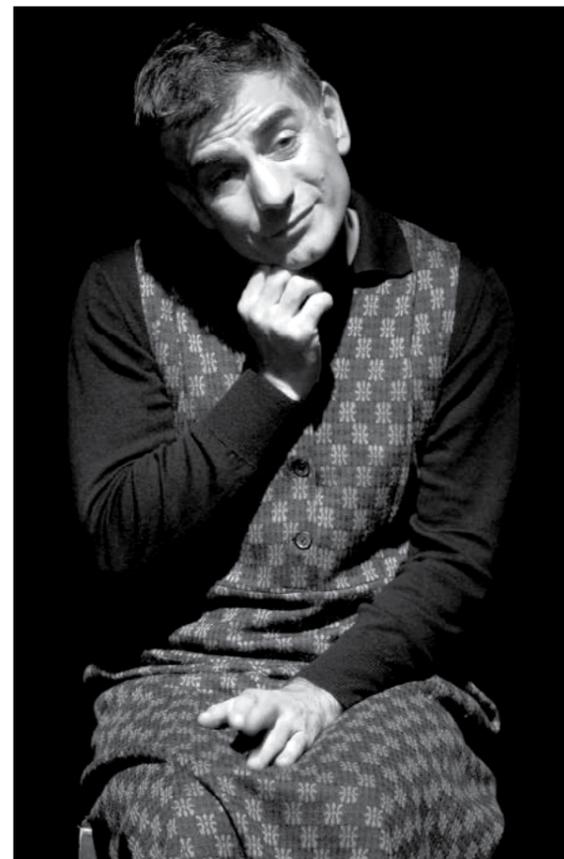
¹³ Oltre ai testi già citati, a proposito del lavoro di Emma Dante cfr. il capitolo *Emma Dante: Appunti sulla ricerca di un metodo*, a cura di C. Meldolesi e G. Guccini, in «Prove di Drammaturgia», a. IX, n. 1 (luglio), 2003.

¹⁴ Sulla compagnia messinese manca ancora uno studio monografico. I contributi relativi ad una riflessione più ponderata sono: G. Nosari, *La scrittura "reticente" di Spiro Scimone*, in «Nuove Effemeridi», anno XI, n. 44, 1998/IV; T. De Matteis, *Spiro Scimone e i rituali del disagio*, in *Autori in scena. Sei drammaturgie italiane contemporanee*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 199-213; A. Sica, *La drammaturgia degli emarginati nella recente scena siciliana*, in AA.VV., *Lingua e lingue nel teatro italiano*, a cura di P. Puppa, Roma, Bulzoni, 2007 pp. 303-330.

¹⁵ È l'unico testo sin qui pubblicato tra le composizioni originali pirrottiane: V. Pirrotta, *N'gnanzou'. Storie di mare e di pescatori*, prefazione di A. Lezza, Salerno, Plectica, 2005.

Dialoghi con lo Spettatore e il Critico di Saverio La Ruina

Non mi sento un autore a tutto tondo. Non ho quel fuoco che spinge l'autore a scrivere in qualsiasi momento del giorno e della notte. Non almeno al punto da costituire un'ossessione. Mi sento fondamentalmente un attore. Un attore che non ha voglia di recitare tutto e che, siccome non trova testi già scritti che corrispondono alla sua vocazione, scrive facendo di necessità virtù.



Saverio La Ruina in *Disonorata* (fotografia di Tommaso Le Pera)

Ritengo che la ricerca formale, a teatro, abbia un senso solo se non crea una barriera tra scena e platea. La storia insegna che, talvolta, sono necessari anni affinché il pubblico possa assimilare le innovazioni più radicali. Anche allora però il teatrante cerca spettatori che gli corrispondano; solo che non li trova fra i contemporanei. Senza questo bisogno il testo rimane letterario.

Nei miei testi, l'elemento tragico coesiste quasi sempre con quello comico-grottesco, che conferisce tenerezza e umanità ai personaggi avvicinandoli al pubblico.

Scrivendo, lascio spazio al caso allentando il controllo razionale sulla scrittura, ma non l'attenzione con cui seguo la costruzione del racconto. Getto esche che attirano cose che stanno da qualche parte: nell'aria, nel mondo, in me, nella coscienza di tutti. Cose che, a volte, mi sembra si scrivano da sole: il mio compito è creare condizioni favorevoli, trovare le esche giuste. Nella fase finale, quella in cui si lima, si corregge, si rifinisce, l'orecchio è giudice: la sua percezione del ritmo e della musicalità decide l'aggiustamento delle singole frasi e dell'insieme. Per me, oltre al significato della parola, ha grandissima importanza il suono. E questo vale soprattutto per il dialetto.

