

Altre
visioni

149

Simona Scattina

«Non tutti vissero felici e contenti»
Emma Dante tra fiaba e teatro

prefazione di
Anna Barsotti

interviste a
Manuela Boncaldo, Elena Borgogni, Salvatore Cannova,
Italia Carroccio, Davide Celona, Salvatore D'Onofrio, Emma Dante,
Daniela Macaluso, Carmine Maringola, Leonarda Saffi,
Stéphanie Taillandier

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2019
via Zara, 58 – 56028 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-452-3


Titivillus

Indice

p. 9	Prefazione. Il mondo delle fiabe per Emma Dante <i>di Anna Barsotti</i>
13	Introduzione
17	1. Un'artista-artigiana
21	1.1. <i>In cerca di radici</i>
29	1.2. <i>I fantasmi a ridosso della scena</i>
33	1.3. <i>Il doppio talento</i>
37	2. Per una nuova grammatica della fantasia
38	2.1. <i>La magia del teatro</i>
40	2.2. <i>'Tradire' la fiaba</i>
43	2.3. <i>I primi passi nel bosco</i>
46	2.4. <i>L'arsenale delle apparizioni</i>
51	3. L'incanto di streghe, fate e principesse
51	3.1. Anastasia, Genoveffa e Cenerentola: <i>prove per una tragedia siciliana</i>
58	3.1.1. <i>«E il sogno realtà diverrà!»</i>
62	3.1.2. <i>Mille e una Cenerentola</i>
65	3.2. Gli alti e bassi di Biancaneve: <i>elogio della deformità</i>
72	3.2.1. <i>«Chi è la più bella del reame?»</i>
78	3.2.2. <i>La mela non fa sempre bene</i>
80	3.3. La bella Rosaspina addormentata: <i>favole al tempo dei social</i>
84	3.3.1. <i>«Ti innamorerai della prima persona che ti risveglierà con un bacio»</i>
89	3.3.2. <i>Il volto sulla maschera</i>
91	4. Quando manca il lieto fine
91	4.1. <i>Per dirsi addio</i>
98	4.2. <i>Once upon a time: una grassa Cappuccetto Rosso</i>
104	4.3. <i>Dover crescere tra boschi e sottoboschi</i>

p. 112	4.4. <i>Una storia per adulti: La scortecata</i>
116	4.4.1. « <i>M'ammerito 'na fatazione</i> »
120	4.4.2. <i>Rusinella e Carolina, un «Cerbero mitologico»</i>
145	Visioni <i>Interviste a Emma Dante, Italia Carroccio, Davide Celona, Daniela Macaluso, Elena Borgogni, Stéphanie Taillandier, Leonarda Saffi, Manuela Boncaldo, Salvatore Cannova, Salvatore D'Onofrio e Carmine Maringola</i>
181	Teatrografia
184	Bibliografia
192	Indice dei Nomi

*Le storie che si raccontano non solo vengono dal mondo in cui viviamo,
ma ci aiutano a creare e a vivere il mondo in cui vorremmo essere.*

L. S.

Ringraziamenti

Questo libro non sarebbe nato senza l'apporto e la fiducia di molte persone. Voglio però qui ringraziarne alcune in particolare. Un primo sentito ringraziamento va a Emma Dante per avermi concesso il suo tempo e per aver messo a disposizione i copioni inediti delle fiabe. Ringrazio gli attori della Compagnia Sud Costa Occidentale e della "Scuola dei mestieri dello spettacolo" per aver trovato, tra una tournée e un'altra, lo spazio necessario per rispondere alle mie domande. Ringrazio Daniela Gusmano per la pazienza e la totale disponibilità, Roberto Giambrone per avermi fornito i materiali prodotti dal Teatro Biondo Stabile di Palermo e Graziano Melano, Erika Garetto e la Fondazione TRG di Torino per i materiali su *Hans e Gret*.

Ringrazio Anna Barsotti per la premessa che accompagna il mio volume e perché i suoi studi sono stati guida preziosa al mio lavoro. Stefania Rimini, con la quale mi sono sempre confrontata durante la stesura del testo e che ha letto la prima redazione del libro restituendomi osservazioni necessarie. A lei devo la decisiva evoluzione dei miei studi. Marina Paino per sostenere e incoraggiare sempre la mia ricerca. Maria Rizzarelli e Fernando Gioviiale per essere sempre al mio fianco e per i loro affettuosi consigli. Laura Mariani per essere giunta in mio aiuto e per i materiali forniti, nonché per i suoi scritti necessari e appassionati. Giovanna Santaera per le indispensabili trascrizioni delle interviste e Laura Pernice per il suo sguardo attento. E infine Luigi, Anna, Salvo, Chiara e Mario, la mia famiglia, per il loro affetto e per le collaborazioni più disparate.

