

Tra scrittura e scritture. La drammaturgia italiana al passaggio del terzo millennio

Tesi di laurea di

Chiara Alessi

Indice

| | |
|---|-----------|
| Introduzione | 3 |
| I. La scrittura scenica | 12 |
| 1.1 Tentativi di definizione | 12 |
| 1.2 Per un nuovo linguaggio scenico | 20 |
| 1.3 Per una nuova scrittura drammaturgica | 23 |
| II. Coordinate storiche | 30 |
| 2.1.1 Il dopoguerra: dal teatro di regia alla ricerca teatrale | 30 |
| 2.1.2 La questione linguistica. Teatro e (è?) letteratura | 43 |
| 2.2.1 Gli anni Ottanta: una parabola ascendente? | 56 |
| 2.3.1 Gli anni Novanta: teatro Vs. testo? | 62 |
| III. Nell'epoca del "dopo autore" | 69 |
| 3.1.1 Per una scomposizione dei fattori. | |
| L' "autore": uomo di scena o uomo di libro? | 69 |
| 3.1.2 Il "dopo": la parola a teatro | 78 |
| 3.2.1 La poesia a teatro | 93 |
| 3.3.1 I protagonisti polimorfi | 104 |
| 3.3.2 Modalità dell' "attore testuale": memoria, poesia e vernacolo | 109 |
| 3.4.1 Modalità dell' "autore antropologo": il sud, la canzone e il dialetto | 119 |

| | | |
|------------|---|-----|
| 3.4.2 | Lingue emarginate ed “eroi” diversi | 144 |
| 3.5.1. | Modalità dell’“autore testuale”: la lingua, il disagio e “il grande vuoto” | 157 |
| 3.6.1 | Narratori, storie e racconto a teatro | 194 |
| 3.6.2 | Modalità dell’“attautore”: pro e contro del monologo a teatro | 220 |
| 3.7.1 | Per un autore civile? | 228 |
| 3.8.1 | Modalità dell’adattamento a teatro | 240 |
| IV. | L’universo teatrale | 249 |
| 4.1 | Intorno all’Istituzione: i rapporti con gli “altri” della critica e la scena | 249 |
| 4.2 | ...e dentro: lo “spazio” del testo | 257 |
| | Conclusioni | 278 |
| | Bibliografia | 283 |

INTRODUZIONE

Quando oggi si parla di “drammaturgia” si fa riferimento a un vastissimo campo di applicazione del termine che va dall’arte attorica, alla pratica registica, al lavoro dei tecnici del teatro: siamo nell’epoca della “Drammaturgia signora Dappertutto”¹, anzi delle drammaturgie, al plurale, nelle molteplici varianti di “lavoro sull’azione” che si danno (il termine stesso drammaturgia etimologicamente inteso significa appunto “lavoro sull’azione”).

Tra queste esiste però anche una forma di drammaturgia, per così dire, “originaria”, contenuta nel testo teatrale nelle sue diverse forme, e in attesa dell’incontro con le altre scritture della scena. Una scrittura che prolunga il suo “lavoro” ben oltre il momento materiale della stesura, fino a quello delle prove e della messinscena, congiungendosi con l’operare degli attori e del regista stesso.

Una scrittura che si compie insieme e attraverso la scrittura *della* scena.

Ma cosa intendiamo oggi innanzitutto con questo termine?

Le definizioni non solo hanno il grave limite di circoscrivere escludendo e ingabbiando concetti che tendono a evadere i rigidi sistemi, ma spesso si scontrano con mutamenti a livello storico, sociale ed estetico che ne determinano la perenne provvisorietà. Nonostante si tratti di formulazioni parziali, anzi proprio per questo, necessitiamo di ridefinire l’ambito in cui operiamo.

Insisteremo perciò molto sulla definizione di “scrittura scenica”: non crediamo infatti si possa prescindere da un accorto intendimento del termine nel significato contemporaneo, e non solo per quanto concerne il suo rapporto con lo statuto drammaturgico, ma con il teatro *tout court*.

Se nei primi del Novecento, almeno limitatamente al panorama italiano, essa poteva infatti sostanzialmente intendersi in coincidenza con la “letteratura drammatica” nel senso di scrittura *per* la scena e l’identità dell’autore teatrale

¹ C. Meldolesi, *L’interazione teatrale: l’attore e il dramaturg*, in “Drammaturgia”, n. 1, 1994, p. 167. La definizione è ricavata da un intervento dello studioso al “Convegno sulla drammaturgia” presso Reggio Emilia del 1991 e contenuta negli atti dell’Istituto Banfi.

era univocamente riconosciuta in quella di scrittore drammatico, già a partire dalle avanguardie la situazione era radicalmente cambiata e richiedeva parimenti una ridefinizione terminologica adeguata.

Altri “autori” cominciavano ad affacciarsi al teatro: erano gli “uomini di scena”, i registi prima, gli attori poi, a rivendicare una propria identità drammaturgica come “lavoratori di azioni”.

Si chiese allora di ripensare a una “scrittura” che si compisse in sincronia con la scena, o meglio, che fosse prodotta *dalla* scena stessa: “scrittura scenica”, appunto.

L'importanza di fornire tentativi di definizione a proposito dei termini nella loro evoluzione temporale si rende necessaria in vista dei cambiamenti intervenuti nel panorama teatrale italiano a partire dall'avvento della regia e le conseguenti modifiche nella relazione con l'apparato drammaturgico. In effetti, come vedremo occupandoci della regia degli anni Cinquanta, sono molte le coincidenze tra l'accezione di una sua funzione critica interpretativa nei confronti del materiale drammaturgico e quella di “scrittura scenica” in senso moderno. Ma se la regia del secondo dopoguerra aveva avuto il merito di scardinare un sistema arretrato che, in ritardo sulle altre esperienze europee, manteneva ancora in vita la pratica illustrativa del testo, la nuova accezione di “scrittura scenica” veniva addirittura a sostituirsi a essa come un momento evolucionisticamente successivo e del tutto autonomo.

Le esperienze teatrali a partire dagli anni Sessanta hanno, per parte loro, largamente contribuito non solo a incrementare le perplessità intorno a questo interrogativo ma anche alla configurazione di sempre nuove e multiformi risposte. Negli anni Settanta sembrava da una parte che si stessero cristallizzando alcune forme eccessivamente rigide incentrate sulla dimensione visiva a discapito di quella verbale, dall'altra, al contempo, si aprivano nuove sperimentazioni di “scrittura collettiva” e animazione teatrale, in un rinnovato rapporto con una scena mutata e diversamente concepita e allargata.

La formulazione di un nuovo codice per definire questa compresenza di linguaggi ha inevitabilmente comportato una revisione dei concetti sia di “scena” che di “scrittura”: la prima non più intesa univocamente come

contenitore dello spettacolo, la seconda non più ridotta alla sua dimensione testuale materiale.

Attraverso la scrittura fatta *sul* teatro, quella a tavolino diviene irreparabilmente qualcosa d'altro: cresce, si trasforma, a volte appare irriconoscibile, pur mantenendo nei geni la propria autentica vocazione che consiste appunto nell'approdare alla scena (anche se, lo ribadiremo, la reciproca autonomia tra testo e messinscena consiste proprio nel fatto che quest'ultima non sia inevitabilmente considerata l'indispensabile destino di un testo drammatico per essere considerato tale).

“Scrittura scenica”, per come la assumeremo in questa sede, è quindi qualcosa di assolutamente altro, non prodotto *da* o risultato *di*, ma definente nella sua unicità l'evento teatrale stesso che si compie nel momento della rappresentazione.

La “scrittura scenica” è volutamente “impura” perché si apre a plurivoche potenzialità di attualizzazione, a sperimentazioni, a nuove scritture.

La “scrittura scenica” è dunque già drammaturgia.

Forse proprio l'essere così contrastato di questo momento storico teatrale ha indotto alcuni “uomini di scena e uomini di libro”² a reintrodurre delle settorializzazioni che oggi ci appaiono del tutto improduttive o, peggio, dannose a voler offrire un'istantanea che realmente fotografi la polimorfia di un paesaggio vario e mobile. I generi sono contaminati, gli elementi che li compongono non dovrebbero nemmeno essere ricercatamente distinti. Non si tratta, come abbiamo detto, di un composto eterogeneo e confuso ma di un'entità nuova e a sé stante, che si nutre e si innerva di molteplici apporti diversi ma non si risolve in nessuno di essi.

Una volta chiarite queste premesse potremo passare ad analizzare le diverse modalità di “scrittura scenica” che nel tempo hanno caratterizzato la “scrittura drammaturgica”, il che è ben diverso dall'indagare il rapporto tra l'una e l'altra come entità nettamente distinguibili e a volte rigidamente contrapposte. Sarà opportuno allora immergersi nelle problematiche che concernono la scrittura stessa in senso stretto: quelle linguistiche innanzitutto e quelle

² Il riferimento è ovviamente a Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1995.

tematiche. Per farlo ci serviremo dell'ausilio di alcuni modelli in campo letterario, filosofico e semiotico (da Pasolini a Heidegger, dagli inquadramenti formali di Keir Elam a proposito della forma drammatica alle intuizioni sul "Testo Spettacolare" di De Marinis e Ruffini) fino ad approdare a classici del pensiero moderno francese. Tra questi scomoderemo in particolare Roland Barthes nella formulazione di una svolta progressiva della scrittura verso il suo "grado zero"³ (che in parte potremo attualizzare alla condizione della drammaturgia contemporanea) e Gilles Deleuze per la concezione illuminante proposta riguardo all'inseparabilità tra scrittura e divenire in vista di un superamento delle rigide categorie formali istituite a contenerne l'incessante mobilità.

Scrivere non è certo imporre una forma (d'espressione) a una materia vissuta. La letteratura si situa piuttosto sul versante dell'informe o dell'incompiutezza, come ha detto e fatto Gombrowicz. Scrivere è una questione di divenire, sempre incompiuto, sempre in fieri, e che travalica qualsiasi materia visibile o vissuta. E' un processo, ossia un passaggio di Vita che attraversa il vivibile e il vissuto⁴.

Analizzeremo allora trasversalmente anche il rapporto tra questo "vivibile" e la sua forma drammatica, indagando in che modo gli autori si siano mossi nel suo rinvenimento.

A questo proposito non potremo esimerci dall'investigare il ruolo stesso dello scrittore drammatico, le evoluzioni subite nella sua relazione con la letteratura e la società innanzitutto, ma anche con gli altri della microsocietà teatrale.

Ridiscuteremo lo statuto dell'autore in senso stretto, lo costringeremo a dividerlo con altri protagonisti del teatro e avvertiremo l'assenza di identità nominalmente riconoscibili e riconosciute.

La mancanza di etichette originali per catalogare i nuovi protagonisti polimorfi e l'impossibilità di ricondurli pacificatamente ai loro antenati del teatro ne hanno spesso limitato il riconoscimento, ma ciò non ne annulla la prolifica e proficua comparsa o ricomparsa sulla scena.

³ "Partita da un nulla in cui il pensiero pareva levarsi felicemente sullo scenario delle parole, la scrittura è così passata attraverso tutti gli stadi di una solidificazione progressiva: dapprima oggetto di uno sguardo, poi di un fare e infine di un omicidio, essa vive oggi un'ultima trasformazione: l'assenza". Vedi Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 2003, pp. 5-6.

⁴ Gilles Deleuze, *Critica e clinica*, Cortina Editore, Milano 1996, p. 13.

Abbiamo parlato di “nuovi personaggi”, ma vedremo come si tratti in parte di ruoli che, seppur non recuperati completamente nella loro definizione originaria, appartengono alla storia del teatro già da molto tempo: il narratore, ad esempio, e il *dramaturg*.

L’essere quest’ultimo un “creatore intermedio”, non propriamente un autore, ma nemmeno il regista, o non solo, ne fa ingiustamente un personaggio dai confini indistinti e, forse per questo, ritenuto poco importante.

Percepito dalla coscienza istituzionale come una sorta di specialista della letteratura, di storico o filologo, di erudito riproduttore dell’antichità che si confronta con la voce altrui, questa figura ha subito numerose trasformazioni nel teatro contemporaneo, parallelamente alla nascita di altri *dramaturg* e di altre drammaturgie.

Che si tratti di uno scrittore delle proprie *pièce*, di un artigiano che si confronta con il lavoro altrui o di un “ermeneuta del *tradimento* (tradere) del racconto”⁵, egli è sempre anche autore e nel contempo qualcosa di più: è autore tra gli autori.

Lo scrittore dovrebbe poter recuperare la funzione artigianale di calarsi in quella dimensione laboratoriale che gli consenta di sperimentare varie forme e modi; esperienza altrove largamente condivisa, pratica quasi del tutto assente nel panorama nostrano.

Si è assistito all’affermazione di una generazione di registi molto creativi, coscienti anche della necessità di un teatro contemporaneo che si torni a occupare coscientemente del testo: questo è avvenuto soprattutto all’estero, mentre in Italia spesso si è stentato a confrontarsi con i coetanei della scrittura. Non si può parlare di una scelta lucida e meditata; nella maggior parte dei casi è mancato l’interesse stesso dell’informazione: si usano parametri ed etichette vecchie per prodotti notevolmente cambiati.

Chi scrive spesso non ha nemmeno la possibilità di immaginarsi se e quale attore interpreterà il proprio protagonista o, al contrario, è costretto, anche se tale obbligo non necessariamente viene concepito come limite o difetto, a diventare attore e autore di se stesso, “autattore”, appunto.

⁵ Vedi Chiara Lagani, *Il lavoro drammaturgico*, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

E ancora: chi si trova a giudicare i numerosi testi concorrenti ai premi drammaturgici, si vede limitato nel doversi confrontare con un materiale incompleto e provvisorio, che manca del suo compimento scenico, operando molto di fantasia nel costruirsi un ipotetico scenario virtuale per la rappresentazione.

Non dimentichiamo poi che un testo, dal ricettario di cucina alla *Commedia* dantesca, è un oggetto fatto per essere letto, almeno. La sua esistenza non è completa e ultimata fino a quando come minimo un esterno non la riconosce. “*Esse est percipi*”, ancor più nel caso della drammaturgia che richiede, se non un inevitabile approdo alla scena, almeno di essere progettata con quella all’origine e come destinazione.

Ci troviamo evidentemente a che fare con definizioni spesso soggettive e provvisorie e con termini che, come abbiamo constatato, mutano il proprio significato in rapporto ai cambiamenti storico-sociali ed estetici che coinvolgono il teatro. Le categorie che applichiamo nel nostro studio vanno perennemente riviste alla luce di dinamiche varie e variabili.

Esistono tuttavia alcune costanti, dei punti di non ritorno, delle prese di coscienza che costituiscono un retroterra imprescindibile per chi si accosti all’argomento: mi riferisco alle scoperte o riscoperte delle avanguardie degli anni Sessanta. Se nell’ultimo cinquantennio si è resa necessaria una revisione terminologica e poetica di alcuni statuti dell’arte teatrale, è innegabile che queste risistemazioni continue si sostanzino di quelle precedenti, assumendole come basi date e già verificate. Assisteremo alla ripresa di schemi drammaturgici del passato, modifiche ed evoluzioni nel rapporto *con* e *tra* scritture che ci sono state trasmesse proprio da quello stesso teatro di ricerca accusato spesso di aver condotto una lotta contro la parola e la dimensione testuale: un’eredità che ci proviene dalle avanguardie degli anni Sessanta fino alle contaminazioni drammaturgiche dei “Teatri 90”.

Per scomodare delle categorie nietzschiane, non si tratta semplicemente di un “eterno ritorno dell’uguale” o dell’asserto secondo il quale “siamo nani sulle spalle di giganti”: non guardiamo alla storia come una tesi sulla quale impostare l’antitesi che ci conduca all’equilibrio delle componenti; non è un annullamento a zero ma neppure una somma algebrica. È, forse più

banalmente, la responsabilità di uno sguardo allargato che esca dal suo microcosmo tenendo presente quanto è venuto e aprendosi alle possibilità che verranno.

Dopo esserci occupati a livello teorico di ridefinire provvisoriamente i termini impiegati e riconsiderare i rapporti tra *testo* e *testi* della scena, passeremo praticamente a confrontarci con *autore* e *autori*.