Quando scrivo un testo mi rivolgo a due interlocutori

ideali: *in primis* lo spettatore, con cui devo necessariamente dialogare mobilitando tutto ciò che può coinvolgerlo: la trama, il racconto, la tensione, gli effetti poetici (intesi come emozione suscitata). Non riesco e non voglio costruire qualcosa di freddo, che risponda esclusivamente a esigenze di ricerca formale. In questo mi faccio guidare dall'attore che è in me: l'attore non esiste senza uno spettatore coinvolto. Il primo vive l'attenzione del secondo, assimila il suo modo di percepire e ascoltare. Se l'attore non sente lo spettatore, qualunque cosa interpreti, si sentirà un fallito. So di portarmi dietro questa deformazione professionale. Per cui quando recito un mio testo devo sentire lo spettatore. Potrei anche dire che è, in primo luogo, il mio testo che deve sentire lo spettatore.

L'altro mio interlocutore ideale è invece un critico acuto e severo, capace di individuare le incoerenze, di risalire agli intenti, di valutare i mezzi, di passare a setaccio i risultati. Un critico *naturalmente* orientato a notare i difetti ma anche aperto alle novità. Un critico che nulla concede, e che, al tempo stesso, riconosce l'esigenza di comunicare con lo spettatore... altrimenti, debbo dire, avrei poca fiducia nei suoi giudizi.

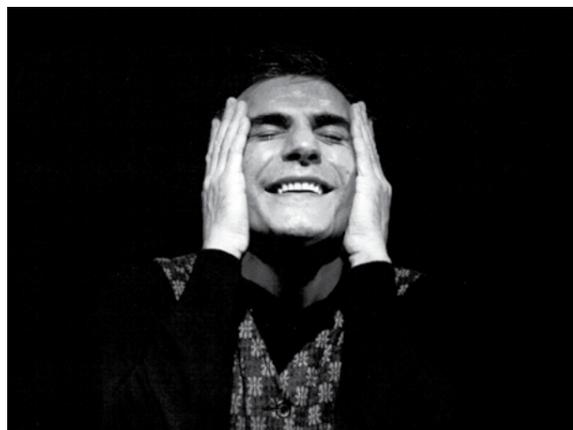
Mentre scrivo dialogo con questi due interlocutori: quando lo spettatore è contento interrogo il critico che magari mi rimprovera d'aver usato un linguaggio banale; quando invece è contento il critico interrogo lo spettatore, che magari mi dice che lo annoio e fa fatica a seguirmi. Ma ciò non significa che questo sia sempre un terzetto vincente. Corri sempre il rischio di non avere in te un critico sufficientemente preparato o uno spettatore abbastanza curioso.

Il mio debutto a teatro è avvenuto con Leo de Berardinis. Un inizio sconvolgente per un attore appena uscito da una scuola di teatro. L'approccio irriverente di Leo all'*Amleto*, il più classico dei classici, ha sfondato di netto una porta di cui neanche immaginavo l'esistenza. Eppure quanto viveva Shakespeare in Leo! Penso di poter rintracciare nei miei lavori intorno a Shakespeare qualcosa della sua irriverenza, di quella commistione dell'alto col basso, dell'erudito con la sottocultura meridionale...

Nella mia anomala formazione, ho incontrato maestri che non avevano niente a che vedere con la narrazione e la scrittura. Rem&Cap mi hanno insegnato a vivere il contrasto tra l'influenza autoriale e la personalizzazione dello spettacolo. Loro, in quanto autori, prevedono minuziosamente ogni immagine e movimento. Eppure, in tutto questo rigore di architetture in movimento, è possibile, per l'attore, insinuarsi nello spettacolo e personalizzarlo. Anzi, se non lo fa anche le immagini perdono bellezza e nitore. L'opera comprende le contropunte del teatro, se ne nutre. Guai se l'autore pensa di doverle neutralizzare, di doversene in qualche modo difendere.

Parate del trash, degrado e incompiutezza ossessiva di una società e di una cultura in rovina. Questo il contesto in cui abbiamo ambientato il primo affondo calabro-shakespeariano di Scena Verticale: *Hardore di Otello*, cui è idealmente seguito *Kitsch Hamlet*. In questi lavori i deliri dell'oggi sono attivati da un cortocircuito con una terra ancora calata nel passato, in affannosa tensione verso la modernità, accumulatrice di detriti che non riesce a smaltire, passati e presenti, distanti nel pensiero, nella forma, nel colore e nella sostanza. Lo stesso trionfo del kitsch lo trovi nelle case dei nostri emigranti a Buenos Aires. Ma, paradossalmente, in quel kitsch c'è anche la nobiltà d'animo dei calabresi e del Sud. Nelle costruzioni di pessimo gusto, nel cemento colato dagli ex braccianti e contadini c'è più autenticità che negli asettici selciati sempre uguali che cominciano a sostituire il cemento nei centri storici. Perché rappresentano simbolicamente il tentativo di raggiungere il cielo con i mattoni, la voglia di riscattare le miserie di un passato vissuto dentro scarpe sporche di fango. La Calabria riassume in sé contrasti geografici contraddizioni umane, sociali e culturali; differenze generazionali irriducibili; squallori edilizi e resti greci; degrado e natura mozzafiato; religiosità popolare e vuoto spirituale; asciuttezza verbale di calabresi sospettosi e infinito senso dell'ospitalità. Si fa strada l'impressione che questa sia un'epoca di passaggio, tutto è incompiuto, tutto è pericolante, compreso il linguaggio, col vantaggio però che tutto può cadere ed essere ricostruito. Come vivere in un contesto del genere, come tradurlo teatralmente se non attraverso la fuga nel grottesco e nella risata liberatoria?