Prefazione IL MONDO DELLE FIABE PER EMMA DANTE di Anna Barsotti

[...] la favola, in realtà, non è di nessuno, non è un testo che ha un'autorialità forte [...] il fatto che sia stata sempre tramandata oralmente e che ogni tanto qualcuno decida di metterla per iscritto mi piace moltissimo, perché [...] quando un artista ha un'esigenza particolare di fare una riflessione attraverso la favola di quello che sta vivendo nella sua epoca, la prende e la fa sua.

Emma Dante

Titolo e sottotitolo sintetizzano efficacemente due punti nodali di questo libro, il primo dedicato alla riscrittura drammaturgica e scenica di fiabe da parte di Emma Dante e della sua sempre più allargata famiglia-compagnia (rispetto al 'nocciolo duro' o 'storico' dell'originaria Sud Costa Occidentale). Una famiglia che intreccia legami non di sangue, ma di comune 'vocazione', restituendo al termine un senso, se non religioso, rituale (se il teatro è rito effimero dell'eterno). I suoi membri – che si alternano spesso nelle varie e copiose produzioni – condividono con la capociuurma l'amore per il rischio e la ricerca, ad ogni costo, sottoponendo il proprio *sermo corporis* a un duro e accanito lavoro di formazione, che continuamente si rinnova nei vari campi artistici affrontati e attraversati (dal teatro al cinema, all'opera lirica) e non finisce mai. Dove l'innovazione – tale da produrre stupore nell'inevitabile «personaggio in più» (diceva Eduardo), lo spettatore – compendia e mescola tracce della memoria d'ogni precedente spettacolo. Basti pensare a quelle *Bestie di scena* (espressione anch'essa cara al gergo teatrale eduardiano) che perfomativamente, senza bisogno di parole, riassumono nel 2017, per lampi visionari e frammenti eterogenei, l'intero percorso del teatro di Dante.

Nel titolo del libro, *Non tutti vissero felici e contenti*, si cita quasi alla lettera una frase dell'attrice-autrice pronunciata nell'intervista a Scattina, posta nella sezione finale delle *Visioni*, insieme a numerose altre coinvolgenti e fantasmatici-interpreti delle sue fiabe (e non solo). Vi si esprime un tratto che, sì, caratterizza il suo teatro per ragazzi – «Nel finale ho provato [...] a cambiare il punto di vista, a concludere la storia con i cattivi puniti e i buoni appagati, affinché non tutti vivessero felici e contenti» (p. 146) –, ma anche lo distingue, attraverso lo stilema ricorrente del *rovesciamento*, nella prospettiva, per molti versi comune, del suo teatro per adulti. Di qui il sottotitolo *Emma Dante tra fiaba e teatro*, perché (a partire specialmente dal primo capitolo) il discorso su questa «donna di scena/donna di libro», pur concentrandosi sulle fiabe, non dimentica mai le origini e il contesto della sua variegata produzione. Dal punto di vista del rovesciamento finale, mitologizzante (Lotman), c'è da notare che la mancanza del lieto fine riguarda appunto i 'cattivi', mentre i buoni trionfano – con l'eccezione di *Tre favole per un addio* – sebbene in forme non convenzionali: come in *La bella Rosaspina addormentata*, dove il principe che risveglia l'amore della protagonista si rivela una donna, senza traumi. In tal senso si coglie nella riscrittura di fiabe – che spazia «dai Grimm a Perrault, da Andersen fino al Basile» (p. 13) – la diversificazione di quel rovesciamento; i finali dei suoi testi/spettacolo per adulti non sono mai lieti, anzi spesso luttuosi, crudi e provocatori o perlomeno tristi. Il discrimine riguarda il destinatario, che per le fiabe è rappresentato appunto da bambini o ragazzi, «un pubblico che si sta formando» e «formerà la società del futuro», nei cui confronti la Dante si sente «più responsabile», fino ad attribuire al filone una «valenza politica» (p. 149). Non a caso per Mallarmé il teatro è una «follia utile».