Porteremo degli esempi di contemporanei e constateremo che, come abbiamo dovuto ammettere una permanenza esplicita o sottesa dell'elemento testuale nell'arco dell'ultimo mezzo secolo, nel caso dei protagonisti della scrittura teatrale è molto più evidente la loro *ricomparsa* sulla scena. Sarebbe a dire che se una certa attenzione al testo si è mantenuta più o meno costante, superandone la negazione in determinati circoscritti momenti della storia del teatro, la produzione da parte dei drammaturghi ha invece subito un vero e proprio arresto nella difficoltà di farsi portatrice di una propria "scrittura scenica", e una conseguente accelerazione negli ultimi decenni. Se il teatro di ricerca aveva avvertito l'esigenza di un ritorno al confronto con la drammaturgia scritta, non sempre questa necessità si era esaudita nell'incontro con i drammaturghi contemporanei. Eppure proprio questi, in particolare a partire dagli anni Ottanta, ricominciavano ad affacciarsi alla scena, fornendo il proprio contributo di una pre-scrittura in attesa del compimento definitivo.

Molto più di quanto non appaia a certi resoconti e bilanci, oggi il livello della scrittura teatrale in Italia è notevolmente migliorato e le esperienze più felici testimoniano un cambiamento nel paesaggio attuale, tanto da incoraggiare gli studiosi ottimisti a parlare di una "primavera della drammaturgia".

Nonostante le tante difficoltà che incontrano nella rappresentazione, gli autori continuano a credere nella necessità di un teatro contemporaneo che nasca e si realizzi in un rapporto organico con la scena. Sono scrittori, alcuni anche registi, altri attori, insegnanti o letterati che si stanno dedicando con passione alla scrittura, con l'impegno di restituire al teatro la sua antica voce.

Dopo anni di ostracismo dalla scena teatrale, i drammaturghi tornano a far parlare il teatro per dimostrare che un'attiva collaborazione per una nuova "scrittura scenica" è oggi possibile, volenterosi di stabilire una rete di

comunicazione con la scena stessa da cui si sono visti a lungo, a volte legittimamente, messi al confino, scavalcata da altri autori, esteri o passati.

Una nuova modalità che si compie nell'incontro, insieme dunque. Ma anche una solitudine necessaria per lo scrittore, che crea innanzitutto per un proprio teatro immaginario, privato.

Se il teatro vive nell'effimero della presenza viva e immediata, il testo si colloca in una dimensione ancora più intima che si esaurisce naturalmente nel momento stesso della rappresentazione. Eppure questo teatro mentale lascia le sue tracce, vive e muore del confronto con la scena, la alimenta consumandosi in essa.

Se volessi dare una lettura storica e fornire un panorama dettagliato ed esaustivo della situazione attuale, sarei obbligata a riportare, per dovere di completezza, tutti i nomi di quegli autori che nell'ultimo ventennio hanno contribuito a far scoprire e valorizzare la nuova drammaturgia, ma l'elenco sarebbe davvero sterminato e rischierei di trascurare dei protagonisti per dare una debole voce a ciascuno. Non è un'elencazione quella che mi accingo a fare. Non è nemmeno, ribadisco, una catalogazione, anche se saremo costretti a scomodare alcuni modelli critici attraverso i quali è stato affrontato l'argomento.

La realtà è che, come mi suggeriva in una recente conversazione Tiziano Fratus, autore e critico teatrale,

le tendenze servono sempre e soltanto a incasellare, a dare vita ad un corso, ma la verità è che esistono soltanto i percorsi personali, con alcune caratteristiche che si rinnovano, cambi di stile, innamoramenti improvvisi; e ogni autore è portatore di caratteristiche proprie, inutilmente agglomerabili⁶.

Non solo: la varietà delle modalità di scrittura e l'eclettismo di molti protagonisti della drammaturgia ha reso possibile col tempo il passaggio degli autori dall'uno all'altro settore di queste tendenze. La maggior parte, vorrei dire i più ferventi, si sono confrontati con esperienze molto diverse tra loro, il che li rende, fortunatamente, sfuggenti a qualsiasi tipo di incasellamento.

⁶ Raccoglio questo suggerimento da un interessante scambio via mail avuto con Tiziano Fratus nel luglio 2004 in cui interrogavo il critico e autore a proposito delle attuali tendenze drammaturgiche.

Va osservato che il fatto stesso di trattare le singole esperienze con tutti i limiti e le ricchezze che le costituiscono, è indice anche della mancanza di una visione globale e sistematica. Sarà l'assenza di una distanza prospettica adeguata, o più semplicemente il sintomo di un disinteresse diffuso, tuttavia parlare di "nuova drammaturgia", senza le numerose sottili o macroscopiche differenze del caso, sembra piuttosto audace.

La mia scelta si orienterà piuttosto sull'analisi critica delle forme della scrittura teatrale dell'ultimo ventennio, come si sono originate e perché, non trascurando esempi di autori formati già precedentemente che hanno continuato a costituire un'incessante fonte di ispirazione per i più giovani e che ancora oggi non mancano di colpire per attualità, rinnovo delle scelte e rielaborazione delle scritture. Cercherò di distinguere alcune modalità drammaturgiche fornendo, qualora sia possibile, degli esempi che ritengo pertinenti.

Un'analisi storica adeguata non potrà ignorare pure la considerazione realistica delle condizioni concrete con cui si confrontano i teatranti, anche al di là dell'ambito istituzionale, nei rapporti con il pubblico, la critica, gli "altri" della scena, per indagare, laddove vi siano, i possibili punti di incontro con la realtà teatrale attuale.

La visione che propongo, intendo ribadirlo, è del tutto personale e passibile di critiche e di correzioni. Non siamo nel campo delle scienze esatte, lavoriamo su materiale vivo e in movimento sotto i nostri occhi e insieme ai nostri occhi ma, a dispetto di uno sguardo aleatorio, disponiamo di un orecchio proteso direttamente sulle voci del presente. Non potrò ignorare di interrogarle.

Intraprendo questo lavoro mosso da numerosi interrogativi, non pretendo e non intendo concludere con risposte definitive, non credo sia possibile, ne tanto meno utile.

Credo sia invece indispensabile porsi dei quesiti.

I. LA SCRITTURA SCENICA

1.1 Tentativi di definizione

L'espressione "scrittura scenica" come anche quella inversa di "letteratura teatrale"⁷ ci appaiono caratterizzate dalla retorica dell'ossimoro, chiamando in causa da una parte l'aspetto propriamente narrativo, o se si vuole linguistico, e dall'altra quello visivo. Nel suo accadimento scenico il teatro in effetti esaurisce il percorso del testo scritto: la scena trasforma il muto potenziale della pagina in presenza vivente.

La sinteticità della scelta terminologica ha quindi reso possibile nel tempo la sua applicazione a svariate categorie del teatro, anche lontane nello spazio e nel tempo.

Ma dove finisce e dove comincia esattamente la scrittura?

Esistono tentativi di distinzione tra "scrittura drammaturgica" e "scrittura scenica", la prima a identificare la scrittura, o *le scritture per* il teatro, la seconda per individuare un particolare tipo di operazione compiuta *dalla e sulla* scena. Ma anche queste definizioni sono passibili di equivoci. Innanzitutto l'estensione dell'aggettivo "drammaturgico" (oggi variamente coinvolto per le diverse funzionalità teatrali, al di là dell'autore in senso stretto) rende difficile circoscrivere un ambito operativo preciso; in secondo luogo, e più importante, una distinzione così manichea tra le parti rischia di farle intendere come entità a sé stanti che prescindono da una reciprocità o, peggio, che la negano.

D'altra parte, se affidare alla scena un proprio autonomo linguaggio creativo oggi ci pare un'ovvietà, estendere quest'intuizione oltre il teatro moderno del Novecento potrebbe indurre a pensare che la presenza di un momento scenograficamente o spettacolarmente ricco sia di per sé sufficiente a parlare di scrittura *della* scena. Un conto infatti è concepire la scena come materiale di scrittura, un altro pensarla come dotata essa stessa di una propria, specifica operatività drammaturgica. Perché si possa parlare di "scrittura scenica",

⁷ Per quanto riguarda la "letteratura teatrale" facevano le stesse considerazioni anche Marco Arian e Giorgio Taffon, rinvenendo nell'espressione una duplicità simile. Vedi Arian-Taffon *Prefazione a Scritture per la scena*, Carocci, Roma 2004, p. 9.

nell'accezione che assumiamo in questa sede, è invece necessario riferirvisi come a un codice che sappia coniugare integralmente i diversi aspetti della scena in un progetto linguistico comune.

Non basta perciò sancire il primato del linguaggio scenico su quello drammaturgico in senso proprio, altrimenti potremmo parlare di “scrittura scenica” anche nel caso del teatro cinquecentesco, ad esempio, in cui il momento spettacolare prevaleva nettamente su quello di scrittura, ma che sappiamo essere ben lontano dalla padronanza di un linguaggio unitario per i diversi codici scenici. Non è neanche strettamente necessario bandire la dimensione testuale in nome di un'unica reale scrittura che si compie *sulla e a partire dalla* scena. La “scrittura scenica” nell'accezione contemporanea andrà invece intesa nel senso di strategia che tende ad attuare concretamente un potenziale solo virtualmente contenuto nell'apparato drammaturgico, come in quello scenografico e gestuale, che attende di essere realizzato.

Nel dizionario del teatro alla voce “scrittura scenica” si legge:

[essa] consiste nel modo di utilizzare l'apparato scenico per mettere in scena – in immagini concrete – i personaggi, il luogo e l'azione che vi si svolge. Tale *scrittura* (nel senso attuale di stile o modo personale di esprimersi) non ha nulla in comune con la scrittura del testo: essa indica, metaforicamente, la pratica della messa in scena, che dispone di strumenti, materiali e tecniche specifiche per trasmettere un significato allo spettatore⁸.

Dalla definizione fornita da Patrice Pavis emerge immediatamente come vada scansata l'ipotesi che la dimensione testuale strettamente intesa costituisca un *prius* indispensabile e caratterizzante la scrittura scenica. Il “testo” diverrebbe in questo caso un progetto di organizzazione dei diversi elementi scenici, tra i quali il cosiddetto materiale letterario potrebbe addirittura essere scartato, sostenendo, anzi, che proprio

quando non ci sia un testo da mettere in scena e, dunque, quando non ci sia messa in scena di un testo, si parlerà di scrittura scenica in senso proprio⁹.

⁸ Patrice Pavis, *Dizionario del Teatro*, Zanichelli, Bologna 1998, p. 386.

⁹ *Ibidem*.

Ma affermare che la “scrittura” fino a quel punto ritenuta degna di questo nome non fosse più una sola non significa tuttavia che quella in accezione originaria andasse trascurata come elemento accessorio. Non necessariamente.

Nella formulazione di Pavis la radicalizzazione tra le due posizioni ci appare ancora troppo marcata: lo studioso arriva addirittura a negare la possibilità di una coesistenza dell’elemento letterario con quello scenico. A non convincerci però non è tanto l’esito della sua considerazione - che va circoscritta al momento particolare delle sperimentazioni degli anni Sessanta e Settanta - quanto l’assunto di partenza che consiste nell’intendere i due elementi come ambiti assolutamente distinti.

Eppure già a cavallo di quel periodo storico si ponevano le premesse per una formulazione, comunque priva di pretese assolutizzanti e definitive, che si arrischiasse verso una maggior complementarietà dei termini di discussione.

Esiste una scrittura drammaturgica, una scrittura scenica? E in che consiste, su che risiede: è un accompagnamento della parola all’azione, o è un accompagnamento dell’immagine all’azione? O addirittura e semplicemente è parola-azione, o immagine-azione?¹⁰

Quasi quarant’anni fa Giuseppe Bartolucci inaugurava così uno dei suoi studi critici di maggior successo, quando il panorama teatrale all’uscita dal secondo dopoguerra si presentava vario e multiforme e lo studioso avvertiva la necessità di fornire un inquadramento storico teorico nuovo e adeguato a tempi notevolmente cambiati.

La centralità che il termine “scrittura scenica” assunse nel pensiero di Bartolucci è testimoniata dall’insistente comparire nelle sue formulazioni teoriche: oltre al libro edito da “Lerici”, anche la rivista diretta dal ’71 all’83, prima di essere nominata “Teatrotre”, recava appunto l’omonimo titolo e come lui sono molti i teorici a interessarsene nel secondo Novecento. In realtà l’analisi condotta dal critico, come abbiamo detto, non è del tutto finalizzata al rinvenimento di una sistemazione fissa e adeguata al nuovo termine. Trattandosi di una definizione mutevole non si cerca di fornirle una

¹⁰ Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Torino 1968, p. 8.

collocazione determinata: Bartolucci procede per punti interrogativi; offre suggestioni possibili, non classificazioni stabili.

E' significativo tuttavia che, introducendo l'argomento, lo studioso non distingua affatto tra "scrittura drammaturgica" e "scrittura scenica", anzi ne parli al singolare: dimensione testuale e visiva non sono sconnesse nella sua formulazione. La parola, scritta preventivamente (o anche solo pensata), al momento rappresentativo confluisce nell'"immagine-azione". Nel suo approdo scenico il testo si trasforma in immagine: non può che avere questo esito e deve invocarlo per esistere.

"Scrittura scenica" è quindi *una* ma al tempo stesso varia e diversificata, come mobili sono i legami che essa innesca tra gli elementi del teatro. Questi mutano non solo in rapporto alle dinamiche storico-evolutive ma anche all'approccio di lettura dell'osservatore e alle singolarità stesse dell'accadimento scenico.

Laddove Bartolucci ad esempio, interessandosi specificatamente a un nuovo linguaggio critico, si sofferma sulle nozioni di "lettura" e di "visione" come "reinvenzione" della drammaturgia della rappresentazione, Pavis fa riferimento all'idea di "pratica" che sottende un'attenzione particolare non tanto al momento secondario dello sguardo, ma a quello costitutivo primario.

Si tratta di una nozione che ingloba dunque la pratica scenica, la dimensione narrativa e le componenti visive scenografiche, ma senza risolversi in nessuna di quelle e nemmeno nella loro semplice somma, ponendosi piuttosto come articolazione e conseguente catalizzatore dei segni a esse pertinenti, attivo in funzione comunicativa. E' un concetto allo stesso tempo mobile che ha reso difficile da parte dei suoi teorizzatori l'individuazione di definizioni, anche provvisorie, che non la privassero per pretese di esaustività di una o l'altra delle sue componenti essenziali.

Insomma sarebbe come dire che la "scrittura scenica" non è la scrittura scenica. Affermazione dall'eco magritiana che però ben distingue le diverse significazioni preservandole da un dannoso e datato confronto che persiste nel manicheismo delle formulazioni teoriche più spesso di quanto non dia motivo di verifica alla prova dei fatti.

Nel suo attento studio sull'argomento, recante anch'esso sintomaticamente il titolo *La scrittura scenica*, Lorenzo Mango offriva una preziosa ricapitolazione giungendo a definire questo nuovo oggetto teorico come

un codice dei codici del linguaggio teatrale, al cui interno è presente un marcato riposizionamento dei valori gerarchici, risultando privilegiati gli elementi scenici a discapito di quelli verbali [...che] in questo suo processo, agisce come decostruzione di un modello codificato di linguaggio e come istituzione di un modello altro, le cui basi risiedono nella nuova relazione in cui vengono posti gli elementi linguistici tra loro ed i cui tratti distintivi sono sostanzialmente visivi¹¹.

Anche in questo caso la definizione sembra inevitabilmente necessitare di appoggiarsi al concetto di “verbalità” come insieme di elementi di tipo narrativo che verrebbero “gerarchicamente” superati da quelli visivi. L'intuizione di Mango ci appare perciò piuttosto arbitraria pretendendo di distinguere tra elementi verbali e visivi e volendo privilegiare una classe rispetto all'altra, mentre con Bartolucci abbiamo potuto constatare che l'approdo dell'apparato drammatico in senso stretto sulla scena lo definisce già in senso visivo come “immagine-azione”. Inoltre, con il termine non ci si potrà evidentemente riferire a un “codice” universale nello spazio e nel tempo. La storia teatrale ha vissuto momenti in cui il rapporto dialettico tra scena e parola si risolveva più spesso a favore di quest'ultima (il teatro elisabettiano ne è un esempio) e altri in cui, al contrario, prevaleva nettamente l'apparato scenico-visivo anche senza mai raggiungere una sintesi dei vari elementi.