Nella mia formazione "autorale" pesano riferimenti teatrali recenti: la struggente e grottesca fisicità degli spettacoli di Emma Dante; i testi e il lavoro di Ascanio Celestini, sorprendente per stile di scrittura e spontaneità scenica. Come anche i testi di Spiro Scimone, che colgono l'essenza tragicomica del sud – e del mondo – accumulando apparenti non-sense destinati a esplodere secondo precisi disegni drammaturgici. E ancora l'opera di Annibale Ruccello, in cui un italiano parlato povero (brutto?) e massificato si contamina con la bellezza della



Saverio La Ruina in *Dissonorata* (foto di Tommaso Le Pera)

lingua napoletana arcaica, sullo sfondo di ambienti dove il vecchio cozza col nuovo e il realismo del racconto è continuamente minacciato dall'irruzione del surreale.

Ci sono poi riferimenti drammatici (Beckett, Pinter e il Koltes de *La notte poco prima della foresta*, lancinante composizione poetico-musicale), letterari (Marquez, Amado, Calvino, Céline, il realismo magico di *Mille anni che sto qui* di Mariolina Venezia e la romanità acre dei diseredati *Ragazzi di vita* di Pasolini) e cinematografici: i primi film di Pasolini, i grandi film di Rossellini, certi film di Fellini, il grottesco di Germi, ma anche Criales, Lynch e Clint Eastwood...

Devo tuttavia confessare che, nel mio lavoro, sono sempre più affascinato dall'oralità, che comporta una grande attenzione al parlato quotidiano, ma che non deve far pensare al passaggio stenografico dalla parola parlata a quella scritta. Anche il dialetto più espressivo, riportato alla lettera, può risultare piatto e pesante, a volte complicato. Richiede comunque un lavoro sul linguaggio (artificio o deformazione) che gli restituiscano ritmo, vitalità e immediatezza, oltre che un certo fascino. È ciò che determina lo stile.

Il percorso che mi ha portato al minimalismo di *Dissonorata* lo paragonerei all'acquisizione d'una progressiva "consapevolezza della scrittura".

Sono arrivato a *Dissonorata* seguendo molteplici voci di donna, di madre, di zia, di sorella, di vicina, che mi hanno insegnato il linguaggio di Pasqualina, il suo modo di spiegarsi, i suoi tic, i suoi gesti e anche i suoi pensieri, perché il dialetto stratifica comunicazione, musica, poesia: è insieme segno, suono, persona. Per questo, il testo, come io lo intendo, è inseparabile dalla voce. Le voci delle donne mi hanno insegnato quella del personaggio, e la voce del personaggio ha scavato nel testo una musicalità, che ha comportato limature e aggiunte. Allora le parole di chi sono? Dell'autore che le ha scritte, delle voci delle donne da cui discende quella di Pasqualina, o dell'attore, che le cambia reagendo alle sollecitazioni del pubblico? Di chiunque sia, il testo è una voce scritta che dissemina spore di elementi fisici e fonici.

Se il testo possiede un'articolazione interna forte, può risultare coinvolgente anche con un ritmo rarefatto (nonostante il ritmo lento il film *4 mesi 3 settimane 2 giorni* di Mangiu ha una tensione narrativa pazzesca). La voce rende il testo una vera e propria partitura musicale. Il testo, però, contiene la storia e il personaggio.

Chi sono io quando faccio Pasqualina? Chiaramente un uomo, ho la mia faccia, i miei capelli, i miei vestiti, appena coperti da un vestitino leggero di cotone. Però, sono anche Pasqualina, di lei ho la parlata, la memoria, il pensiero. Allora, probabilmente, sono una concreta, verissimi-

ma irrealità del teatro. Il presupposto che sta alla base della messinscena è di per sé straniante: un uomo interpreta una donna senza mettere in atto processi imitativi di tipo realistico. Anche il costume suggerisce soltanto. Ma dopo cinque minuti il pubblico si dimentica dell'uomo sulla scena e ascolta il racconto di Pasqualina, lasciandosi coinvolgere dalla sua narrazione. Quanto meno l'attore si "trasforma" in una donna, tanto più il pubblico tende ad identificarsi con il personaggio femminile.

Dissonorata è stato scritto "parlando", quasi una trascrizione, poi ha subito un lungo processo di adattamento alla voce che ha cesellato ogni parola detta. Al suono dell'attore si è poi aggiunto quello del musicista: Gianfranco De Franco.