D'altra parte ricorrono nella sua intervista, come nel libro di Scattina, termini quali 'gioco' e 'leggerezza', gli stessi che rappresentano la cifra distintiva in grado di rendere contemporanee le riscritture dantiane dei classici. Perciò, nella *Prefazione a Odissea A/R*, ho ipotizzato che il transito fra la mitologia greca e queste fiabe mediterranee (per sapori e colori) avvenga attraverso un filtro non solo «morfologico» (Propp), ma anche capace di fare riemergere da un'*humus* arcaica, antropologica e oralizzante, le radici storiche dei racconti non solo di magia della Dante. Dopo il secondo capitolo del libro (*Per una nuova grammatica della fantasia*) che funge da *trait d'union*, le prime fiabe drammatizzate prese in esame nel successivo (*Gli alti e bassi di Biancaneve, La bella Rosaspina addormentata, Anastasia, Genoveffa e Cenerentola*) sono proprio quelle di magia, e presentano quei carat-

teri tematici, stilistici e linguistici che ne consentono non una 'banale' attualizzazione, ma la resa 'quotidiana' e universalmente umana, quindi teatralmente contemporanea. Quanto ai temi/problemi, Scattina si riconnette a un mio assunto, osservando che essi fanno capo a *leitmotive* profondamente dantiani: dal rapporto fra la vita, la morte, il sesso, e fra le generazioni, alla valorizzazione del diverso (per genere, femminilità compresa, e per status sociale), con al fondo la riproposta quasi ossessiva di una difficile compagine familiare. Trattati con maggiore leggerezza negli spettacoli per ragazzi – rispetto a quelli perturbanti per adulti – anche nelle fiabe non di magia analizzate nel quarto capitolo (*Tre favole per un addio, Cappuccetto Rosso vs Cappuccetto Rosso, Hans e Gret*) quei motivi s'affidano perlopiù all'espressione del tragicomico, che connota la complessiva e complessa produzione della Dante. Un tragicomico giocato sulla commistione dei linguaggi, dal palermitano reinventato (e persino parodiato) al pugliese, al napoletano, alle inflessioni francesi, assorbiti dall'identità e dalla 'verità' degli attori, per rispetto e per arte.

Sappiamo che la «lingua teatrale» della Dante (nelle fiabe come nel resto della sua produzione) scaturisce da quelle estenuanti ma esaltanti prove-non prove per cui la parola s'incorpora e si ricrea nel corso della progressiva strutturazione dell'opera. Risulta anche dal libro di Scattina come il gioco (talvolta) 'spietato' delle contaminazioni riaffiori non solo dal pelago linguistico, ma pure da quello spazio/temporale, operando continue metamorfosi attraverso le coordinate alto/basso. Così, in *Gli alti e bassi di Biancaneve*, una specie di paratia con cravatte consente ai soli tre attori di simulare tutti i personaggi; le cui teste sbucano da dietro, in un gioco di vestizioni/svestizioni – *leitmotiv* performativo dantiano – e di maschere mimiche memori del Teatro dei Pupi. Gioco trasformativo mai fine a se stesso, ma pieno di senso (anche) sociale: nella stessa fiaba i nani sono tali perché hanno perso le gambe in miniera. Dal confronto con il *corpus* teatrale della Dante emerge il medesimo rigetto del moralismo, tuttavia si rispetta nei testi/spettacolo fiabeschi la 'necessità' canonica della "morale della favola" (soprattutto in quelle di magia), aggiornandola provocatoriamente: perché per l'autrice è importante «essere consapevoli che la magia finisce e tutto ridiventa reale» (p. 146). La crudeltà delle fiabe non va edulcorata, anche se occorre mettere lo spettatore bambino/ragazzo di fronte a una realtà trasfigurata, filtrata, ma che deve conservare un riverbero cupo e brutale.