Il linguaggio adoperato per definire questa nuova modalità di articolazione degli elementi scenici in “scrittura” è probabilmente condizionato a sua volta da una certa politicizzazione modaiola per gli anni in cui prendeva piede il termine¹². Ma il limite che alcune formulazioni eccessivamente rigide si portano appresso è quello di negare agli altri linguaggi la possibilità di trasmettere quel senso di cui la “scrittura scenica”, così intesa, si autoinvestirebbe come unico referente possibile. È una pretesa erronea perché

¹¹ Lorenzo Mango, *La scrittura scenica*, Bulzoni, Roma 2003, p. 46.

¹² Basti pensare all'abusata diffusione in ambito semiotico dei termini “testo” e “scrittura” svincolati dal loro significato originario.

sembra trascurare l'imprescindibile considerazione per cui il suo valore di veicolo semantico è già contenuto negli strumenti linguistici che essa ingloba. La "scrittura scenica" si viene a porre come mezzo di intervento sulla "scrittura" stessa, come modalità creativa che predilige sì il momento della realizzazione dell'evento teatrale, ma che si costruisce organicamente già nella fase processuale prima ancora che nel prodotto finale.

Quella che Mango definisce come un'"inevitabile decostruzione"¹³ preventiva nei confronti della struttura linguistica del teatro dev'essere interpretata dunque solo come una delle due necessarie e complementari operazioni volte a recuperare un codice propriamente scenico.

Così, parlare di "letteratura drammatica" sconnessa dalla sua rappresentazione, come pensare alla "scrittura scenica" indipendentemente dalla sua componente testuale, sotto qualsiasi declinazione la si intenda, risulta piuttosto sconveniente e arbitrario.

E' innegabile che vi siano delle diversità tra scrittura *per* la scena e scrittura *della* scena, come anche tra teatro e arti visive, come tra "corpo" e "parola", eppure nessuna difficoltà a coniugare queste ultime nella rappresentazione. Quanto può essere infatti ancora valida oggi una dualizzazione o la semplificazione dicotomica tra le parti?

I rapporti intervenuti nel teatro con le diverse forme rappresentative a partire dalle avanguardie storiche non concedono più di parlare di settorialismi così definiti. Dall'altra parte anche accanirsi nella ricerca sistematica di un risultato sintetico tra i diversi elementi sembra del tutto inutile. Ci pare invece che esse convivano già da tempo in modo così simbiotico (non sintetico) da confondersi l'una nell'altra, da impedire di individuare un confine netto, da indurre anzi a non auspicarlo nemmeno.

Inoltre la realtà dei fatti dimostra che la relazione col testo, seppur nelle nuove modalità, permane un dato abbastanza costante (lo vedremo a proposito del "Nuovo Teatro"), smentendo dunque la concezione di molti¹⁴ secondo cui la cifra del teatro moderno consisterebbe nell'estraneità della dimensione drammaturgica dalla "scrittura scenica". Il confronto tra le due sembrerebbe

¹³ L. Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 75.

¹⁴ Vedi ad esempio R. Kostelanetz, *The theatre of mixed means*, RK Editions, New York 1980, in Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 128.

addirittura porsi come un passaggio indispensabile nell'evoluzione dell'apparato propriamente drammaturgico verbale. Pur muovendovisi sperimentalmente, come rilevava Bartolucci, il nuovo linguaggio scenico rappresenta nella sua frammentazione un valido aiuto a uscire dalla scrittura media della ripetizione naturalistica come da quella iper-letteraria.

Ed è proprio in questo rinnovato rapporto tra scena e scritture che Mango individua la terza fase di una parabola storica cominciata con la teorizzazione della "scrittura scenica" come modello alternativo di teatro che ne minasse internamente gli stessi requisiti. Peculiarità di questo momento conclusivo, come avranno a sostenere alcuni registi e teorici successivi, sarebbe l'approccio nuovo al testo drammatico, consistente nell'utilizzarlo a mo' di "trampolino"¹⁵, inaugurando un rapporto schematicamente tradotto nella formula "non *il testo di* ma *il testo da*"¹⁶.

La scena, l'"immagine-azione" di Bartolucci, riscrive la drammaturgia del testo che resta come puro residuo¹⁷; passaggio indispensabile, sotto qualsiasi declinazione lo si intenda, per arrivare alla nuova costruzione drammatica.

Per come lo assumiamo in questa sede è probabile però che non ci si possa nemmeno riferire a questo nuovo rapporto come caratterizzante una "fase conclusiva" (come inteso da Mango). È un momento evolutivo irrimandabile e va riconosciuto, ma questo non ci esime dal poterlo considerare come altrettanto provvisorio. Interverranno probabilmente mutamenti nell'una e nell'altra scrittura che richiederanno conseguenti modificazioni nella loro reciproca costruzione.

D'altra parte non si può ignorare che la "destrutturazione narrativa del testo", come vedremo a proposito della "scrittura scenica" delle avanguardie, si era già verificata allo stesso livello drammaturgico e, prefigurata da Szondi come

¹⁵ Cfr. J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970, ma anche E. Barba, *Alla ricerca del teatro perduto*, Marsilio, Padova 1965.

¹⁶ L. Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 157.

¹⁷ Sia nel caso che si tratti di materiale di derivazione letteraria, sia in quello in cui si organizzi come assemblaggio autonomo, esso verrà a costituire ciò che Ruggero Bianchi definisce lo "script": un serbatoio creativo precedente il testo vero e proprio ma che lo contiene in potenza e che attende l'intervento teatrale dell'autore come del regista. Vedi Ruggero Bianchi, *Nuovo Teatro U.S.A., script e/o performance*, a cura di R. Bianchi, n. 6, novembre 1981 di "Quarta Parete", p. 6, in L. Mango, op. cit., p. 157.

Lo stesso Tadeusz Kantor lo avrebbe definito come "un ampio campo di tensioni capaci di spezzare la superficie aneddotica del dramma", sancendo il superamento della dimensione narrativa a favore di quella visiva. Vedi T. Kantor, *Il teatro della morte*, Milano, Ubulibri 2000, in Mango, op. cit., p. 165.

“crisi del dramma moderno”¹⁸, aveva invece aperto la strada di una nuova sperimentazione.

Se la “scrittura scenica” è già drammaturgia, la moderna scrittura drammaturgica viene quindi a porsi essa stessa come “scrittura scenica”.

Una rivalutazione in questo senso ci pare necessaria proprio perché in un momento fervente come quello attuale, nonostante i pessimisti vi leggano rassegnati solo una fase di ristagno, certe configurazioni appaiono un po’ troppo datate, così come le definizioni, o mancate definizioni, che si portano appresso.

La riformulazione intervenuta a proposito della “scrittura scenica”, anche se provvisoria, è stata senza dubbio una delle più rivoluzionarie che hanno marcato il Novecento teatrale, non solo perché ha scardinato alcuni presupposti teorici e metodologici alla base dell’operare artistico, ma soprattutto perché ha coinvolto una ridefinizione globale di tutti i diversi intendimenti pratici concorrenti: l’autore, l’attore, il regista, accanto agli altri operatori del settore.

Può essere sembrato deviante riferirsi alla nuova concezione di “scrittura scenica” come codice linguistico in parte svincolato e al contempo connesso con quello propriamente drammaturgico, ma riteniamo che un’analisi della scrittura teatrale contemporanea non possa prescindere da una seria valutazione dei mutamenti intervenuti in questa definizione.

Ciò che cambia radicalmente e che fonda il nuovo operare drammaturgico è proprio la consapevolezza di una rinnovata relazione con la scena che sfugge sia alla rappresentazione illustrativa che a quella puramente interpretativa. Il testo teatrale verrà allora a configurarsi coscientemente come *uno* degli elementi scenici, autonomo e al contempo concorrente a un’ulteriore scrittura che si compie per mezzo degli interpreti, del regista o dell’autore stesso in veste di presenza scenica.

¹⁸ Vedi P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino 2000 (prima edizione italiana 1962).

1.2 Per un nuovo linguaggio scenico

Il testo ha a lungo rappresentato, soprattutto per una certa cultura del passato irrigidita nel mantenimento della gerarchia aristotelica, l'elemento principale e determinante nel concorrere a definire la "scrittura scenica".

L'equazione "teatro-parola"¹⁹ ha costituito un referente privilegiato delle indagini teoriche sia perché in determinati contesti storici il livello letterario era considerato una componente più nobile e degna di interesse, sia perché la sua maggior documentabilità concedeva frettolosamente di ricondurre a esso il fatto teatrale tutto. Non trascuriamo poi che gli autori stessi si sono a lungo irrigiditi su una concezione assolutamente idealistica e monolitica del testo, concependolo come un prodotto già dato, a sé stante e in sé concluso.

In seguito l'entrata in campo di una mutata concezione della "scrittura scenica", come abbiamo visto, ha indotto nei teorici l'esigenza di dar voce a questo nuovo linguaggio.

A parlare di "scrittura scenica" è anche Mario Mattia Giorgetti, attuale direttore del mensile "Sipario", in un recente intervento apparso sulla rivista. A proposito della drammaturgia italiana del secondo dopoguerra e dei mutamenti sopravvenuti nella sua considerazione, lo studioso rintracciava le ragioni, oltre che nell'inserimento del regista nel sistema teatrale, anche nel cambiamento del pubblico, che lui sostiene essersi verificato su due fronti principali.

Innanzitutto il multinazionalismo: l'approdo estero delle opere e la conquista di pubblici stranieri resero necessaria la costituzione di una "scrittura scenica che fosse più decodificabile, che avesse in sé segni più universali"²⁰, in cui la trasmissione del significato fosse, insomma, affidata ad un significante più riconoscibile della parola in lingua. Dall'altra parte, secondo Giorgetti, fu soprattutto la formazione lenta e difficile di un nuovo referente, adeguatosi ai moderni linguaggi cinematografici e conseguentemente multimediali, a muovere la richiesta di una spettacolarizzazione "sempre più a discapito della parola, della poesia della parola"²¹. La svalutazione nei confronti della

¹⁹ In questo caso utilizziamo il termine nell'accezione di Mango.

²⁰ Mario Mattia Giorgetti, *Dalla scrittura alla scena*, in "Sipario", settembre 1997, pp. 12-14.

²¹ *Ibidem*.

componente drammaturgica in senso proprio all'interno della più ampia "scrittura scenica", avrebbe così contribuito ad assemblarle quel pesante fardello di vecchiezza e controtendenza che ancora oggi si porta appresso.

"Questa nuova *scrittura scenica* può entrare a far parte dell'opera teatrale scritta" – si interrogava lo studioso – "oppure occorre riscrivere il testo secondo i risultati della *scrittura scenica*?". E dopo un'accurata apologia della parola, concludeva

L'opera teatrale intesa come letteratura di teatro è una cosa, l'opera della *scrittura scenica* è un'altra. Solo che la prima è stata, e sarà sempre fonte ispiratrice di questo nuovo processo teatrale, mentre la rappresentazione scenica, nata solo da una propria autonomia di scrittura scenica, compie il suo ciclo su se stessa e passa a futura memoria come un'opera compiuta, come può essere un quadro, una statua, una scultura, un'opera architettonica più complessa, mentre le opere teatrali sopravvivono al tempo come opere aperte e a disposizione di tutti coloro che si vogliono cimentare con esse. Magari per dar luogo ad altre *scritture sceniche*, ad altre rappresentazioni²².

La riflessione di Giorgetti sembra apparentemente invertire l'interrogativo: non ci si chiede infatti come possa rapportarsi la dimensione verbale preventiva alla successiva "scrittura scenica", ma, viceversa, se e come quest'ultima possa entrare a far parte dell'opera teatrale scritta. Lo studioso finisce per superare l'*impasse* sostenendo una reciproca estraneità delle due componenti e dunque risolvendosi ad accentuarne la distanza.

La dicotomia tra "teatro-parola" e "scrittura scenica" creativa si è così fortemente radicata nella teoresi teatrale da creare un distacco quasi incolmabile tra le due, ma ci pare inadatta a descrivere la realtà storica attuale. Bisogna forse abbandonare l'eccessiva rincorsa alle etichette e accettare che in un'epoca di scarsa capacità di nominazione, per cui non riusciamo nemmeno a trovare nuovi conii per definire nuove scoperte (l'atomo rimane atomo...), ci si debba appigliare alle poche sicurezze di cui disponiamo e tra queste la mutabilità del panorama attuale.

Ancora: Gabriele Vacis, noto animatore di Teatro Settimo e artista di lunga esperienza scenica, così scriveva nelle sue riflessioni a proposito della nascita

²² *Ibidem*.

di *Totem*, esito considerato “d’avanguardia” proprio in virtù della sua riduzione drammaturgica al grado zero:

nell’ultimo mezzo secolo si sono affermati due tipi di teatro: il teatro dei drammaturghi e quello dei registi. Da una parte il teatro che va da Beckett a Pinter ed oltre... loro hanno scritto testi sempre più rinchiusi in ambienti soffocanti, *il teatro dell’angustia*, lo chiamano gli specialisti... dall’altra parte il teatro dei registi e dei gruppi, dal Living Theatre in poi, che invece cercavano spazi aperti, sempre più liberi: mentre il teatro dei drammaturghi si rinchiudeva, quello dei registi e dei gruppi si apriva²³.

E rieccoci: non solo la semplificazione duale tra “teatro dei drammaturghi” e “teatro dei registi” ci appare, alla luce delle considerazioni fatte, del tutto impropria, ma essa contribuisce anche a procrastinare una consumata accusa mossa nei confronti dei primi. Qui sono gli autori a essere incolpati di estraniamento e autoghegghizzazione.

Un esodo ci fu, è indubbio, e ne furono responsabili spesso gli intellettuali e gli scrittori stessi che si disinteressarono della scena e che scelsero di rifugiarsi nell’“angustia”, palcoscenico più appropriato per la rappresentazione del loro intimo vissuto. Ma quando Vacis scrive, nel 1997, la situazione era già notevolmente cambiata. I drammaturghi cercavano un’apertura nuova dovendosi invece scontrare con l’idea di una “scrittura” come cancellazione del testo di partenza.

Vacis, come altri irrigiditi su questa binarietà, sembrano aver dimenticato le numerose esperienze di contaminazione tra scrittura e scena determinatesi fin dagli anni Sessanta; sperimentazioni che hanno dimostrato come potesse essere possibile e anzi proficuo uno sconfinamento, senza doversi necessariamente risolvere in una scelta precisa di campo: o.../o.... Basti pensare a tutta l’animazione post-sessantottina, a Giuliano Scabia con le sue *Quattordici azioni per quattordici giorni* del ’71 o l’esperienza triestina di *Marco Cavallo* nel ’73, che è forse il referente più immediato per quegli anni del coinvolgimento militante dell’autore non solo nel teatro ma nella società stessa, e molti altri meriterebbero di essere citati²⁴.

²³ A. Baricco-G. Vacis-U. Volli, *Totem*, Fandango libri, Roma 1999, p. 38.

²⁴ Penso a Quartucci che si muove negli stessi anni e con le medesime intenzioni di immergere fisicamente lo spettatore nello spettacolo, superando la distanza prospettica classica.

Se ha ragione Gerardo Guccini ad affermare che “ha fatto bene al teatro la perdita di centralità dell’autore”²⁵ e Meldolesi a ribadire che

alcune avventure testuali del nostro tempo hanno dischiuso mondi accettando tale condizione nuova originaria in cui la dimensione drammaturgica, non a caso, è tornata ad aprirsi ai contributi di tutti i soggetti della creazione spettacolare²⁶

hanno altrettanto motivo di chiedersi “come orientarsi nel suo dopo? Che cosa resterà della drammaturgia di questi anni?”²⁷

1.3 Per una nuova scrittura drammaturgica

Abbiamo detto che il testo, al pari degli altri diversi elementi che approdano alla scena, vive tramite essa una nuova attualizzante “scrittura”. Abbiamo però anche considerato come sia improprio utilizzare classificazioni generali e quanto le semplificazioni finiscano paradossalmente per complicare molto la questione. Il testo, i testi, nelle loro diverse forme e nei differenti momenti della storia del secondo Novecento, hanno infatti sperimentato altrettanto disparati approcci con la scena.