Posso perfino dire di aver sentito il momento in cui il personaggio ha incontrato il musicista. Spesso Pasqualina compie vere e proprie fughe fantastiche che la sollevano al di sopra della sua situazione materiale e le sono necessarie per sopravvivere. Con la scrittura ho cercato di ricreare queste fughe della fantasia, costruendo un'architettura di parole che la trascinasse in volo e un ritmo sonoro che la sostenesse nell'aria. Come quando si innamora. Una cosa difficile, ma che è venuta da sé, proprio come quando rompi un argine e l'acqua fluisce da sola. Poi, Gianfranco con i suoi strumenti mi ha fatto sentire proprio quei suoni che il mio personaggio avrebbe potuto udire durante il suo volo.

L'impostazione allo stesso tempo partecipata e straniata del personaggio trova il suo corrispettivo nel musicista. A partire dalla sua collocazione spaziale, che non è né accanto né di fronte all'attore, ma a una certa distanza, sul fondo e di profilo. Occupando una posizione che non è centrale, ma defilata, il musicista esprime riserbo. Pur partecipando al dramma, se ne mantiene a distanza.

Non di rado tra personaggio e musicista si creano contrasti. Mentre gli strumenti indulgono su certe note tristi, la protagonista recupera gioia, ritmo e vitalità. Altre volte, invece, le musiche la riportano alla sua dura realtà. Gianfranco è partito da suggestioni scaturite dalla lettura del testo e dall'ascolto della struttura sonora del personaggio. Difatti, la musica rispecchia l'animo straziato di Pasqualina: gli strumenti "piangono" la sua sorte, coniugando quel che il musicista vive ascoltando il personaggio e una sorta di "struttura profonda" che definisce il carattere dello spettacolo. Altre volte, infine, gli strumenti si inseriscono tra le righe del testo, riempiendone i vuoti, esprimendo ciò che Pasqualina non sa dire perché non conosce le parole (*un a tinnu a scola jiu pi dici cumi si chiamavi quidda cosa chi sintiu*), ma anche ciò che non riesce a dire per mero pudore.

Nota biografica

di Elisabetta Reale e Katia Trifirò

Diplomato alla Scuola di Teatro di Bologna, Saverio La Ruina

(Castrovillari, 1960) prosegue la sua formazione con Jerzy Sthur, lavorando anche con Leo de Berardinis e Remondi e Caporossi. Autore, attore, regista e organizzatore teatrale, con Dario De Luca fonda nel 1992 la compagnia Scena Verticale a Castrovillari, dove dal '99, insieme a De Luca, è direttore artistico di Primavera dei Teatri, festival sui nuovi linguaggi della scena contemporanea. Scena Verticale debutta nel 1996 al II Incontro Nazionale dei Teatri Invisibili con *La Stanza della memoria*, testo e regia di Saverio La Ruina e Dario De Luca, giungendo come finalista al Premio ETI Vetrine '96, mentre il testo ha ottenuto nello stesso anno una segnalazione al Premio Nazionale Teatrale Città di Reggio Calabria presieduto da Ugo Ronfani. Il percorso drammaturgico del gruppo muove verso una sempre più alta consapevolezza autoriale di Saverio La Ruina, che partendo dall'architettura ridondante e pletrica di de-Viados (tratto dal progetto finalista al Premio Scenario '97) giunge al minimalismo di *Dissonorata*, passando attraverso *Hardore di Otello* (tragedia calabro-scespiriana), del 2000 e *Amleto ovvero Cara mamma che ha debuttato nel 2002 al Festival delle Colline Torinesi*. *Kitsch Hamlet* viene segnalato al Premio Ugo Betti 2005, dopo aver debuttato nel 2004 al Teatro Vascello di Roma nella stagione di teatro contemporaneo organizzata dall'ETI, mentre, il progetto in divenire, *La famiglia*, giunge finalista al Premio Dante Cappelletti alle Arti Sceniche ed è presentato nel mese di ottobre 2004 al Teatro Valle di Roma. Nell'estate 2006 *Elettra*. Tre variazioni sul mito, diretto da Dario De Luca con Alvia Reale nel ruolo della protagonista, è allestito per il festival Magna Graecia Teatro 2006 e viene rappresentato in alcuni siti archeologici calabresi. Tuttavia è *Dissonorata*, presentato nel mese di settembre 2006 in anteprima nazionale al festival Benevento Città Spettacolo e in prima nazionale al festival Bella Ciao, diretto da Ascanio Celestini, a rappresentare il punto di svolta della progettualità del gruppo. Per l'interpretazione e la drammaturgia di questo spettacolo, *La Ruina* ha ricevuto due Premi UBU 2007 nelle categorie "Migliore attore" e "Nuovo testo italiano" ed è nella terna dei finalisti al Premio ETI – Gli Olimpici del Teatro 2007 nella categoria "Migliore interprete di monologo" e una segnalazione speciale al Premio Ugo Betti 2008 per la drammaturgia.