Ciò avviene specialmente nell'ultima fiaba in esame, *La scortecata*, performance-capolavoro eppure un po' anomala rispetto alle altre, sia perché

tratta dal *Cunto de li cunti* del Gran Basile (la cui *lingua napoletana* seicentesca è speziata con sapori attuali), sia perché non sembra uno spettacolo per ragazzi. La *non* scenografia, affidata a pochi oggetti concreti ma, come al solito, polisemici, implica la trovata geniale di trasformare il racconto nella recita struggente e sgangherata delle due vecchiarelle, impersonate, senza travestitismi, da due stupefacenti attori maschi (D'Onofrio e Maringola), cui è attribuita, a turno, anche la parte del re. Legate da un affetto reciproco, conflittuale ma solidale, ripetono la recita fiabesca (come teatro nel teatro) per sopravvivere in una condizione di degrado, finché la più giovane (ultranovantenne!) si rifiuta di andare avanti nella finzione, chiedendo alla sorella di mettere fine alla sua derelitta esistenza, scorticandola. La sorpresa per lo spettatore dantiano, avvezzo alle soluzioni forti e/o violente di quel teatro, è nel finale che interrompe l'azione immediatamente prima del suo compimento: mentre la sorella più vecchia, mossa da pietà estrema, brandisce il coltello sopra la vittima autosacrificale. Come in un fermo immagine o in un gruppo scultoreo, enfatizzato da una luce caravaggesca, risaltano i corpi bloccati, cosicché la mancanza di ostensione dell'esito cruento rende la minaccia più tremenda, suscitando tragicamente «terrore» e «pietà».

Per concludere, il merito del libro di Scattina non consiste tanto (o soltanto) nella sua primogenitura esegetica, quanto e soprattutto nel metodo analitico applicato, che non trascura l'aspetto filologico, mostrando come la Dante trasformi le sue fonti, ma non le ignori (o almeno non le ignora la studiosa). Si parte dunque dall'esame del processo di riscrittura drammaturgica dei modelli originari, avendo a disposizione i copioni; si passa poi al racconto degli spettacoli, che ne enuclea i multiformi codici (performativi, musicali, e iconografici), mettendone in risalto continuità e varietà, allo scopo di «restituire il dettaglio e la forza degli eventi» (p. 15). Come altri pregi del lavoro vanno annotate la precisione della scrittura, la completezza dell'informazione bibliografica, e la continua e costante ricerca sul campo.

INTRODUZIONE

Agli inizi degli anni Novanta il panorama del teatro ragazzi viene scosso dalla ricerca della Societas Raffaello Sanzio che, grazie a una serie di spettacoli (*Hänsel e Gretel, percorso nel buio e nella paura, Buchettino*, fino al più recente *La terra dei lombrichi. Una tragedia per bambini da Alceste di Euripide* – solo per citare i più eloquenti), produce un corto circuito fra visione e racconto, mettendo in circolo nuovi temi e dinamiche dal forte valore pedagogico¹. Oggi è sempre più rilevante la produzione di spettacoli che abbinano una forte impronta drammaturgica a una sperimentazione visiva capace di alterare i segni e le silhouette della fonte prescelta, ma nonostante le molte performance di matrice fiabesca non si è ancora giunti a uno studio sistematico delle modalità e degli esiti di transcodificazione dei racconti sulla scena contemporanea italiana, vuoto che ci auguriamo possa essere presto colmato.

Non sembra del tutto distante da queste esperienze la sfida di Emma Dante, che dopo aver posato il suo sguardo sulla realtà primigenia della Sicilia, rappresentata con affreschi a tinte forti che evocano drammi familiari, violenze, riti, superstizioni, incesti, ci consegna originali rivisitazioni delle storie immortali dei più celebri autori di fiabe. A partire dal 2010 comincia infatti a frequentare abitualmente il territorio delle *fabulae* e il suo mondo spazia dai Grimm a Perrault, da Andersen fino a Basile, secondo un'idea meticciosa della scrittura e della creazione artistica.

Per inquadrare questo singolare segmento della produzione della regista si è cercato nel primo capitolo di ripercorrere le esperienze e le poetiche

¹ La ricerca teatrale sulla fiaba, sebbene la bibliografia ancora scarseggi e siano rare le occasioni di discussione (ricordiamo il convegno tenutosi a Pescara nel 1996 dal titolo: *La magia. Il meraviglioso teatrale tra fiaba e magia*), resta uno dei campi d'azione più ampi e stimolanti del nostro secolo, perché riguarda ogni strato di lettura della realtà, da quello antropologico a quello sociale e psicologico.

del suo percorso formativo, nel tentativo di mettere in luce aspetti del suo agire legati alla codificazione di un immaginario vario e originale e di mappare e decifrare quello che è stato fatto fino ad oggi, tentando il confronto con un teatro vitale, vivace e in continua e imprevedibile evoluzione. Un teatro che prevede la costante ibridazione di linguaggi diversi attraverso un uso 'artigianale' della scena che acquista, pur nella semplicità dei mezzi, un potere fortemente evocativo.