L’interesse nei confronti di una parola nuova, anche e soprattutto da parte di quel teatro di ricerca che era sembrato negarla, non è tuttavia venuta meno.

Forse sarà il caso invece di rivedere le competenze e i percorsi intrapresi dagli autori drammatici.

Per questi dovremo inevitabilmente constatare una condizione differente rispetto a quella delle produzioni drammaturgiche in senso ampio. Mentre la parola, destrutturata, deformata, frammentata viveva comunque un processo di recupero in teatro, non lo stesso accadeva nel caso degli scrittori che spesso se ne allontanavano o ne erano allontanati.

²⁵ Gerardo Guccini e Claudio Meldolesi, *Drammaturgie intorno alla parola*, editoriale in “Prove di drammaturgia”, n. 2, 2000, p. 3.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

Gran parte dei Teatri Stabili si è infatti orientata negli anni verso un restringimento difensivo della sua base. Come se il “consenso”²⁸ fosse l’unico possibile mezzo per il successo, il teatro delle grandi produzioni, sia affidato a privati che gestito da enti pubblici, ha manifestato una pesante insicurezza nei confronti delle nuove produzioni e delle richieste del pubblico più innovativo. Oggi molte compagnie primarie (e non) continuano ad alternare lavori di carattere brillante, autori stranieri e grandi classici; se non è la fama dello scrittore che può assicurare l’incasso al botteghino o il “narcisismo” di regista e attori a confrontarsi con i grandi predecessori, il motivo della scelta ricade quasi sempre sulla paura nei confronti del dissenso.

Si è guardato agli autori brechtiani, al teatro dell’assurdo, ai russi, ai classici greci addirittura, a moltissimo Pasolini come osserviamo attualmente nelle vetrine dei festival, ma chi conosce i nostri autori contemporanei e vivi?

Nel frattempo da parte della “nuova drammaturgia”, proprio in quanto portatrice di questo gravoso appellativo, si è sentita la necessità di un ampliamento per accogliere anche i più giovani e giovanissimi con la loro risposta a un rinnovamento spesso invocato dal teatro tutto.

Cos’è dunque la scrittura teatrale? Perché si scrive *per* la scena? E come?

Sarebbe il caso che a rispondere siano gli stessi autori, ciascuno maturato attraverso i propri interrogativi, le proprie diversissime esperienze e altrettanto variegata modalità di scrittura. Sarebbe il caso, anzi lo è, perché tentare di fornire classificazioni dall’esterno ci impedisce di offrire una visione il più possibile completa, anche quando questo comporterà inevitabilmente incompletezza.

Esiste oggi una “scrittura scenica” ancora degna di questo nome, che parli le voci della contemporaneità e viva nel presente?

Crediamo di sì e in buona parte ci auguriamo che essa si compia nell’incontro con una drammaturgia altrettanto viva e presente.

²⁸ Roberto de Monticelli diceva che “consenso è una parola che non dovrebbe mai ricorrere nei discorsi che si fanno sul teatro... è una parola che è diventata ambigua, forse per l’uso che se ne è fatto in politica”, citato in Paolo Petroni, *Perché la paura non faccia (anni) '90*, in “Annuario teatro italiano dell’IDI”, 1992, da cui traiamo anche la riflessione a seguire.

Troppo spesso questa attualità si è infatti costretti a ricercarla all'estero o annidata tra le pagine di un libro, mascherandone la vitalità con una più rassicurante, perché assai diffusa, teoria della "morte del dramma".

Per tornare a Meldolesi,

come fra i matti - se mi consentite - la morte della tragedia e la crisi e morte del dramma hanno manifestato un'apertura drammaturgia quale non si vedeva dal romanticismo negativo dei primi tempi, quando c'erano Goethe, Schiller, Kleist, Hugo, Manzoni, Shelley, cioè quando i grandi scrittori producevano opere per le scene [...] il drammaturgo è oggi un portatore personale di teatro, che può realizzarsi solo attraverso gli incontri con una drammaturgia della scena. Qualcosa ha di nuovo reso epifanica la coincidenza di dramma e scena²⁹.

Qui ci si riferisce in particolare alla scrittura dell'ultimo Brecht, di Beckett, Genet e Testori, ma crediamo che l'appello a un medesimo "incontro" con la scena sia oggi più che mai valido e sentito.

Se il teatro è condannato a divenire un'attrazione di massa, allora perché non tentare un recupero del suo valore civile e sociale anche tramite l'innovazione dei contenuti? Se è destinato al confine del puro intrattenimento, perché tanta critica alla perdita della sua funzione didattica nel rinchiudersi nell'alveo intimistico dell'autore?

Non necessariamente le strade intraprese sono state percorsi univoci che hanno imboccato una specifica direzione; spesso le contaminazioni tra apertura all'interiorità e interesse alla collettività hanno prodotto dei risultati assai convincenti.

Il teatro deve essere viceversa "un'arte popolare per tutti"? Deve offrire un "servizio pubblico" (bollato una trentina d'anni fa da Quadri come "vuoto slogan da sbandierare demagogicamente"³⁰)? Non credo questa sia la sede opportuna per fornire dei chiarimenti in merito, tuttavia la storia teatrale ha dimostrato come molti spettacoli inizialmente concepiti per essere fruiti da un'élite sono poi divenuti accessibili a un gran numero di spettatori; la democratizzazione ha portato anche a questo.

Ciò di cui spesso si rimprovera l'assenza è il coraggio di affrontare tematiche di impegno e attualità, in una corrispondenza immediata con i sentimenti e le

²⁹ Claudio Meldolesi, *Drammaturgie intorno alla parola*, cit., p. 8.

³⁰ Cfr. Franco Quadri, *Il teatro del regime*, Mazzotta, Milano 1976.

problematiche sociali³¹. Tuttavia, la mancata percezione di indipendenza e la confusione dei messaggi e delle richieste hanno reso difficile il cammino di chi voleva proporre un proprio discorso, spesso accusato di non avere i requisiti o l'autorità per condurlo.

Il malinteso ha portato alcuni nella trappola della banale registrazione della quotidianità o della metafora logorata dall'uso; altri hanno scoperto il silenzio, lo hanno gridato e poi si sono rinchiusi nella pratica di una lingua privata e inaccessibile.

Ma si tratta di un vuoto già percepito nel trascorso teatrale se nel 1966, in uno storico articolo per "Sipario", Nicola Chiaromonte poteva sostenere che a teatro il pubblico si trova nella condizione di assistere alla stessa assenza di passioni e vivo sentimento che lo affligge nella vita quotidiana nell'impossibilità di essere "insieme attori distaccati e spettatori appassionati della propria vita"³². E tracciando un bilancio della stagione '67- '68, "l'anno zero del teatro", *senza rimorsi*, Roberto de Monticelli lamentava quanto, a dispetto della rivoluzione culturale in atto e dell'insita natura dialettica del teatro che avrebbe dovuto appropriarsene, esso rimanga imprigionato in una contemporaneità priva di mordente e obblighi noi spettatori "ad andare a teatro sulla luna..."³³

Da allora molti passi avanti sono stati fatti dalle avanguardie, eppure oggi lamentiamo gli stessi limiti di una drammaturgia eccessivamente rinchiusa su se stessa.

E per arrivare ai nostri giorni, il disorientamento da parte degli autori si esprime sintomaticamente nell'indecisione di una scelta tematica creativa che, per senso di incompetenza alla discussione critica di una contemporaneità

³¹ Nell'editoriale della sua rivista di "drammaturgia geopolitica", nel 2003, Tiziano Fratus lanciava un richiamo a "liberarsi da certe zavorre ideologiche, da un certo astruso intellettualismo a tutti i costi, e offrire al pubblico storie e personaggi più vicini a loro, senza cedere a facili snobismi. Osare di più non significa soltanto confezionare spettacoli più estremi, cinici, di denuncia; osare di più può voler dire anche mirare al grande lavoro, al testo significativo, allo spettacolo incisivo, capace di raggiungere un pubblico vasto e diversificato, prima ancora che un cervello abituato. Che il sangue esca dalle penne e dai corpi, invada i teatri e richiami lo spettatore, dal letterato al commosso viaggiatore". Vedi T. Fratus, *Il teatro che arranca, riflessioni per un futuro di maggiore visibilità e dignità*, in "Matità#02", maggio 2003, <http://www.manifatturae.it>.

³² Nicola Chiaromonte, da un intervento su "Sipario", aprile 1966.

³³ Roberto de Monticelli, *Le mille notti di un critico*, a cura di Guido de Monticelli, Roberta Arcelloni, Lyde Galli Monticelli, Bulzoni, Roma 1997, p. 270.

mobile e sfuggente, finisce spesso per essere deviata sul tallonamento di modelli anacronisticamente distantissimi.

Nel verbale della giuria del “Premio Riccione” per il teatro del 1999 si poteva così leggere:

alla funzionalità tecnica acquisita non sembra infatti corrispondere l’originalità creativa nella maggioranza di queste opere più spesso nutrite da un’informazione giornalistica che da una visione del mondo o da una profondità di ricerca, mentre latita un vero coraggio di rischiare sia sul piano formale che nelle tematiche. Queste svariano nei più disparati orizzonti e possono toccare anche problemi d’attualità sorprendenti, ma va pure notato che mai come in questa occasione si era riscontrato in questo decennio un tal numero di lavori sul teatro e di riscritture di antiche storie, tanto da poter contare ben tre Mirre e quattro Orfei, in certi casi rinchiusi in se stessi dentro una realtà scenica³⁴.

La scrittura contemporanea sembra quindi oscillare tra lo sguardo parodistico, legato all’impossibilità di un recupero del valore tragico a teatro, e quello idealizzato che pretenderebbe di ripristinarlo tale e quale.

Pur registrando lo sforzo da parte di quegli “autori che il disagio contemporaneo lo fanno riverberare in modi diversi nelle proprie opere”³⁵, Antonio Calbi, critico e organizzatore di “Teatri 90 Progetti”, a questo proposito notava come

però provare a fare un teatro per l’oggi è difficile, fa paura, perché obbliga a prendere una posizione su ciò che avviene, che nel caos globale è piuttosto difficile [...] dovrebbero esserci coloro che cercano in modo spasmodico una contemporaneità al proprio presente in termini di forme, in termini di modalità produttive e organizzative, in termini di contenuti. Questi tre aspetti sono assolutamente intrecciati tra loro. Non è analizzato a sufficienza l’intreccio di queste tre condizioni: un modello di produzione, un modello di legislazione, determinano per forza di cose un certo tipo di fatto artistico. Anche se il teatro cerca poi di salvaguardare la propria purezza [...]³⁶

Ed è forse proprio la ricerca di questa fantomatica “purezza” a ingabbiare un’evoluzione in senso positivo. Inseguire un modello originario e

³⁴ Dal verbale del “Premio Riccione per il teatro” 1999.

³⁵ Vedi A. Calbi, *Una generazione plurale*, conversazione a cura di Tiziano Fratus, in T. Fratus, *Lo spazio aperto. Il teatro ad uso delle giovani generazioni*, Editoria&Spettacolo, Roma 2002, p. 224.

³⁶ *Ibidem*.

incontaminato non solo ci pare a tutt'oggi inattuale, ma costituisce anche un pesante fardello, di cui spesso paga le conseguenze la stessa drammaturgia, relegata a non fuoriuscire dai suoi confini. Il fatto è che questo perimetro non è affatto definito, e per fortuna.

Le colpe, se così si possono definire, ricadono inevitabilmente su di un doppio versante, anzi triplo.

D'altra parte anche il pubblico stesso, anzi lo spettatore, chissà se non più "addormentato"³⁷, ma di certo acquisendo maggior criticità nei confronti dell'offerta teatrale, si è trovato spesso insoddisfatto di quel prodotto che non reggeva più il confronto con il cinema e, spiace dirlo, a volte anche con la televisione.

Così sintetizzava il suo programma Andrea Adriatico, regista d'avanguardia e fondatore del bolognese "Teatri di Vita":

la comunicazione deve passare da una libertà del fruitore necessaria. La sola drammaturgia che oggi concepisco è quella che non investe e non obbliga a una lettura univoca, al di là della sua necessità formale di espressione: il corpo, la parola, il dialetto o la sociologia. È una questione di contenuti. La drammaturgia prima di tutto credo debba svolgere un servizio all'idea e al bisogno espressivo³⁸.

Vacis, con cui abbiamo dovuto precedentemente dissentire a proposito di formulazioni un po' troppo arbitrarie, per altri versi non ha del tutto torto. Constatiamo comunque un'avvertenza comune: se volessimo avanzare una critica ai nostri scrittori dovremmo senz'altro rimproverargli un volontario o coercitivo arretramento, non tanto dalla scena quanto dalla registrazione dell'attualità stessa (non intesa evidentemente in termini di cronaca). L'autore può e deve sentirsi responsabile di riportare il teatro nella società, evitandogli il pericolo di rinchiudersi in un grande (sovvenzionato) museo delle cere.

Vedremo proprio come sarà il recupero di un linguaggio destrutturato e di una sintassi frantumata, insieme all'invertimento dei codici tradizionali alla base degli scambi comunicativi, a concedere a questa drammaturgia di riflettere

³⁷ Il riferimento è ovviamente a E. Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, a cura di E. Giammattei e F. Bernobini, Rizzoli, Milano 1983.

³⁸ Andrea Adriatico, in "Prove di drammaturgia", n. 2, 2001, p. 29.

davvero la propria contemporaneità, il comune bisogno espressivo, il vuoto avvertito.

Mi piace infine concludere questa postilla con le parole di quello che ritengo, ma è parere unanime, uno dei più grandi drammaturghi del secolo scorso, Bernard-Marie Koltès che sostiene:

nessuno, e soprattutto nessun regista, ha il diritto di dire che non ci sono autori. Certo non se ne conoscono, perché non vengono messi in scena, e venir rappresentati oggi in condizioni buone è considerata una *chance* inaudita, mentre sarebbe il minimo. Come volete che gli autori possano migliorare, se non gli si domanda niente e non ci si propone di ricavare il meglio da quello che fanno? Gli autori della nostra epoca sono buoni tanto quanto i registi della nostra epoca³⁹.

Si tratta evidentemente di un parere di parte ma ben sintetizza, mi pare, il senso e le ragioni che sostanziano questo percorso di indagine.

Cruciani avrebbe parlato a questo proposito di “coltivare il proprio disagio”⁴⁰, nel senso di non arrestarsi a una definizione data per andare oltre. Ma dove?

³⁹ Bernard-Marie Koltès, citato in Renata Molinari, *A proposito di autori e drammaturgie*, in “Patalogo” 25, 2002, p. 254.

⁴⁰ F. Cruciani, citato in Eleonora Fumagalli, in “Prove di drammaturgia”, n. 2, 2001, p. 33.

II. COORDINATE STORICHE

2.1.1 Il dopoguerra: dal teatro di regia alla ricerca teatrale

Per una circoscrizione storica adeguata della situazione drammaturgica attuale converrà partire dall'immediato dopoguerra, periodo in cui si pongono le premesse per il teatro del secondo Novecento.

Va precisato che il discorso che ci apprestiamo a fare non pertiene per ora l'analisi di autori e opere teatrali, su cui ci concentreremo più approfonditamente nel capitolo dedicato alla drammaturgia contemporanea. Ciò che ci interessa maggiormente in questa sede è evidenziare il perorso storico intrapreso dalla scena teatrale italiana negli ultimi cinquant'anni, mettendo in luce i fattori di continuità e interruzione intervenuti con l'attualità drammaturgica.

Le periodizzazioni sono spesso sconvenienti se non altro perché, nascendo convenzionalmente, si portano appresso anche una certa parzialità e rigidità classificatoria; d'altra parte sono proprio i luoghi comuni e le loro più o meno opportune smentite che consentiranno di individuare gli elementi centrali del discorso.

Una delle più radicate e diffuse convinzioni a questo proposito sentenzia la morte della drammaturgia nel secondo dopoguerra, ma - come nota Giovanni Antonucci, storico e critico del teatro - “[questi anni] segnano più la nascita di una nuova idea dello spettacolo che quella di una nuova drammaturgia”⁴¹.