Proseguire fuggendo la via della tradizione

di Vincenzo Pirrotta

Per descrivere l'immaginario al quale attingo occorre fare riferimento alle vicende della mia vita. Provenendo dalla formazione classica dell'I.N.D.A. (Istituto nazionale del dramma antico), e avendo poi lavorato nei teatri Stabili, dove ero scritturato per interpretare dei ruoli, avevo finito con l'abbandonare il mio retroterra tradizionale. Lavoravo tanto e guadagnavo bene, ma mi sentivo ridotto alle funzioni di un impiegato ed ho così deciso di abbandonare questo mondo, facendo la scelta estrema di andare a lavorare come pescatore. Fu allora che mi contattò Mario Martone, che, nel 1998, stava lavorando ad uno spettacolo sulla guerra in Jugoslavia, *Le notti per Anja* in cui artisti di tutta Italia – tra i quali Ascanio Celestini, che l'anno dopo fu prodotto dal teatro di Roma – venivano a interpretare racconti sulla guerra, e mi chiese di fare

da *trait d'union* tra le diverse voci, inserendo frammenti tratti dalla mitologia e dall'epica. Accettai, seppure avessi deciso di chiudere con il teatro. Nel frattempo avevo scritto il testo di *N'gnanzou*, che Martone mi offrì l'opportunità di portare in scena (prodotto da teatro studio di Salerno e teatro di Roma). Questo momento segna un passaggio fondamentale della mia vita artistica, una catarsi, attraverso la quale sono tornato al teatro, oltre il repertorio più consueto dell'epos, perché il protagonista conduce una vita semplice, quella di un pescatore siciliano, non l'esistenza straordinaria degli eroi greci o dei paladini di Francia.

L'anno dopo, in concomitanza con il Giubileo, mi fu commissionata *La fuga di Enea*.

Negli anni in cui sono stato lontano dalle scene, il legame con il teatro è stato la scrittura, perché scrivendo non ho mai smesso di fare teatro ed è scrivendo che ho rielaborato la tradizione.

Per me il rapporto con i testi classici non è soltanto di mera messinscena ma di vera e propria riscrittura, e nel fare questo parto sempre dalla mia tradizione.

Hanno spesso tentato di farmi abbandonare il dialetto stretto, di farmi virare verso una lingua "camilleriana", e io rispondo sempre che preferisco non fare lo spettacolo! Voglio invece conservare una lingua più aspra e la cosa che mi fa più piacere quando vado in giro con i miei spettacoli è che anche se il pubblico non conosce il dialetto di Partinico capisce comunque il racconto, il tema trattato. Il lavoro arriva lo stesso.

Il rapporto che ho col siciliano è molto diretto. La mia ricerca drammaturgica parte dai ritmi popolari di Alcamo e Partinico che si innestano poi nelle traduzioni che ho fatto, nel lavoro sulle *Eumenidi* e nei cori della mia trilogia sul mito. In seguito, da *N'gnanzou* in poi, e si tratta qui di lavori miei in tutto e per tutto, gli stessi ritmi si innestano su una struttura drammaturgica autonoma,



Vincenzo Pirrotta

anche per *La grazia dell'angelo*, *La ballata delle ballate* e *Malaluna*, gli spettacoli successivi. Parlo di "ritmi" e mi permetto di parlare anche di una certa intensità tecnica, fondamentale come punto di partenza. Fermo restando che per me ritmo non è solo musica ma anche espressione fonetica.

La tradizione del "cunto" mi ha accompagnato sia nella costruzione degli spettacoli monologanti sia nel lavoro con altri attori. L'aver appreso da questa tecnica una opportunità interpretativa di tutti i personaggi possibili che il cuntista incarna è stata una grande scuola per me. Ogni personaggio che abita il luogo al contempo concreto e immaginario di *Malaluna* ha un proprio timbro e imprime un proprio ritmo allo spettacolo, la tecnica del cunto, quindi, non è semplicemente un rigoroso e rigido stilema ma anche una metodologia di approccio alla creazione del personaggio, è stato così in *Malaluna* e anche ne *La fuga di Enea*.

Un'altra eco della tradizione del cunto è visibile nella ricerca di un preciso movimento che connota il personaggio. Ogni gesto trascina con sé una memoria del personaggio e questo costituisce per un verso una griglia sicura di posture ed atteggiamenti, ed al contempo un ausilio per la mia libertà interpretativa, perché nel momento in cui, in un contesto di improvvisazione, volessi rievocare un personaggio citato precedentemente mi basterebbe alludervi con un gesto.

Nelle *Eumenidi*, per esempio, il personaggio della Pizia, veniva caratterizzato da un gesto semplice ma pregnante della mano che sembrava quasi scandire, tratteggiare nell'aria il proprio vaticinio. La trasformazione da Clitennestra ad Oreste avveniva attraverso un giro che io facevo dietro l'immagine di un quadro di Francis Bacon, un nudo di spalle, e la gradualità del passaggio veniva sottolineata da un respiro ansimante. La rielaborazione della tecnica del cunto consente un repertorio di soluzioni espressive inedite: dalla ricerca sulla voce al ritmo.