Nel secondo capitolo ci si è concentrati «sui primi passi nel bosco», esperienze giovanili, ormai lontane nella memoria, di approccio al genere fiabesco per un pubblico adulto, che contengono i prodromi di uno spettacolo che per Dante rappresenterà uno spartiacque tra il prima e il dopo: *mPalermu*. Del resto, come ricorda Manuela Lo Sicco nell'intervista contenuta nel volume di Porcheddu, «uno spettacolo entra nel successivo prima ancora che noi ne avvertiamo l'esistenza»², secondo un processo di partegenesi (termine individuato da Cristina Valenti che ben si può applicare al metodo di Dante), in cui ogni frammento si genera da qualcosa che lo precede e che a sua volta può essere generato direttamente sulla scena³. In tale quadro la riscrittura e la ripresa dei codici propri dell'oralità fiabesca da parte di Dante avviene attraverso un processo di «riattivazione» di un testo⁴ che, provenendo da un antico passato «di soggetti, di voci, di sguardi sul mondo»⁵, si proietta nella contemporaneità. La scelta delle fiabe mantiene una stretta relazione con gli argomenti del suo teatro (vita-morte, sesso, vecchiaia, la difficile compagine familiare, la valorizzazione del diverso per genere e per status sociale), e ribadisce la vocazione verso una riflessione sul presente.

Il terzo capitolo è dedicato alla analisi delle fiabe teatrali di Dante, alla individuazione degli stilemi ricorrenti e dell'impianto immaginativo rivolto con coraggio ad un pubblico inusuale. I primi tre spettacoli possono essere letti, al di là delle intenzioni originarie, come una trilogia delle Principesse,

² M. Lo Sicco, *Giocare a nascondino in un campo minato*, in *Emma Dante. Palermo dentro*, a cura di A. Porcheddu, Civitella in Val di Chiana (AR), Zona, 2006, p. 164.

³ Meldolesi e Guccini hanno definito «cellule d'imprevisti sviluppi» le «unità minime che costruiscono decorsi musicali, tensioni relazionali e strategie di senso...» di cui vive il teatro di Dante; C. Meldolesi, G. Guccini, *Presentazione a Emma Dante: appunti sulla ricerca di un metodo*, «Prove di Drammaturgia», IX, 1, luglio 2003, p. 21.

⁴ Cfr. C. Meldolesi, in C. Meldolesi, R. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007.

⁵ I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2002, p. 128.

figure che vivono all'interno di una realtà pragmatica e disincantata fatta di nani che hanno perso le gambe in miniera; di Regine che interpellano lo specchio mentre si depilano e di sorellastre che passano la loro giornata davanti alla tv. Donne che percorrono gli stadi della vita fino a diventare adulte ed emancipate e che presentano – come evidenziato da Barsotti – «quei caratteri tematici e stilistici che ne consentono [...] la resa universalmente umana, quindi teatralmente contemporanea»⁶. La presentazione di ogni opera segue uno schema preciso, utile a comprendere questioni propriamente drammaturgiche e scelte di ordine registico e compositivo: in prima battuta prende corpo l'analisi dell'operazione di riscrittura compiuta da Dante sul modello originario; segue poi il racconto-descrizione degli spettacoli orientato a cogliere i movimenti interni alla performance, il ritmo dell'azione, indispensabile per restituire il dettaglio e la forza degli eventi. Esclusivamente per questi tre spettacoli, confluiti in un interessante progetto di riscrittura testuale e visiva per i tipi Baldini&Castoldi, si è fatto riferimento anche alle tavole disegnate dall'illustratrice Maria Cristina Costa che ha restituito su carta una traduzione dello spettacolo capace di produrre una visione nuova, a tratti performativa.

Il quarto capitolo dà conto, secondo il medesimo schema, delle altre tre fiabe – *Tre favole per un addio, Cappuccetto Rosso vs Cappuccetto Rosso e Hans e Gret* – che non costituiscono una trilogia ma presentano tratti comuni, come la riflessione sul ruolo genitoriale e sulle conseguenze che possono scaturire dalla sua assenza. Si tratta pertanto di un'ulteriore variante della riflessione di Dante sulla famiglia, quel nucleo ancestrale e crudele che ritroviamo in tutto il suo teatro.