In realtà è proprio in quel periodo che autori come Eduardo, il riscoperto Brusati e lo stesso Dario Fo, accanto a Fabbri, riscuotono larghi consensi nei palcoscenici europei, mentre è il nostro paese che tende a sottovalutarli. Comunque gli autori continuano nella loro lotta per affermarsi e lo fanno anche confrontandosi con l'attualità devastante che l'uscita dalla guerra ha determinato nel paese.

Eppure - la subentrata ridefinizione di “scrittura scenica” e la conseguente revisione dello statuto dell'autore ne sono una conferma - il panorama

⁴¹ Giovanni Antonucci, *Cinquant'anni di teatro italiano*, in “Sipario”, maggio 1996, p. 12.

teatrale, a partire dalla fine degli anni Quaranta, subisce notevoli trasformazioni strutturali.

Forse i due fenomeni più importanti da rintracciare in questo primo decennio sono quelli legati all'affermazione dei Piccoli Teatri e al ruolo centrale assunto dal regista a discapito dell'interprete⁴².

Abbiamo visto come la rivoluzione operata dalla regia rappresenti un presupposto sostanziale nella formulazione della nuova "scrittura scenica". Quando parliamo di regia nel dopoguerra andrà però sottolineato che non ci riferiamo a un'unica linea d'insieme nettamente distinguibile. Lo sosteneva, tra gli altri, Claudio Mellolesi nella sua ricerca sui *Fondamenti del teatro italiano*, ricostruendo attentamente il percorso registico a partire dagli anni Trenta. Quest'analisi storica⁴³ induce lo studioso a precisare l'esistenza di tendenze registiche distinte, ciascuna con confini elastici e con intendimenti ambivalenti, oscillanti tra "l'avanguardia mimetizzata" e "una componente di servizio".

Se è vero che negli anni Trenta la regia è rinata in Italia sulla base del modo produttivo "equilibratore"⁴⁴, al quale si sarebbe adeguata la "strategia illustrativa" del decennio successivo, è nel percorso intrapreso dalla "regia critica"⁴⁵ o "regia repubblicana"⁴⁶ che sono individuabili i maggiori fattori di novità in rapporto all'apparato drammaturgico⁴⁷.

⁴² Cfr. almeno Paolo Puppa, *La drammaturgia di fine millennio*, in id., *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana del Novecento*, UTET, Torino 2003 e Giovanni Antonucci, *La drammaturgia italiana negli anni Sessanta-Ottanta*, in id., *Storia del teatro italiano del Novecento*, Edizioni Studium, Roma 1996.

⁴³ Dello studioso considereremo anche le riflessioni a proposito delle "invenzioni sprecate" di Mario Apollonio rispetto alla *Cultura dell'attore versus teatro di regia* e de *La regia d'avanguardia del giovane Strheler* in cui si rivedono i passaggi fondamentali del percorso registico in rapporto al sistema culturale del tempo. Vedi C. Mellolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, Bulzoni, Roma 1987, pp. 89-107 e pp. 109-140.

⁴⁴ In questo capitolo ci rifaremo pertanto all'analisi condotta da Claudio Mellolesi in *Fondamenti del teatro italiano*, Sansoni, Firenze 1984 e all'individuazione da parte dello studioso di diversi filoni registici. Il modo produttivo equilibratore è definito da Mellolesi nelle pp. 41 e ss. come tipico della regia che si configurò in Italia nel periodo fascista con un teatro fortemente legato al testo di cui il regista si fa interprete.

⁴⁵ Vedi Mellolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 145 e ss.

⁴⁶ Vedi Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Bari 1990, pp. 43-44.

⁴⁷ "Tutto è teatro ma non tutto è regia – si diceva negli anni Quaranta – E si aggiungeva: pochissimi sanno essere demiurghi, perché pochissimi sanno informare la materia del teatro a somiglianza della realtà ideale del testo. Veniva così a porsi una categoria fortemente discriminante, quella di regia apparente: chi prescindeva dal teatro del testo (chi non sapeva essere demiurgo) era un regista

Come sostenne Meldolesi, considerando l'“invenzione sprecata” di Apollonio, inizialmente infatti il carattere rivoluzionario dello statuto registico e i suoi ambiti operanti vennero spesso fraintesi dai teorici teatrali che vedevano in questo “architetto” nient'altro che un mediatore, un allestitore di spettacoli che restituissero con evidenza i valori drammaturgici⁴⁸. Questa tendenza, cui si riferirono *in primis* i teatranti formati nei GUF, corrispose all'esigenza di adeguarsi alla rappresentazione dell'essenza del testo, meglio se “grande”, come grande il pubblico da loro invocato, proponendo “la faccia letterariamente dignitosa del teatro dittatoriale”⁴⁹.

Parallelamente a questo filone, cui si possono far corrispondere i nomi di Fantasio Piccoli, Gassman e Salvini, si era imposta tuttavia una cifra registica assolutamente distante e in controtendenza che puntava all'acquisizione di prerogative drammaturgiche proprie: “la loro tentazione fu di rifare, di riplasmare, di bruciare la letteratura nell'evento personale”, definendosi come artisti al pari o sopra gli altri protagonisti della scena. Tra i nomi registrati da Meldolesi sotto tale tendenza: Costa, Eduardo e Visconti.

A proposito di quest'ultimo andrà detto che dopo la liberazione la scena italiana poté accogliere in massa titoli stranieri, censurati dal fascismo, prelevati in particolare dalla biblioteca americana e da quella francese (da Williams e Miller a Cocteau e Anouilh). Fu proprio Visconti uno dei più accaniti scovatori di talenti esteri, a proposito dell'impiego dei quali Puppa notava:

nessun rispetto teologico, insomma, per la pagina, per la partitura del Dio autore, secondo l'istanza D'Amico-Costa. La regia ostenta qui il suo volto laico, potremmo azzardare repubblicano, nel senso cioè di un'estrema autonomia nei confronti della drammaturgia, quasi sotto il segno di Hinkfuss pirandelliano. Pertanto servono autori morti, autori come materiali da trattare, autori classici soprattutto o al massimo contemporanei, ma stranieri, dunque tradotti e distanziati culturalmente⁵⁰.

apparente; cioè classicamente, un dilettante”. Vedi Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 145-146.

⁴⁸ Vedi Meldolesi, *Fra Totò e Gadda*, cit., p. 99.

⁴⁹ Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 149.

⁵⁰ P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, cit., pp. 49-50.

Non è tanto la loro opera però, quanto il ruolo stesso a essere messo in discussione: se il drammaturgo in questo “giuoco delle parti” viene subordinato a una funzione pretestuale rispetto alla creatività del regista, quest’ultimo diviene demiurgicamente il nuovo autore della “scrittura scenica” e l’attore finisce per non essere altro che un materiale espressivo al pari degli altri. E proprio sul mutato rapporto intervenuto con l’attore si concentrava Puppa nel rilevare come la sostituzione del capocomico della nostra tradizione con la figura del regista avesse acuito le distanze stesse tra autore e interprete, un tempo “intimi frequentatori”⁵¹. Iato, come noteremo, destinato a crescere anche con la riduzione dell’incontrastato dominio registico nella sterzata del ruolo attoriale negli anni Settanta.

Se il percorso registico “artistico” si innestò quindi sul termine “atmosfera” come ricerca di un’interpretazione adeguata alla *propria* idea di senso in un processo assolutamente libero dai vincoli della drammaturgia d’autore, la “divaricazione critica” dei primi anni Cinquanta cominciò proprio nella ridefinizione di quel concetto:

convinzione comune ai registi critici (Strehler compreso, nonostante il suo gusto per le suggestioni) era che il teatro d’atmosfera comportasse una fuga dal senso; per loro senso e atmosfera dovevano porsi invece come una coppia di opposti la cui dialettica richiedeva l’attivazione di un terzo elemento, quello d’attualità⁵².

Ecco come la “regia critica” era venuta a determinarsi, secondo Meldolesi, in quanto modo produttivo (non più univocamente “artistico”) di due percorsi simultanei: la raffigurazione del testo, riassorbita dalla pratica del regista allestitore, e la rappresentazione attualizzata, suo valore qualificante. Erede della concezione dialettica hegeliana per cui la morte dell’arte “autentica e immediata” sarebbe sostituita dall’intervento posteriore della sua critica agente come citazione, la nuova tendenza registica si proponeva di riscoprire le civiltà teatrali antiche e contemporanee rinvenendovi semi dell’attualità⁵³.

⁵¹ P. Puppa, *il teatro dei testi*, cit., p. 127.

⁵² C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 280.

⁵³ Vedi P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel Secondo Novecento*, cit., p.78.

Io credo ai classici soltanto così: come scritti oggi per l'oggi e per il domani. Se non sono tali, non sono classici, sono opere più o meno importanti, documenti più o meno trascurabili, di un momento di "storia" che passa. Il classico vero non passa⁵⁴.

Il limite di quest'orientamento fu però quello di mantenere tale tensione troppo spesso a livello criptico⁵⁵: già dopo la svolta degli anni Cinquanta la regia sembrò infatti subire una normalizzazione, ripiegando sull'allestimento realistico in nome del rispetto per la partitura del "Dio autore".

Nel teatro esiste un solo artista: l'autore del testo drammatico. Esiste una sola vocazione: quella del poeta. Esiste una sola realtà drammatica: il testo. Tutto il resto – il complesso spettacolare, questo complesso non sostituibile, fondamentale perché il teatro si crei ed il testo non resti letteratura – è un problema di "mestiere", non più di arte⁵⁶.

Sarà la necessità di un'interrogazione sul mondo, la volontà di agire sulla società contemporanea mediante i testi (per lo più classici e stranieri) "dell'irrazionalismo"⁵⁷ e il loro azzeramento, ad animare in via teorica le regie di Luigi Squarzina. Questo percorso "critico-materialista...altresì dischiuso alle astrazioni concettualistiche che se ne possono dedurre"⁵⁸, si compie nella frequentazione della cultura anglo-americana come di quella tedesca, da cui il regista, professore e teorico, eredita l'idea del *dramaturg*, autore del proprio spettacolo. Nei quindici anni (dal 1962 al '76) di permanenza allo Stabile di Genova, diretto da Ivo Chiesa, egli dà vita a una produzione eclettica cui non manca di aggiungere un certo numero di commedie proprie più o meno riuscite.

⁵⁴ G. Streheler, *Per un teatro umano. Pensieri, scritti, parlati e attuali*, Feltrinelli, Milano 1974, p. 255.

⁵⁵ Così Strehler pensava la figura del regista come un intermediario tra pubblico, critica e spettatore, un essere ambiguo perché da una parte detentore di velleità poetiche ma condannato a esibire le parole altrui, dall'altra teatrante imprigionato su una poltrona distante dal palco: "la grossa rivoluzione della regia in Italia è stata fatta sul palcoscenico da uomini di teatro che erano autori potenziali. Per esempio Strehler da cui ho visto risolvere spettacoli, che diversamente sarebbero andati a monte, proprio con mestiere di autore". Vedi Dario Fo, *I "dittatori" attendono il pubblico giovane*, in "Il giorno", 5 marzo 1967, in Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 262.

⁵⁶ G. Streheler, *Per un teatro umano. Pensieri, scritti, parlati e attuali*, cit., p. 162.

⁵⁷ Luigi Squarzina, *Da Dioniso a Brecht. Pensiero teatrale e azione scenica*, il Mulino, Bologna 1988, p. 387.

⁵⁸ Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, cit., pp. 79-80.

Ciò che maggiormente preme a Squarzina è forzare le pieghe del testo fino a far emergere i nuovi codici del gesto e dell'immagine, intorno a cui deve concentrarsi l'invenzione scenica. Superando le "connotazioni virtuosistiche di Strehler"⁵⁹, il regista tenta una comunicazione immediata con la platea portando all'evidenza i valori d'attualità contenuti nei classici, poco preoccupandosi della fedeltà al testo e molto accanendosi a rinvenire elementi di contestualizzazione:

"una pagina" in cui agire contro la "pagina-finestra" del teatro post-rinascimentale e borghese, per una "pagina-lavagna" contro la "pagina-cattedra" del teatro didattico (...) a vantaggio di una nuda evidenza "grafica" delle presenze sceniche⁶⁰.

La medesima idea di un teatro vicino all'anima della contemporaneità e investito di un compito didattico e pubblico è alla base dell'esperienza del Piccolo Teatro di Milano che sorge nel 1947 per volontà di Paolo Grassi e Giorgio Strehler come "teatro d'arte per tutti":

luogo dove una comunità ascolta una parola da accettare o da respingere, perché, anche quando gli spettatori non se ne avvedano, questa parola li abituerà a decidere della loro vita individuale e della loro responsabilità sociale⁶¹.

A partire da allora questo modello di Stabile si propagherà su tutto il territorio nazionale dando vita a una serie di organismi che, sull'esempio del coevo "Theatre National Populaire" di Jean Vilar, si occuperanno di ampliare democraticamente la fascia sociale del pubblico.

Alla parola teatrale verrà pertanto chiesto di comunicare e responsabilizzare lo spettatore e ai registi di abbandonare la pretesa drammaturgica di rinnovare i testi sulla scena, divenendo più allestitori di classici che ricercatori del nuovo.

Ben presto questo modello si trovò tuttavia a essere messo in crisi sia per le spaccature interne tra la posizione rivoluzionaria del fronte populista e quella

⁵⁹ Ivi, p. 85.

⁶⁰ Squarzina, *Da Dioniso a Brecht*, cit., p. 360.

⁶¹ Il primo "Programma del Piccolo Teatro" è firmato da Mario Apollonio, Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Virgilio Tosi. Il documento "Teatro d'arte per tutti" è contenuto in Moranti-Lazzaro, *1947-1958: Piccolo Teatro*, Moneta, Milano 1958.

illuminista-pedagogica dei cattolici (cioè di coloro che avevano firmato il manifesto *Per un teatro del popolo*⁶²), sia per l'incapacità di reclutare un pubblico effettivo oltre la stretta cerchia di spettatori borghesi.

Se è a partire dalla regia critica che la scena viene assunta essa stessa come materiale di "scrittura" è però soltanto con il teatro di ricerca degli anni Sessanta che la "scrittura scenica" evade il limite di semplice trascrizione linguistica per porsi come vero e proprio "modello teatrale operativo"⁶³.

Ma per adesso, nei primi anni Cinquanta, la Parola tenta di occupare la Scena adattandosi alla Biblioteca classica fatta circolare dagli Stabili e dai registi "privati", e in tal modo spezza i suoi legami con la memoria *alta* che l'aveva svuotata semanticamente⁶⁴.

La sperimentazione di un originale linguaggio richiedeva parimenti la fuoriuscita dal sistema e dal suo mercato nella concezione di un nuovo teatro come "laboratorio del cambiamento"⁶⁵ che si opponesse alla logica produttiva degli Stabili (mai però messi veramente in discussione).

Alla vecchia generazione registica se ne sostituì pertanto una nuova fatta di artisti della scena, registi-attori e autori, e al superato modello dei teatri privati si sovrapposero le esperienze alternative dell'"animazione" e dei "teatri di base". Accanto alla "scena maggiore" cominciò a delinearsene un'altra che, per quanto marginale e destinata a esaurirsi senza filiazioni rilevanti, ebbe un ruolo preponderante nell'affermazione delle premesse per quello che Marco De Marinis avrebbe definito il "Nuovo Teatro" italiano.

Questa scena "minore" è animata soprattutto da giovani comici i quali, provenendo dal cabaret e dalla stessa prosa "leggera", danno vita, nei primi anni del decennio in questione, a quella che fu chiamata la rivista "da camera" o "di cervello": mi riferisco, in particolare, al Teatro dei Gobbi

⁶² Nel 1943 Orazio Costa, Diego Fabbri, Gerardo Guerrieri, Vito Pandolfi e Tullio Pinelli avevano redatto il manifesto fondante delle premesse che avrebbero animato il dibattito sulle politiche teatrali a proposito del teatro pubblico: "un teatro che assolva il suo compito sociale [in una nazione che] consideri il teatro come luogo in cui il pubblico viene per un'elevazione spirituale".

⁶³ Vedi L. Mango, *Fondamenti teorici e coordinate storiche*, in id., *La scrittura scenica*, cit., pp. 13-73.

⁶⁴ P. Puppa, *Il teatro dei testi*, cit., p. 217.