L'immaginario di *Malaluna* deriva dalla mia personale visione della città, da come la vedo e da come la immagino. Alcuni elementi fanno parte del passato reale della città, come i personaggi esistiti veramente che entrano a far parte della mia drammaturgia, altri sono frutto del mio immaginario. Quando si comincia a scrivere si può scegliere tra due strade: lasciarsi andare ed attingere a questo immaginario o fare un lavoro filologico, cercando di descrivere una città attraverso un percorso storiografico. Io ho scelto di scendere in una vertiginosa ricognizione su Palermo, la mia città, con riferimenti che possono essere reali, come i luoghi, ma all'interno dei quali mi sono affidato agli elementi principali del mio immaginario.

Per *Malaluna*, che, per l'ampiezza dell'ispirazione che la fonda, sarebbe potuto durare anche due ore, ho fatto una sintesi tra la moltitudine delle suggestioni, selezionando quelle che potevano meglio colpire ed interessare. Ho costruito una struttura drammaturgica partendo dall'idea della "malaluna", procedendo attraverso un sottile gioco di chiaroscuri.



Vincenzo Pirrotta, *La ballata delle ballate*

Nella descrizione della città entra in gioco l'allontanamento dialettico dal cunto. Quando, ad esempio, nel cunto, Angelica – scoperto l'inganno – fugge da Parigi, il viaggio procede per tappe obbligate, che sono note. In questo caso sei tu il costruttore della linea drammaturgica, ti sostituisci alla tradizione ed entra in gioco il rapporto con l'immaginario. Il mio legame con la tradizione teatrale è molto forte ma, come ogni autore, me ne distacco subito, ho sempre cercato di trovare una strada mia. Sento di avere un forte legame con quello che un tempo era il teatro di ricerca e che adesso è diventato teatro di tradizione: sicuramente Carmelo Bene per l'uso della voce e Gianni Santuccio per la ricerca del personaggio.

Per l'interpretazione di *Malaluna*, è stato importante sia il lavoro sulla voce e sulla gestione delle risorse vocali che sul corpo, per l'articolazione della gestualità nello spazio e dentro un ritmo. Ogni gesto, infatti, ha il suo ritmo, perderlo equivale ad infrangere un'armonia. Come nella Commedia dell'Arte, quel momento è giocato tutto sul corpo e sullo sguardo. Dentro i gesti c'è la Commedia dell'Arte, il cunto e il racconto della città. Un gesto che appare naturale ma che, in realtà, esige uno studio meticoloso e paziente.

Nota biografica

di Elisabetta Reale e Katia Trifirò

L'esperienza drammaturgica di Vincenzo Pirrotta (Partinico, 1971) si inserisce nel versante occidentale della tradizione culturale siciliana. La sua è una formazione per certi versi doppia, insieme erudita e legata alla tradizione orale: fondata sulla cultura classica

– nei confronti della quale si pone in atteggiamento di sfida – e allo stesso tempo "popolare" ed artigianale, legata alla tradizione del "cunto" grazie alla frequentazione della bottega di Mimmo Cuticchio. Diplomatosi alla scuola di teatro dell'I.N.D.A. (Istituto Nazionale del Dramma Antico), ha lavorato dal 1990 al 1996 al ciclo di spettacoli classici che si svolgono al teatro greco di Siracusa. Dal '96 conduce una ricerca sulle tradizioni popolari innestando al teatro di sperimentazione pratiche arcaiche mediterranee. Alla bipolarità delle fonti si aggiunge il problema di Pirandello, con cui si confrontano tutti i nuovi drammaturchi siciliani, tra rifiuto e rimozione. Pirrotta lo supera scegliendo il confronto diretto e affondando le radici della propria drammaturgia in una precisa cifra antropologica siciliana. Ha scritto, tra le altre cose, la trilogia I tesori della Zisa, che comprende i testi *N'gnanzou*, *La fuga di Enea*, *La morte di Giufà*. La sua attività artistica, dispiegata tra autorialità, attorialità e regia, lo ha condotto a sperimentare diversi generi, tra innovazione, patrimonio siciliano tradizionale e frequenti incursioni nel mondo classico. Il rapporto con la tradizione, e anche quello con i classici – Eschilo, Sofocle, Euripide – dà luogo ad un processo di riscrittura, espressa in una lingua aspra, fortemente legata all'oralità siciliana. Nelle *Eumenidi*, ad esempio, si opera una riscrittura a livello tematico e politico dei cori che si è resa necessaria anche in testi moderni come *La sagra del signore della nave*. Rispetto al finale positivo della tragedia eschilea, Pirrotta mette in scena la morte della giustizia, sritolata tra compromessi e sottrazione alle proprie responsabilità. In *Malaluna* viene raccontata la Sicilia con la speranza che si possa così descrivere un'umanità capace di denunciare e sconfiggere i mali del mondo. Il chiaroscuro contenuto già nel titolo rispecchia il contrasto tra il versante tenebroso della Sicilia, fatto di rumori, colori, profumi, sapori che deflagrano nel mercato, e la luminosità fatale delle attese oziose in un'abbagliante canicola. E nel finale, dove tutte le contraddizioni della città di Palermo si palesano, esplose la festa della Patrona, come fosse un cunto, elaborato nelle modalità sincopate di un blues. Con la sua drammaturgia ha toccato temi sociali in un percorso di teatro d'impegno civile che lo ha portato a scrivere *La ballata delle ballate*, *Fondali riflessi*, *La grazia dell'angelo*, *Fimmini spardati* (tutti di prossima pubblicazione).