La lezione del mito si sedimenta anche in altri progetti, tra cui spicca *La scortecata* che abbiamo voluto includere in questo studio nonostante non la si possa collocare pienamente nel filone delle fiabe per ragazzi. Le protagoniste Carolina e Rusinella, che Dante riscrive per effetto di una bruciante folgorazione per l'universo magico di Basile, rispecchiano i tratti dell'antieroina e ripropongono gli elementi tipici delle sorellastre della *Cendrillon* di Perrault o della *Aschenputtel* dei Grimm. *La scortecata* è quindi uno spettacolo che da un lato riprende la formula dell'indifferenziazione sessuale già presente in *Medea* e *Verso Medea* in cui il coro era costituito da attori nei panni di donne incinte, o nell'*Eracle* siracusano, in cui Dante sceglie

⁶ A. Barsotti, *Odissea A/R di Emma Dante. Riattivazione del mito in due movimenti*, «Castello di Elsinore», a. XXX, n. 76, Modugno (BA), Edizioni di pagina, 2017, p. 98.

un cast tutto al femminile (ad eccezione del coro); dall'altro unisce un'altra tematica che le sta a cuore: l'indagine sulla vecchiaia già iniziata in *Ballerini*.

Il volume si chiude con le interviste alla stessa Dante e agli attori della Compagnia Sud Costa Occidentale e della "Scuola dei Mestieri dello spettacolo" che con entusiasmo e grande disponibilità hanno deciso di aderire al mio progetto arricchendo questa prima indagine sull'universo fiabesco di Emma Dante. La restituzione delle esperienze dirette di quanti hanno dato 'vita' ai personaggi delle fiabe consente di recuperare l'autenticità di queste opere e di integrare alcuni vuoti documentari che avrebbero reso problematico l'approfondimento delle scelte di poetica e di regia.

Lungi dall'essere una mera parentesi per lei, «il teatro delle favole è un modo per rimettersi in gioco, [...] una sorta di regressione infantile [...] per scoprire nuovi ritmi, ingranaggi di lavoro diversi»⁷, per sedersi al buio della sala e mettersi a sognare a occhi aperti.

⁷ A. Bandettini, *Biancaneve è siciliana così Emma Dante deforma Perrault*, «La Repubblica», 28 dicembre 2011, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/12/28/biancaneve-siciliana-cosi-emma-dante-deforma-perrault.html>.

1. UN'ARTISTA-ARTIGIANA

Il teatro è un'apertura fantastica, favolistica,
è il luogo della perdizione e della regressione infantile,
per cui è sicuramente anche gioia.
Non gioia leggera e intrattenimento fine a se stesso,
ma gioia atavica e potente,
uno strumento per approfondire le cose.

Emma Dante

Il paesaggio teatrale del terzo millennio, per la sua intrinseca pluralità poetica, estetica e materiale, sfugge ad ogni facile etichetta. Non possono essere trascurati i contributi offerti da Claudio Meldolesi che ci ha parlato di «dopodramma», «forma sospesa del dramma» e di «drammaturgie individualizzate»¹ e ci piace ricordare il termine 'politeismo'², messo da lui a punto nella seconda metà degli anni Ottanta. Oltre la dimensione conflittuale e problematica del riavvicinamento fra tradizione e ricerca, fra teatro 'normale' e teatro di gruppo, lo studioso ribaltava il processo della restaurazione in «una possibilità che è stata per secoli la realtà del teatro italiano», «un nodo culturale» da sciogliere e un «filo da riannodare», perché «l'unificazione dei teatri è più che un teatro solo»³.

¹ Cfr. C. Meldolesi, *Con e dopo Beckett: sulla forma sospesa del dramma, la filosofia teatrale e gli attori autori italiani*, «Teatro e Storia», 27, 2006, pp. 269-292; Id., *Il lavoro del drammaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, cit.

² Meldolesi con questa definizione poneva l'accento sulla necessità di difendere la molteplicità dei teatri e segnare, al contempo, lo scarto che sembrava allora separare le grandi stagioni della ricerca da quello che all'epoca sembrava un ritorno all'ordine espresso dai teatri coevi.

³ Cfr. C. Meldolesi, *Unificazione e politeismo*, in *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, Atti del convegno (Modena, 24-25 maggio 1986), Modena, Mucchi, 1987, pp. 33-40.