⁶⁵ Cristina Valenti, *Dal teatro ai teatri. Crisi dell'idea di servizio pubblico e nuove istanze sociali*, in dispense al corso di "Economia e Organizzazione dello Spettacolo", anno accademico 2002-2003, Università di Bologna.

di Capriolo-Valeri-Bonucci [...] e agli spettacoli del trio Parenti-Durano-Fo [...] né va dimenticato il precedente fenomeno dello *scenettismo*, che era riuscito anch'esso a catalizzare importanti simpatie intellettuali (si pensi alle serate all'"Arlecchino" di Roma – inaugurato nel 1946 – con Ennio Flaiano, Gabriele Baldini, Vittorio Capriolo, Alberto Bonucci e Mino Maccari)⁶⁶.

Dopo questa considerazione la riflessione di De Marinis sul teatro di ricerca proseguiva attraversando le esperienze di Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Mario Ricci, Giancarlo Nanni, Leo de Berardinis e Perla Peragallo, Giuliano Scabia, Luca Ronconi. Non è un caso che siano proprio questi nomi a essere citati nel numero monografico di "Sipario" del 1970 intitolato significativamente *Temi e momenti esemplari del teatro alla svolta degli anni Settanta*⁶⁷. Si tratta di promotori di una teoria e pratica scenica unitaria, operanti sostanzialmente in autonomia rispetto alla rigidità drammaturgica della pagina scritta che, con le importanti riserve che osserveremo successivamente, si preparava ad abbandonare la scena.

Il fatto che i nuovi riformatori compaiano sotto il termine di "neovanguardia" indica che uno dei problemi centrali che si posero fu quello di recuperare e rifondare l'esperienza artistica destrutturante delle avanguardie storiche.

La logica della decostruzione si esprime, come abbiamo visto, innanzitutto a livello drammaturgico. Anche quando persisteva, l'apparato testuale finiva infatti per essere incrinato nelle sue componenti primarie e personaggi e azione perdevano progressivamente la propria centralità nella tessitura drammatica. La frantumazione di un linguaggio considerato inattuale e instabile veniva così sostituito dalla potenza evocatrice dell'oggetto: tutto è oggetto nel nuovo teatro, dall'attore alle luci, al testo, tutti parimenti concorrenti anche nella loro contraddittorietà a definire la "scrittura scenica".

Già largamente anticipato, il precipitare della situazione non poteva sfuggire anche agli osservatori più distratti: è il "Convegno di Ivrea" del 1967 che per primo effettivamente sancirà la crisi della drammaturgia, proponendo una concreta riforma del linguaggio teatrale.

⁶⁶ Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro. 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987, p. 153.

⁶⁷ Vedi Cristina Valenti, *Dal teatro ai teatri*, cit., p. 49.

Il fatto stesso che “la scrittura drammaturgica” compaia relegata al punto “C” degli “elementi di discussione”, in fila al “gesto” (A) e all’ “oggetto scenico” (B), è indicativo di un subentrato discredito nei suoi confronti. Vi si legge:

- Per scrittura drammaturgica deve intendersi l’elaborazione dell’azione drammatica, sia sottoforma di dialogo, sia sottoforma di note che fissino e determinino le linee sulle quali debbano svilupparsi i movimenti scenici.
- il rifiuto di una concezione naturalistica del teatro comporta anzitutto la contestazione del linguaggio naturalistico attraverso la frantumazione del personaggio, la riflessività tra lingua e personaggio, etc. Essa deve basarsi inoltre sull’impiego della scrittura drammaturgica esclusivamente in funzione del rapporto che si deve costituire tra il palcoscenico e la platea.
- la scrittura drammaturgica deve, quindi, seguire, impostare e suggerire le strutture o i movimenti entro i quali l’azione drammatica deve svilupparsi.
- la scrittura drammaturgica è soltanto uno degli elementi che compongono la scrittura scenica e come tale deve essere usata.
- il rifiuto di dare un valore preminente alla parola scritta obbedisce alla necessità di assumere nella scrittura drammaturgica tutti quegli elementi della “contemporaneità” che costituiscono oggi segni principali dell’evoluzione della società.
- l’inadeguatezza del linguaggio medio borghese italiano di oggi sul piano della comunicazione, conduce da una parte ad una sfiducia nei confronti della parola come elemento rappresentativo della realtà sociale, dall’altra alla necessità di utilizzare la parola in senso deformante, immaginativo, antilirico, eccetera nell’ambito di una nuova semiologia scenica⁶⁸.

Nel periodo che succede al Sessantotto si assiste al radicarsi della parola-oggetto in una drammaturgia ricavata *dalla e sulla* scena: mentre l’autore ne è allontanato, molto più spazio si dà all’improvvisazione e al lavoro di gruppo, alla fisicità e alla materialità dell’azione drammatica, alla contaminazione schechneriana arte-vita⁶⁹, a un nuovo rapporto col pubblico e con il luogo teatrale⁷⁰. È il caso delle cantine romane di de Berardinis, Quartucci, Ricci, Nanni, Perlino, Vasilicò, Bene; dell’esperienza di Fo, Scabia, Ronconi e del teatro “cinetico-visivo” dei “poeti novissimi” del Gruppo ‘63.

⁶⁸ Per un convegno sul nuovo teatro, pubblicato in “Sipario”, novembre 1966, pp. 2-3, poi in F. Quadri, *L’avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960-1976 I*, Einaudi, Torino 1977, pp.135-137.

⁶⁹ È nato il training laboratoriale, la scrittura collettiva, la costruzione drammaturgica a partire dal proprio vissuto, ricalcando, in un certo senso, le esperienze schechneriane del “restoring” o “recupero del comportamento nei processi-di- prova”.

⁷⁰ Si tratta di una rivoluzione drammaturgicamente già avvenuta con l’opera pirandelliana, come nota Bartolucci, ma portata ora alle sue estreme irrisconoscibili conseguenze.

Ho parlato precedentemente di “riserve” a intendere l’esilio della parola drammaturgica dalla scena *tout court* e la sua sostituzione totale da parte della nuova “scrittura”. In effetti se consideriamo alcuni degli spettacoli di questi anni (dall’*Amleto* di Bene ai Beckett di Quartucci, al *Re Lear* di Ricci) ci accorgiamo di come l’assenza del testo non sia una regola, anzi quegli stessi testimoniano un rinnovato interesse alla componente letteraria che si compie attraverso strategie diverse e spiazzanti.

Non è un caso che tra gli esempi riportati sia in Taviani che in Bartolucci e in Mango (tutti e tre dedicatisi alla definizione di “scrittura scenica”) compaia il nome di Carmelo Bene, i cui testi teatrali “potrebbero vivere autonomamente nelle vallette della letteratura”⁷¹, sintomatica testimonianza dell’irrinunciabile attenzione al dato drammaturgico in senso proprio. E’ fondamentale invece che, nel caso di Bene e compagni, la relazione con il testo scritto, lontana dal compiersi sotto il segno dell’illustrazione o anche dell’interpretazione, si attui nello smantellamento della letteratura teatrale fino alla sospensione dei suoi valori semantici primari, incrinandone la logicità narrativa.

Si tratta di quella che Gerardo Guccini definirà la modalità del “veicolo segnico agglutinato”⁷² che non prevede una reale distinzione tra la persona fisica, la presenza, la voce dell’attore e l’espressione letteraria di cui si fa emittente.

Il linguaggio drammaturgico sradicandolo egli dal testo letterario o da un materiale di prestito, senza alcun rispetto della qualità e della quantità [...] il massacro dei *classici* e la loro manipolazione integrale: questo è un altro elemento da annoverare a favore di Carmelo Bene, come condizionamento di una scrittura drammaturgica ad una scrittura scenica. Il *massacro* avviene peraltro il meno gratuitamente possibile, quale eliminazione da un lato del reticolo ideologico immobile e dall’altro lato per inserimento del maggior numero di elementi di *contemporaneità*⁷³.

E di “contemporaneità” Bartolucci riferisce anche a proposito dell’incontro decisivo di Quartucci con lo *Zip* di Scabia, primo esempio della nuova

⁷¹ Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, cit., p. 220.

⁷² Gerardo Guccini, *Petite antiche, nuove estetiche*, in “Prove di Drammaturgia”, n. 2, 2001, p. 17. Delle altre due modalità rinvenute nel “veicolo segnico mondo” e nel “veicolo segnico puro” tratteremo nei capitoli successivi.

⁷³ Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, cit., pp. 20-22.

drammaturgia italiana, che nel '65, presentato alla Biennale di Venezia, fece scandalo; e anche rispetto a *Majakowskij e C*

ciò che invero rende l'operazione di Quartucci nei confronti di Maiakowskij e del suo materiale drammaturgico, di un'estrema sensibilità contemporanea, e altresì di un'estrema sperimentazione contemporanea, è questo recupero freschissimo della sperimentazione futuristica, ossia della sua forma drammaturgica da un lato come esplosione di linguaggio e della sua applicazione scenica come contaminazione di movimento di colori di spazio di gesti e di suoni⁷⁴.

Per quanto riguarda il “caso” *Zip*, andrà rilevato come, oltre a essere uno dei pochissimi testi che il “Nuovo Teatro” italiano riuscirà a produrre nella sua breve stagione, esso costituì anche il primo organico esempio di collaborazione non solo tra un gruppo d'avanguardia (Scabia, Quartucci e de Berardinis) e un Teatro Stabile (quello di Genova), ma soprattutto tra autore, attori e regista nel tentativo di accorciare le distanze tra “scrittura drammaturgica” e “scrittura scenica”. Tuttavia l'esperimento non riuscì. Oltre il brevissimo tempo di redazione concesso alla stesura, le ragioni del fallimento saranno rinvenibili, secondo De Marinis, nelle accuse mosse dai direttori del teatro genovese (Chiesa e Squarzina) di non disporre di un testo già dato; il fatto di costituirsi come prodotto di una drammaturgia collettiva *in progress* comportava poi numerose contraddizioni e insicurezze anche tra gli interpreti. In ogni caso *Zip* ebbe il grande merito di spianare la strada a una rinnovata “scrittura prospettica a-centrica”⁷⁵ che si compisse in stretto collegamento con la scena, invertendo i rapporti classici tra palco e platea. Si tengano presenti a tal proposito ancora le considerazioni di De Marinis che notava come

perseguendo questo progetto (utopico) di massimo avvicinamento, e di tendenziale fusione, fra scrittura e scena, la drammaturgia di Scabia in breve tempo (...) e un poco paradossalmente [perviene], non al dissolvimento della scrittura letteraria in quella scenica, ma al risultato opposto (almeno in apparenza) di affermare la piena autosufficienza della pagina drammatica

⁷⁴ Ivi, p. 35.

⁷⁵ De Marinis, *Il Nuovo Teatro*, cit., p. 165.

scritta, la quale cerca progressivamente di inglobare in sé, per quanto possibile, l'intera dimensione della scena⁷⁶.

Con l'ipertrofia registica degli anni Settanta, la concomitante crisi della critica idealistica insieme alle conseguenze delle contestazioni del Sessantotto, si delinea una biforcazione nella via della ricerca ricondotta alle due esperienze del "Terzoteatro" e del teatro post-moderno.

Avremo in questo caso a che fare con scritture eterogenee ed estremamente precarie che si confrontano con la scarsa risposta del pubblico e i sempre più rari contatti con la scena, ma che risultano in ogni modo prove efficaci e accattivanti sul piano della sperimentazione drammaturgica.

Sono gli anni in cui si sonderanno gli esiti di quella che Bartolucci ha definito la "scrittura collettiva": un percorso di drammatizzazione in cui il prodotto viene fatto "saltare" come risultato non artisticamente perseguito dall'operare scenico, che a sua volta si esaurisce nel processo. Tale scrittura non ripetibile, al fine di "infrangere le regole borghesi di mercificazione"⁷⁷, tende a escludere lo spettatore come referente finale di una comunicazione che deve risolversi innanzitutto tra coloro che prendono parte al processo di composizione drammaturgica. I presupposti che sostanziano l'esperienza si impongono di contrastare l'inattualità delle divaricazioni tra il "teatro professionale" come forma artistico-culturale e quello spontaneistico nato tra i giovani. Questo genere di sperimentazione riceverà infatti l'accusa di aver livellato le distanze tra pratica ideologica ed estetica rinunciando alla "cura" nei confronti dello spettatore in un'equivoca distribuzione del concetto di spettacolarità. Il valore artistico verrà recuperato in questo senso nell'affermazione di un fenomeno artistico innanzitutto umano ed espressivo, prima ancora che letterario e culturale.

Va sottolineata l'importanza di questa "creazione poetica" che redime lo spontaneismo da tutte le accuse degli intellettualismi e di per sé rivaluta la semplicità dell'espressione drammatica, anche la più elementare, purché genuina e sincera [...] e così la riscoperta dell'*espressione*

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Giuseppe Bartolucci, *Appunti di drammatizzazione*, in "La scrittura scenica", n. 5, 1972, p. 44.

drammatica avvenuta in Italia nell'ultimo ventennio (all'estero assai prima) si rivela non solo un importante fatto pedagogico, ma anche una riconquista culturale⁷⁸.

La letteratura non viene tuttavia bandita, ma, recuperata nel suo valore politicizzante di denuncia, “tende a spalancare nuovi spazi, a fornire zone di possibilità semantiche aperte, avventurose, indefinibili”⁷⁹.

A proposito di queste esperienze e del loro porsi e imporsi “contro la tradizione letterario-drammatica”, Bartolucci avrebbe sostenuto che

l'uso del “linguaggio parlato” allora si rivela come una “lettura auditiva” collettiva socializzante, in una costante ricerca dell'espressione di tutti, e con una correzione continua di se stessi; e quindi non è soltanto una manifestazione di protesta contro la scrittura in quanto espressione di una classe ma è anche un modo concreto di raddrizzarsi e di completarsi ai fini di una conoscenza della realtà ed al tempo stesso di una resa della scrittura (ci si corregge per necessità, voglio dire, per maturità altresì, attraverso il tracciato di allenamento del “linguaggio parlato”: dialetto, gesti, suoni, immagini, etc. etc.) come insediamento di una maniera di organizzarsi proprio per vie traverse e però autentiche⁸⁰.

La battuta drammatica appare svuotata di contenuto semantico, o meglio votata al recupero di un grado zero del significato che spesso, appunto, si rinviene nella totale assenza di senso; battute che sanciscono il proprio primato sul personaggio, assemblate quasi casualmente in virtù del loro potere di *choc* e incisività e non del loro effetto mimetico o informativo⁸¹.

Alla sicurezza che marcava le dichiarazioni dei protagonisti dei “drammi processuali”, che invadono la scena dell'immediato dopoguerra⁸² innalzando e affermando la propria personalità⁸³, subentra quindi l'interruzione del senso.

⁷⁸ Marco Bongioanni, *Alle origini del teatro*, in “Teatrotre”, n. 8, 1974, pp. 51-52.

⁷⁹ Angelo Guglielmi, *Proposta di impoverimento dell'istituto di letteratura*, in “Tempi moderni”, n. 8, 1971, p. 80.

⁸⁰ Giuseppe Bartolucci, *Appunti di drammatizzazione*, in “La scrittura scenica”, n. 5, 1972, cit., pp. 44-45.

⁸¹ “Per dare un senso drammatico al monologo- sosterrà Giorgio Manganelli del Gruppo '63- occorre non solo spezzarlo concettualmente ma anche costruirlo all'interno di se stesso a più piani; il limite sta se mai nella necessità che l'interprete aveva di sostenere sulle proprie spalle tutto il materiale compositivo e di doverlo quindi innalzare drammaticamente per sola sua virtù fonetica e mimetica, lasciandosi troppo spesso sorprendere dall'urto delle immagini letterarie e non rendendole con quell'ironia agglomerata e con quel pessimismo razionaleggiante che ne costituiscono il sottofondo”. Vedi G. Bartolucci, *Di un teatro cinetico visivo*, in id., *La scrittura scenica*, cit., p. 76.

⁸² Vedi P. Puppa, *Il teatro dei testi*, cit., p. 127.

⁸³ Penso ad esempio a Fabbri con i suoi *Processo di famiglia*, *Processo a Gesù*, etc.

Così Bartolucci sintetizzava l'operazione di Luigi Gozzi sul *K* di Edoardo Sanguineti, come realizzante “una scrittura scenica più preoccupata di esprimere se stessa che di seguire la materializzazione della parola-dibattito dell'autore”⁸⁴.