Drammaturgie del non-luogo

di Tino Caspanello

C'è sempre un pretesto attorno al quale sembra ruotare la scrittura drammaturgica. *Mari* è stato un primo tentativo, in cui il dialetto, lingua dalla ricchezza comunicativa enorme, serve a creare un dialogo tra marito e moglie. Anche in *Rosa* c'è l'idea di raccontare una storia con la possibilità di percorrere, attraverso corto-circuiti temporali, i ritmi della narrazione, retta comunque da una leggerezza di fondo. In *N'ità l'aria* è un sentimento di alienazione ad essere messo in scena, l'essere separati, fuori dal mondo. C'è il desiderio di portare il pubblico a contatto con una dimensione trasognata, ma anche una riflessione sul tempo e sui luoghi. A teatro i luoghi vanno azzerati, ma il pubblico è presente nella scrittura e nello



Tino Caspanello in *Mari*

spazio che si catapulta oltre la ribalta. Lo spazio si deve inventare, in un rapporto creativo che consenta al pubblico di partecipare attivamente alla scena. Altrimenti, se si nega il rapporto tra pubblico e palco, la fruizione rimane televisiva, non creativa. È l'uso del dialetto che mi consente di lasciare spazi di vuoto in cui entra il pubblico. Se mostro tutto del carattere del personaggio, il personaggio muore. Invece è il pubblico che deve intervenire creativamente dentro lo spazio vuoto lasciato nel personaggio.

La mia è una drammaturgia dello spazio, che nasce anche dalla mia percezione dello spazio da attore. La scena diventa spazio di confine, *non-luogo*. *Non-luoghi* sono la riva del mare in cui è ambientato *Mari*, la stazione di *Rosa*, il balcone di *N'è l'aria*.

Malastrada segna un cambiamento di rotta perché il non luogo non è più trampolino di lancio verso un immaginario onirico, ma una ferita, una vertigine, dal cui abisso non ci si salva. Con questo testo il carattere emotivamente imploso dei testi precedenti deflagra in violenza, ferocia, smarrimento. La violenza è una linea serpeggiante che attraversa la mia scrittura, contratta nel linguaggio in *Mari*, presente in *Rosa* nel rapporto fra interno ed esterno, scambiata tra i personaggi attraverso l'ironia in *N'è l'aria*. Con questo testo, essa trova uno sbocco, scatenata, anche fisicamente, all'interno delle dinamiche familiari.

Malastrada racconta l'inferno in cui siamo sprofondata. Una sfida si palesa nell'abbandonare la strada già tracciata, uno scarto verso un'altra dimensione. C'è una tensione centrifuga verso l'afasia, la volontà di esorbitare dal margine, custodire le reticenze del linguaggio e lasciare esplodere la violenza.

A proposito di un più visibile concetto della violenza che qui è quasi totale, perché anche se l'esplosione fisica avviene solo alla fine la violenza serpeggia per tutta la durata dello spettacolo in alcuni atteggiamenti, nei linguaggi,

negli sguardi, soprattutto in quelli tra me e Cinzia. Ci sono sempre questi accenni a qualcosa che si percepisce di più grave e che arriverà, prima o poi, ad un certo punto della storia.

Non è facile essere violenti in uno spazio scenico perché non è facile essere credibili quando si mette in piedi una scena molto violenta. A volte l'uso dell'arma, che potrebbe essere la scelta più ovvia, si rivela invece quella più banale perché l'arma non ha una violenza sua, fisica, come l'arma del corpo umano, molto più violenta a volte nel dire che non nell'affidarsi ad un'arma esterna a sé. Probabilmente è questa l'evoluzione del linguaggio, ogni scelta ha una durata, una storia, delle tappe obbligate che le strutture precedenti avevano già in nuce.

Quando si affronta la costruzione di un personaggio, non c'è un metodo che va bene per tutto. In *Malastrada* c'è il mio passato, la mia adolescenza. Sono partito dallo "svezamento" alla vita, dal momento in cui si scopre che i genitori non sono perfetti. A conferma che il nuovo teatro italiano è prevalentemente testocentrico, ho scritto *Malastrada* secondo una misura di drammaturgia preventiva. Quando scrivo mi sento il primo spettatore. Percepisco tutto insieme, non solo le parole, la lingua, ma tutto: il suono, le sensazioni, i movimenti.

Più che a modelli letterari, quando scrivo penso ad immagini, percepisco una storia per come si articola visivamente. Subisco il fascino di chi è rappresentato senza mai essere esistito, amo la capacità della pittura di portarti dentro una storia. I personaggi nascono da una commistione tra immagine prospettica e monodimensionale. La mia scrittura è allo stesso tempo monodimensionale e prospettica perché il teatro possiede tutte e due le dimensioni.

La mia formazione di storico dell'arte è per me essenziale.

Penso all'uso della luce che fa Antonello da Messina, alla sua capacità di rendere la carne, come e più di Michelangelo. Per assurdo, il cielo più profondo è quello d'oro dei bizantini nei mosaici o quello dei fiamminghi, e questo per me nel teatro è fondamentale, questa doppia e continua presenza di una monodimensionalità e di una prospettiva che non è fisica ma che deve essere metafisica. Per questo, nonostante gli studi di scenografia, tendo ad azzerare una scenografia, faccio in modo che lo spazio sia dilatato in ogni senso, e chi mette in scena secondo me deve essere molto attento a far vedere sempre lo spettacolo come se si osservasse non di fronte ma in una sfera, perché di fatto la vita è in una sfera. Invece molto spesso consideriamo lo spettacolo in quattro, se non tre, riduttive dimensioni.

Inoltre, quando scrivo seguo delle tappe obbligate. Scrivo il testo e non ne parlo sino alla fine. Quando è completo, lo leggo a Cinzia (Muscolino, moglie e protagonista delle pièces di Caspanello, *n.d.r.*). Poi si passa alla lettura comune. Nel mio lavoro conta prima il rapporto umano, d'amicizia. Attraverso la discussione, vengono fuori altri spunti, si approfondiscono i caratteri.

In *Mari* si va in direzione di una incomunicabilità, qui ci sono più direzioni, c'è la famiglia, la storia dell'attraversamento, la vestizione, in un cambio quasi di personaggio, la violenza, c'è anche l'incomunicabilità. Una delle cose più nascoste e profonde di *Mari* non è tanto l'incomunicabilità, ma probabilmente anche l'esatto contrario, il tentativo della comunicazione, cioè quanto si restringe lo spazio tra l'uno e l'altro, tra due esseri umani, quanto il linguaggio possa accorciare questo spazio e quanto invece possa dilatarlo, rendendolo un abisso.

In questa prospettiva, l'utilizzo del dialetto è una questione aperta. Dal mio punto di vista, esiste un linguaggio che si chiama linguaggio teatrale, fatto di tante lingue, di occhi, di dita, di mani, di piedi, di suoni. Il dialetto dà sempre una connotazione geografica, lo sappiamo benissimo, senza, però, che questo debba risultare riduttivo.

C'è una necessità nel testo, e io con il dialetto esprimo anche la necessità di una lingua. E, in più, difendo anche le micro-culture, i dialetti, in un mondo in cui tutto sta diventando una marmellata informe livellando le identità ben vengano le differenze perché solo dalle differenze nasce il nuovo. Se amalgamiamo e uniformiamo tutto nel tentativo di rendere tutto universale rischiamo di andare verso il muro verso la fine quando tutti parleremo e penseremo e sogneremo allo stesso modo sarà l'incubo dell'umanità.

La mia è una lingua della drammaturgia messinese, lingua del *non-luogo*, come il posto in cui viviamo: lo stretto, luogo di passaggio, soglia perenne.

Nota biografica

a cura di Nunzia Lo Presti, Elisabetta Reale e Katia Trifirò
Aneliti lirici, effusi trasognati danno corpo alla drammaturgia di Tino Caspanello (Pagliara, 1960), che si inserisce nel panorama dei nuovi autori italiani di teatro con la propria originale cifra. Attore, autore e organizzatore, ha fondato l'associazione culturale "Pubblico Incanto" insieme alla moglie Cinzia Muscolino, presenza costante sulla scena e contraltare ispirativo. Il percorso che da Mari, premiato a Riccione nel 2003, lo conduce all'ultima produzione, Malastrada, certifica un lavoro autoriale e attoriale iscritto nel solco della più vivace e autentica tradizione della drammaturgia italiana, costituendo al contempo il segnale più convincente della sua appartenenza alla "scuola drammaturgica messinese", insieme a Spiro Scimone che ne rappresenta l'altra anima. Attraverso l'invenzione di una lingua fantasiosa, che scorre dallo spazio di concretezza del dialogo alla non realtà del sogno e della follia, Caspanello fonda una poetica drammaturgica densa di attese e silenzi, con corpi teatrali sempre in bilico fra profonda consapevolezza della propria condizione e aspirazione ad un altrove, lontano dalla scrittura oscillante tra crudo realismo e pathos inquietante di Spiro Scimone. È una drammaturgia che nasce da un'urgenza e si forgia artigianalmente nel lavoro sul corpo degli attori e sullo spazio, avendone chiara coscienza e realizzandosi in un luogo che è sempre di frontiera. Come Spiro Scimone, egli affronta, evocandolo, il problema della costruzione identitaria della città, Messina, avvenuta per rimozione, ma mira dal dato reale e dal riferimento riconoscibile verso una dimensione universale. Tino Caspanello riconosce quali maestri autori stranieri come Beckett, Pinter, Wilkok e D'Arrigo, Piccolo, Rosso di San Secondo, Joppolo tra i siciliani, attingendo contemporaneamente ad una pluralità di stimoli, dalla storia dell'arte alla filosofia, che ne ispirano la produzione drammaturgica, debitrice anche di matrici letterarie e poetiche novecentesche.