Anche per quanto riguarda la voce ci si avvicina molto a una sua strumentazione, come se le parole funzionassero da partitura musicale: in questo percorso da “voci-personaggi drammaturgiche” a “voci-personaggi sceniche” agli interpreti è chiesto di muoversi liberamente non ricercando valori naturalistici ma perseguendo quello “scompenso inevitabile tra la natura culturale del dialogo e il suo intendimento immaginativo”⁸⁵.

Questa “parola” va dettata autonomamente e frantumata e globalmente, se vuole acquistare un senso diverso, se soprattutto “in bocca agli autori” vuole rappresentare un modo diverso di lavoro interpretativo oltre che di forma di comunicazione⁸⁶.

In realtà le opere scritte rimangono (un autore da citare a questo proposito è senza dubbio Lerici⁸⁷) ma spesso sono confinate all'estemporaneità dei premi o alle riviste specializzate.

Ormai è chiaro che la drammaturgia ha subito un irreparabile distacco dalla pagina scritta mentre attende di confrontarsi con “la pagina bianca” della scena.

2.1.2 La questione linguistica. Teatro e (è?) letteratura

Nel '65 il panorama teatrale fu investito da un interessante dibattito sorto intorno all'inchiesta di “Sipario” a proposito del rapporto tra gli scrittori e il teatro. Le voci che seguirono si resero di estrema importanza non soltanto in merito alla relazione tra testo letterario e sua messinscena ma soprattutto

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Giuseppe Bartolucci, *Il suono*, in “La scrittura scenica”, n. 2, 1971, p. 47.

⁸⁶ *Ivi*, p. 52.

⁸⁷ Vedi a questo proposito le considerazioni di Carlo Quartucci su *Il pranzo di famiglia* (1969), in “La scrittura scenica”, n. 2, 1971, pp. 31-36.

perché contribuirono a sollevare la problematica linguistica da tempo latente nelle preoccupazioni degli intellettuali e assolutamente attuale e imprescindibile nella nostra considerazione.

La discussione nasceva infatti come riflesso di una fase storica in cui la questione della lingua andava assumendo un rilievo decisivo, parallelamente ai cambiamenti nel tessuto sociale intervenuti a partire dagli anni Cinquanta.

Le ripercussioni dei fenomeni di culturalizzazione di massa, “l’urbanesimo, le migrazioni interne, l’imborghesimento della classe operaia, il potenziamento delle infrastrutture di base, strumenti linguistici di diffusione eccezionale”⁸⁸... determinarono l’affermazione di nuovi modelli culturali e conseguentemente linguistici. Esito dell’imporsi di una nuova potente classe sociale, e del processo di uniformazione che la investì, fu il configurarsi di un parlato comune sempre più riconoscibile ed esteso. Mentre la diffusione della stampa di per sé non era stata in grado di superare i limiti dell’analfabetismo, soprattutto nelle aree geografiche meridionali estranee all’urbanizzazione e all’industrializzazione,

cinema, radio, televisione hanno varcato questi limiti e vinto queste resistenze, riuscendo a rendere normale e quasi quotidiana la presenza di modelli linguistici italiani in ambienti regionali e sociali in cui il dialetto aveva prima dominato senza contrasti⁸⁹.

I nuovi modelli linguistici venivano dunque attinti dai grandi centri economici, demografici e politici e da qui diffusi in tutto il paese modificandone il parlato e uniformandolo a quella neonata “lingua comune”. Secondo Tullio de Mauro, che si è dedicato a un’indagine sulla storia linguistica del nostro paese dal conseguimento dell’unità fino al secondo dopoguerra, questo intero arco storico sarebbe stato marcato da una tradizione che tendeva a irradiare moduli linguistici dal centro alla periferia. La cosiddetta “italianizzazione dei dialetti” avrebbe interessato però non solo unilateralmente la definizione di questi ultimi ma molto più ampiamente l’intera lingua italiana nascente, trasferendovi moduli idiomatici dialettali:

⁸⁸ Pier Paolo Pasolini, in “Espresso”, 7 febbraio 1965, in id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2003 (prima edizione 1972), p. 25.

⁸⁹ Tullio de Mauro, *Storia linguistica dell’Italia unita*, Laterza, Bari 1999 (prima edizione 1963), p. 119.

attraverso la lacrimata “morte” dei dialetti, attraverso la loro prepotente italianizzazione, si è creata così una fonte endogena di innovazioni, una fonte popolare, non regionale, che è un dato nuovo nella storia della lingua italiana⁹⁰.

Nel suo incontro con molteplici tradizioni dialettali, la lingua italiana rinasceva diversa a seconda delle varietà regionali. Il moto si dava in maniera bilaterale favorendo sia il trasferimento di singolarismi linguistici nella lingua comune sia viceversa l’influsso di questa nei dialetti tradizionali.

Proseguendo De Mauro notava come tuttavia la proliferazione di elementi dialettali nel patrimonio linguistico nazionale avesse parimenti determinato il levarsi di giudizi acri e proteste di natura storico-culturale e politica. Diffondendosi attraverso la lingua parlata, i dialetti contribuivano infatti a determinare la trasmissione di “abiti fonologici regionali da esigue minoranze alla grande maggioranza dei parlanti”⁹¹. Almeno a livello scritto si richiedeva invece un certo ordine formale. Quest’ultimo veniva pertanto consegnato convenzionalmente alla letteratura, determinandone definitivamente la distanza dal parlato perché tendente a cancellare tutti i particolarismi esistenti. Su questa “copertura linguistica innaturale”⁹² si sarebbe uniformato secondo Pasolini il linguaggio scolastico-accademico, collocandovisi appena sopra nelle forme di letteratura alta, e inversamente al di sotto nelle scelte “naturalistico-veristiche-dialettali”⁹³. Eppure anche in quest’ultima variante l’irrealtà della lingua finiva per manifestarsi altrettanto palesemente:

l’incursione verso le lingue basse, la *koinè* fortemente dialettizzata e i dialetti [...] non vengono portati al livello della lingua media, per essere quivi elaborati e oggettivizzati quali contributo all’italiano medio: no, essi, attraverso la linea a serpentina, vengono portati nella zona alta, o altissima, ed elaborati in funzione espressiva o espressionistica⁹⁴.

⁹⁰ Ivi, p. 141.

⁹¹ Ivi, p. 172.

⁹² Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 6.

⁹³ Ivi, p. 7.

⁹⁴ Ivi, p. 10.

Insomma in qualsiasi forma essa si desse, la lingua letteraria risultava falsa e pesantemente gravata dalla mancanza di un italiano medio reale come naturale conseguenza del convergere dei singoli parlati regionali.

Fu chiara in quel momento la necessità per gli intellettuali italiani di dirottare il proprio interesse intorno alla questione del rapporto tra lingua e letteratura e solo secondariamente a registrare il suo riverbero inevitabile sul panorama teatrale.

Non è un caso che l'inchiesta promossa da "Sipario" si intitolò *Gli scrittori e il teatro*; la questione linguistica viene a porsi in questo senso come il terzo referente di un dibattito che coinvolgeva in modo diretto gli autori letterari e li invitava a confrontarsi con le concomitanti ripercussioni sulla scena.

La premessa del dibattito era così formulata:

nei maggiori paesi stranieri esiste un rapporto diretto tra le esperienze letterarie più avanzate e il teatro. Da che cosa dipende secondo lei la frattura che esiste invece in Italia tra gli intellettuali e la scena?⁹⁵

Nella varietà e molteplicità di risposte avanzate in merito, la giustificazione degli scrittori rispetto alla loro estraneità al teatro era unanimemente (se non primariamente) rinvenuta in una motivazione di tipo linguistico:

la nostra lingua scritta è diversa dalla nostra lingua parlata. Occorre cercare un parlato che non sia dialettale, un parlato nel quale magari confluiscono tutti i dialetti insieme, confluiscono e si confondono fino a sparire⁹⁶.

Questo il lamento di Natalia Ginzburg nella ricerca di una lingua che colmasse il vuoto teatrale fino ad approdare, nel suo caso, a quel linguaggio leggero e chiacchierato, dai rimandi checoviani, sorretto da intrecci fievoli, che "sta addirittura al di sotto del nostro standard di conversazione"⁹⁷.

⁹⁵ Inchiesta *Gli scrittori e il teatro* a cura di Marisa Rusconi in "Sipario", 1965, p. 2.

⁹⁶ Natalia Ginzburg, ivi, p.8.

⁹⁷ Così Alberio Moravia recensiva *Lessico familiare*, romanzo capolavoro della Ginzburg, citato in F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, cit., p. 104.

Allo stesso modo, chiamato a intervenire, Gabriele Baldini riconosceva nel cosiddetto “italiese”⁹⁸ della letteratura teatrale una lingua falsa, utilizzata unicamente sul palcoscenico, ma distante da qualsiasi verità di parlato.

In realtà l’ostacolo consisteva proprio nel rinvenire una qualche “verità” in generale per quella nuova “lingua comune” che, non esistendo un italiano nazionale vero e proprio, si era così definita come la determinazione arbitraria del parlato di un ristretto gruppo di persone, artificiosamente rispecchianti la multiformità del panorama sociale.

Se con Pasolini possiamo identificare questa limitata cerchia con la classe borghese egemonica (prima “la vecchia borghesia umanistica dominante” poi “la nuova borghesia tecnocratica”⁹⁹), la storia della crescita del nuovo italiano nazionale sarebbe conseguentemente coincisa con l’insidiarsi della modernizzazione tecnologica su tutto il paese a discapito delle diversificazioni esistenti. Questo nuovo linguaggio (secondo Pasolini coincidente con quello del “Nord industriale”¹⁰⁰), che non poteva ovviamente porsi in alternativa al brulicare di particolarismi gergali e dialettali lungo tutta la penisola, si sarebbe invece imposto come italiano nazionale ufficiale.

Così, mentre la lingua letteraria non era realmente riuscita a identificarsi con l’intera società limitandosi ad “ammassare le stratificazioni linguistiche esistenti”¹⁰¹, questo nuovo “linguaggio tecnocratico” si imponeva dall’alto fagocitandole e sfruttando mezzi di comunicazione a diffusione più capillare.

Il palcoscenico non avrebbe fatto altro che riprodurre quest’assenza in una lingua teatrale altrettanto stereotipata e arbitraria.

Il teatro sembrava infatti aver accettato proprio questo “parlato medio”, di fatto inesistente, impostandovi convenzionalmente la dizione recitativa.

In teatro dunque si pretende di ‘chiaccherare’ in un italiano in cui in realtà nessuno chiacchera¹⁰².

⁹⁸ Gabriele Baldini, intervento all’inchiesta *Gli scrittori e il teatro*, cit., p. 2.

⁹⁹ P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 25.

¹⁰⁰ Ivi, p. 20.

¹⁰¹ Ivi, p. 19.

¹⁰² P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in id., *Teatro*, Garzanti, Milano 1998, p. 722.

Questo lamentava Pier Paolo Pasolini a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta invocando uno statuto *Per un nuovo teatro*, nel suo leggendario “Manifesto del teatro di Parola”. Nel 1968 il poeta firmava per il numero di febbraio-marzo della rivista “Nuovi Argomenti” quello che era destinato a divenire uno dei documenti più significativi non solo contestualmente al panorama degli anni Sessanta, ma per il destino teatrale dei successivi decenni.

Dal punto di vista linguistico, su cui si insiste perentoriamente nelle tre *parentesi*¹⁰³, quello che si voleva mettere in evidenza era come l’arretratezza dell’Italia rispetto alle altre nazioni europee dipendesse, in sostanza, dall’assoluta mancanza di un “italiano parlato medio”, a dispetto dell’ “italiano scritto medio [che] orribile, spesso infrequentabile, ma c’è”. Al contrario, il “Teatro di Parola escluderebbe nella sua autodefinizione, il dialetto e la koinè dialettizzata”¹⁰⁴, comportandosi in questo senso come il “più abietto teatro borghese”, accettando una convenzionalità che non esiste. La contraddizione doveva essere superata, secondo Pasolini, evitando ogni sorta di purismo nella pronuncia:

L’italiano orale dei testi del teatro di Parola deve essere omologato fino al punto in cui resta reale: ossia fino al limite tra la dialettizzazione e il canone pseudo-fiorentino, senza mai superarlo¹⁰⁵.

L’importanza di una lingua che sia davvero aderente al parlato e la conseguente ricerca di una letteratura che ne riproduca non pittorescamente i tratti diventa allora irrinunciabile.

Se, come suggeriva Roland Barthes, la lingua è un fatto uditivo prima ancora che elocutivo, a maggior ragione il linguaggio letterario a teatro dovrà essere reintegrato come espressione (non riproduzione) della contraddizione sociale. Solo in questa maniera, seguendo il filosofo, sarà possibile un ricongiungimento non solo tra letteratura e intellettuali e teatro, ma prima ancora tra la lingua dello scrittore e quella degli uomini. I limiti di questa

¹⁰³ Vedi I° *Parentesi linguistica: la lingua*; II° *Parentesi linguistica: la convenzionalità della lingua orale e la convenzionalità della dizione orale*; III° *Parentesi linguistica: il teatro di Parola e l’italiano orale*, ivi, pp. 721-723.

¹⁰⁴ Ivi, p. 723.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

rinnovata condizione poetica, che comunque permarranno, saranno così non più posti da una convenzione o dall'aderenza a un parlato inesistente o a un pubblico assai ristretto. Si tratterà se mai di confini marcati dalla società stessa e dalla sua condizione verbale.

[...] l'apprendimento di un linguaggio reale è per lo scrittore l'atto letterario più umano: un linguaggio letterario che raggiunga la naturalezza dei linguaggi sociali [...] proprio perché non c'è pensiero senza linguaggio, la Forma è la prima e ultima istanza della responsabilità letteraria, e proprio perché la società non è riconciliata, il linguaggio, necessario e necessariamente orientato, crea per lo scrittore una condizione tormentata¹⁰⁶.

Come abbiamo considerato, si tratta di un dibattito a livello nazionale nato già negli anni del dopoguerra e divenuto poi urgente in maniera ufficiale anche nel settore teatrale con l'istituzione del Ministero del Turismo e dello Spettacolo nel 1953, sotto la direzione del Presidente del Consiglio Giulio Andreotti. La mancata unificazione linguistica, accanto a quella sociale e civile, a parere di molti impedì di realizzare in Italia una tradizione drammaturgica unitaria. Parallelamente i mezzi spettacolari (a cominciare dalla radio, poi con la televisione e come vedremo anche in teatro) tentavano di arginare il fenomeno, trasferendo nelle diverse regioni e tra tutti gli strati sociali quell'italiano di chi – come si diceva – “parla come un libro stampato”:

non la lingua d'una società alla ricerca di nuovi assetti, di ragioni non retoriche della propria vocazione unitaria¹⁰⁷.

Inversamente veniva a determinarsi un'incomprensione, quando non una vera e propria reazione negativa, nei confronti dell'impiego della commedia in dialetto, avendo l'effetto di farlo regredire o renderlo idioma di personaggi rei e miserevoli.

Se negli anni Cinquanta ancora solo una debole percentuale (18%) parlava l'italiano senza alternarlo almeno in parte al gergo regionale, i mezzi di comunicazione di massa velocizzarono quindi la diffusione della lingua,

¹⁰⁶ Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 2003, pp. 60-61.

¹⁰⁷ Tullio de Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, cit., p. 435.

cancellandone i tratti dialettali. Queste trasformazioni, che senza dubbio vantano grandi meriti nell'estensione del livello di culturalizzazione, dall'altra parte accelerarono il processo di discredito nei confronti dei singolarismi lessicali. Sopravvivendo nelle microsocietà sfuggite all'industrializzazione e negli stessi "lessici famigliari", in realtà i dialetti costituivano una potenza linguistica irriducibile all'appiattimento da parte di quella lingua comune esternamente imposta.

I dialetti sono scaduti come rapporto dialetto-lingua, perché è scaduto – superato dalla realtà – il periodo culturale in cui si credeva che l'italianizzazione dell'Italia avvenisse sotto il segno dell'equilibrio e degli apporti paritetici dei vari sub-linguaggi popolari: non sono scaduti però in un altro senso: ossia come "substrato" della lingua unificata dal principio tecnologico della comunicazione¹⁰⁸.

Gli esiti di questa forzatura si sarebbero vivacemente manifestati anche in ambito teatrale.

A quel tempo il nostro paese era infatti caratterizzato fortemente dalla matrice linguistica dialettale, più precisamente dai quattro filoni (veneto, napoletano, siciliano e toscano) dall'evoluzione dei quali, secondo Eduardo, si sarebbe potuta determinare la nascita di un teatro in lingua. La stessa recitazione attorica adeguandosi e degenerando sui canoni della tradizione ottocentesca assunse i tratti di quella che Meldolesi¹⁰⁹, mutuandola da Calvino, definì "l'antilingua recitativa"¹¹⁰. Se quest'ultimo, in polemica con Pasolini¹¹¹, più che constatare la nascita di un italiano nazionale preferiva decretarne la morte definitiva, l'esito a cui giungeva era in fondo il medesimo di accusare quell'"iper-lingua tecnico-comunicativa della meccanica" di aver cancellato la realtà del parlato sovrastandolo con un idioma falso e arbitrario. Solo che,

¹⁰⁸ P. P. Pasolini, *Diario linguistico*, in "Rinascita", 6 marzo 1965, in id., *Empirismo eretico*, cit., p. 38.

¹⁰⁹ Lo studioso individuava la caratteristica fondamentale dell'antilingua nel "terrore semantico [per cui] i significati sono costantemente allontanati, relegati in fondo a una prospettiva di vocaboli che di per se stessi non vogliono dire niente o vogliono dire qualcosa di vago". Vedi Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 33.

¹¹⁰ "Chi parla l'antilingua ha sempre paura di mostrare familiarità e interesse per le cose di cui parla, crede di dover sottintendere...la Lingua vive invece solo d'un rapporto con la vita che diventa comunicazione". Vedi Italo Calvino, *Per ora sommersi dall'antilingua*, in AA.VV., *La nuova questione della lingua*, Paideia, Brescia, 1971, p. 171 e ss.

¹¹¹ Vedi Italo Calvino, in "Giorno", 3 gennaio 1965, in P.P. Pasolini, *Diario linguistico*, cit., p. 41.

rispetto al poeta bolognese, Calvino vedeva come realizzabile la possibilità di separare questa lingua tecnica da quella “squisitamente espressiva”¹¹² che si sarebbe dovuta impiegare in ambito letterario.

Della medesima esigenza di autenticità si risentiva nell’ambiente strettamente teatrale. Fu così che l’opinione dei teorici si orientò a promuovere la connessione delle più significative esperienze attoriali con quelle drammaturgiche dialettali per la loro capacità di incidere progettualmente sulla lingua nazionale in *statu nascendi*.

Scrivono Gianfranco Pedullà:

ancora oggi il teatro degli anni Ottanta/Novanta mostra che le novità drammaturgiche di maggior interesse sono state scritte da una schiera di autori (quasi tutti anche autori e registi) - da Enzo Moscato a Manlio Santanelli, da Franco Scaldati ad Ugo Chiti - che privilegiano il dialetto, spesso rigorosamente rivisitato ed investigato. Il fatto è che, al di là di ogni direttiva governativa, la lingua dialettale a teatro assume una grande carica evocativa perché si lega strettamente al gesto e ne aumenta le possibilità evocative¹¹³.

Ma la questione, come abbiamo visto, aveva origini antiche se già Dacia Maraini rispondeva all’inchiesta diversi anni prima che “in Italia non esiste un teatro borghese, l’unico teatro vivo è quello dialettale”¹¹⁴.

Trent’anni dopo “Sipario” registrava un nuovo convegno sul tema “Teatro e Letteratura”, coordinato dal direttore Mario Mattia Giorgetti. Va precisato che la storica rivista, rinomata negli anni Sessanta per la ricchezza dei suoi numeri monografici e l’attualità nel registrare nuove tendenze e sperimentazioni, col tempo era andata allentando questa carica innovativa. Indebolita dai passaggi di direzione e livellata al rango delle altre pubblicazioni del settore, vedendo mutare anche il proprio campo di redazione, essa cominciò a rivelare maggiori fragilità nello spessore stesso dei dibattiti. L’inchiesta del ’99 risulta pertanto imparagonabile a quella del ’65 non solo per le risonanze che quest’ultima ebbe sul panorama teatrale a venire, ma anche per l’ampiezza e il rilievo impareggiabile della cerchia di interessati in cui trovò riscontro. Non a

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Il Mulino, Bologna 1994, in C. Valenti, *Dal teatro ai teatri*, cit., p. 34.

¹¹⁴ Dacia Maraini, intervento all’inchiesta *Gli scrittori e il teatro*, cit., p. 9.

caso se quella era sorta a partire da serie problematiche linguistiche nelle loro ripercussioni sulla scrittura in generale, negli anni Novanta il dibattito si ripropose esclusivamente in merito a questioni strettamente teatrali.

Ci è parso comunque utile confrontare a distanza di anni la permanenza di interrogativi simili e il riemergere dell'interesse, mai esaurito, nei confronti del rapporto tra teatro e letteratura.

Chiamato a intervenire, Giovanni Antonucci interpretava la “dicotomia e incomunicabilità”¹¹⁵ tra i due settori come una frattura determinatasi addirittura a partire dal Seicento e destinata ad aggravarsi nella seconda metà del nostro secolo. Le ragioni della distanza non erano però più rinvenute in motivazioni di ordine linguistico, ma in una reciproca diffidenza da parte dei due mestieri: da una parte i letterati considererebbero gli autori teatrali al rango di semplici “artigiani” e dall'altra questi ultimi, rimproverando agli scrittori di non saper interpretare proficuamente il rapporto tra testo e messinscena, li incolperebbero di una sostanziale chiusura storica al teatro.

Eppure basterebbe guardare i molti titoli nei cartelloni degli ultimi decenni per rendersi conto di come gli adattamenti di testi letterari, a cominciare proprio dai romanzi, proliferino sulla scena, testimoniando un innegabile debito nei confronti dell'archetipo letterario (o, almeno, delle sue ceneri, considerando le datazioni delle opere); ammissione che è costata spesso al teatro l'accusa di dipendenza¹¹⁶.

Prescindendo dalle notevoli differenze che abbiamo constatato, lo stesso difetto di prospettiva sembra comunque marcare anche gli interventi di gran parte degli osservatori del Sessantacinque che, forzandosi a esprimere un giudizio e a formulare un confronto tra i due generi, finirono quasi sempre per sancire l'inferiorità del teatro rispetto alla letteratura¹¹⁷.

¹¹⁵ Giovanni Antonucci, *Un rapporto difficile*, in “Sipario”, dicembre 1999, p. 138.

¹¹⁶ Anzi sono proprio gli scrittori ad andare in scena nei panni dei personaggi, come ricordava Melania Mazzucco in un intervento successivo per “Sipario”, riportando gli esempi del barbiano *Nella cenere di Brecht*; del Leopardi, evocato da de Berardinis in *Fiore del deserto* o da Manfredi in *Giacomo il prepotente*; del Sade di Weiss; il Pirandello di Perlini fino al Manzoni travestito da “maestro” nei testoriani *Promessi Sposi messi alla prova*. Vedi Melania Mazzucco, *La parola errante*, in “Sipario”, dicembre 1999, pp. 157-159.

¹¹⁷ In realtà, nota Antonucci, molti di questi finirono poi per contraddirsi “con coerenza ammirevole” (Vedi Giovanni Antonucci, *Un rapporto difficile*, cit., p. 138) nel tentativo di produrre opere teatrali e scontrandosi con la lungimirante osservazione di Buzzati su come si trattasse di un'impresa assai

In una delle sue ultime interviste rilasciate al “Corriere della Sera”, ad esempio, Natalia Ginzburg dichiarava di prediligere la via della narrazione qualora dovesse esprimere meditazioni e riflessioni introspettive e quella drammatica per dar sfogo al “brulicare” di dialoghi nella sua testa, indipendentemente da fattori di continuità con l’operare scenico. I suoi drammi si caratterizzano infatti per una quasi totale assenza di riferimenti all’immaginazione preventiva dell’autrice a proposito della destinazione fisica, vocale e gestuale dei suoi nutriti dialoghi.

Ora, se non è detto che l’energia del testo provenga necessariamente da una simbiosi dello scrittore con il mondo degli attori e dei registi, tuttavia, dopo la frattura del già delicato rapporto tra scrittori e teatri nel XIX sec., oggi si presuppone o che esista un chiaro legame con un altrettanto preciso teatro (non necessariamente in senso fisico ma come destinazione orientativa) o che al contrario si ammetta la propria irremissibile distanza.

Da quest’“arroganza negativa”¹¹⁸ (rinvenuta in esempi come Moravia, la Ginzburg e Pasolini) Antonucci salvava poche eccezioni, tra cui Flaiano (*Un marziano a Roma, La conversazione continuamente interrotta*) e le trilogia testoriana degli anni Settanta, che avrebbero dimostrato “la fecondità del rapporto teatro-letteratura quando esso è vissuto con consapevolezza ed umiltà, oltre che, s’intende, con talento”¹¹⁹.

Eppure non si riusciva a uscire da questa irriducibile dicotomia, come se a forza si dovesse optare definitivamente o per una sintesi armonica o per l’opposta rigida antitesi tra i due termini del confronto¹²⁰.

più impegnativa che per la poesia, la saggistica e la prosa in genere (Vedi Buzzati, intervento all’inchiesta *Gli scrittori e il teatro*, cit., p. 5).

¹¹⁸ Giovanni Antonucci, *Un rapporto difficile*, cit., p.139.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ D’altra parte se pensiamo al percorso intrapreso dall’autore del primo testo della neoavanguardia teatrale, proprio in un momento in cui si conduceva una strenua lotta alla letteratura, non possiamo non notare come esso si realizzi senza nessuna precedente cristallizzazione in una forma determinata, lasciando piuttosto ai personaggi – come si legge nella prefazione di *Zip* - la possibilità di riceverla in una trama assolutamente libera e dai movimenti imprevedibili. Così, accanto al vagabondaggio dei “lavori per palati ribelli”, altri testi hanno raggiunto l’editoria con notevole successo di mercato e Scabia è in grado di aggiudicarsi il merito di “colui che più ha cercato di corrodere la separazione tra teatro e libro”. Mancando un genere predeterminato la scrittura è in grado di muoversi tangenzialmente agli estremi senza mai omologarsi con l’uno o con l’altro. Per restare a Scabia, basti pensare ai diciannove testi che compongono il suo “Teatro vagante” e che spaziano dalle commedie, ai racconti, alle lettere, alle *azioni teatrali*. “Si tratta sempre, come vedremo, di perimetri mobili che seguono un’impostazione di fondo che si mantiene *teatrale*: così un romanzo potrà essere recitato

E' giusto intitolare un convegno "Teatro e Letteratura" o non andrebbe forse modificata quella congiunzione trasformando il teatro dei testi in letteratura? Intanto va detto che le relazioni tra letteratura e teatro non possono considerarsi compiute univocamente nel rapporto tra il testo e il suo approdo scenico, data la vivace fioritura di molteplici e diversi "teatri-in-forma-di-libro"¹²¹. Poi è inevitabile che le considerazioni a questo proposito, come abbiamo visto, varino a seconda del punto di vista intervenuto. Lo notava già Ferdinando Taviani¹²²: essendo la storia della letteratura teatrale, come recita questa definizione, un capitolo sia della storia letteraria che di quella teatrale, quando l'approccio di ricapitolazione è quello letterario si rischiano di trascurare molti aspetti fondamentali per la vicenda del teatro, prediligendo *pièce* episodiche e modeste di grandi nomi della letteratura (come Svevo, Moravia o la Ginzburg), quando invece si cerca di adottare un punto di vista teatrale finisce per essere trascurata la letteratura drammatica che ne esce impoverita.

L'espressione "letteratura teatrale", che corrisponde alla titolazione di una disciplina insegnata nelle università italiane, è per molti un ossimoro, un controsenso: nel suo accadimento infatti il teatro brucerebbe il testo scritto nella pratica della messinscena, quando la parola vive nell'effimero assoluto della pronuncia viva e presente; il testo scritto, se considerato dal punto di vista della scena sarebbe solo morta virtualità senza la messa in opera sul palcoscenico¹²³.

E' evidente che il teatro, oltre che di quella scenica, sia investito anche di una destinazione letteraria, altrimenti, è ovvio, non solo ignoreremmo molti dei capolavori passati, ma trascureremmo anche quell'innegabile piacere che alcune opere strettamente teatrali ci danno alla sola lettura. L'errore pare però quello di irrigidirsi in un confronto di per sé improduttivo, trattandosi di generi che accolgono produzioni disparate delle quali va preservata l'autonomia.

come copione (le molte performance su *Nane Oca* recitato in diverse occasioni) e una *pièce*, sia pure sotto l'etichetta di *racconto di teatro*, può essere letta come narrazione (ad esempio le *Lettere a un lupo* o *Cinghiali al limite del bosco*). Vedi Silvana Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia. Ascolto e Racconto*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 12-13.

¹²¹ Il riferimento è a F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, cit., p. 211.

¹²² Vedi id., op. cit., p. 155.

¹²³ Ariani-Taffon, *Scritture per la scena*, cit., p. 9.

Sarebbe interminabile, nonché forse inutile, fornire una lista di tutti i gruppi che negli ultimi anni hanno sperimentato un ritorno al confronto con l'autore e la lettura. Testi forse traditi, addirittura "maltrattati" o adoperati come armi per "ferire", ma, ciò che conta, usati e quindi letti.

Nel capitolo successivo ritorneremo sull'argomento dedicandoci specificatamente all'adattamento teatrale e fornendo esempi per le diverse modalità individuate.

Un unico caso che vorrei riportare per ora, emblematico in quanto proveniente da una giovane formazione di teatro di ricerca e dunque per antonomasia – ed etichetta - sostanzialmente "anti", è *White Noise*. Si tratta di una rivisitazione del libro di De Lillo per il progetto *Rooms*, dirompente prova dei riminesi "Motus" che da anni si occupano e preoccupano di far incontrare un teatro visivo di contaminazioni plurisensoriali, cinematografiche e tecnologiche con la drammaturgia di parola e il "meticciato" linguistico. Si è trattato ovviamente di un'operazione ardua nel caso di un gruppo di ricerca così concentrato sul qui e ora della contemporaneità, che ha sempre dichiaratamente vissuto un rapporto conflittuale con il testo e che si è visto per questa direzione obbligato a un cambiamento di prospettiva. Ma gli esiti a cui sono approdati "acrobaticamente" hanno dato vita a un singolare e alchemico intreccio tra letteratura e teatro, confermandone la proficuità¹²⁴. Il gruppo attualmente continua a lavorare con i maestri della letteratura e nella primavera 2004 ha esordito con il ciclo di omaggio a Pasolini all'interno del quale va ricordato il successo di *Come un cane senza padrone* e *L'Ospite*, che ha costituito un'importante tappa al "Festival di Santarcangelo" nel luglio 2004; spettacoli in cui dimensione narrativa e visiva si incrociano e incontrano in una complessa organizzazione scenica.

La sollecitazione originaria proviene dal misterioso personaggio-protagonista di *Teorema*, opera del 1968 dalla natura anfibia... ci ha colpito poi l'atmosfera provocatoria e profetica del testo, così terribilmente attuale per il continuo interrogarsi sull'inconsistenza della vita borghese [...] Il tema della crisi e della "banalità del male" nel quotidiano, dentro il "nuovo totalitarismo consumistico", è stato fulcro di tutto il progetto *Rooms* [...] In Pasolini la prospettiva si rovescia: è l'avvento di un fatto scandaloso esterno, quale l'irruzione di un ospite, o una visita

¹²⁴ Motus, *In un contemporaneo che divora*, conversazione con Daniela Niccolò e Enrico Casagrande a cura di Tiziano Fratus, in T. Fratus, *Lo spazio aperto*, cit., pp. 161-172.

angelica come in *Petrolio*, a provocare lo svelamento, la frattura, l'umiliazione. Abbiamo tentato dunque un percorso trasversale, che si estende anche ad altre opere in cui si manifesta questo elemento sacrale-distruttivo, come *Porcile*, *San Paolo* e *Petrolio* – un testo teatrale, una sceneggiatura, un romanzo incompiuto [...] E' un urlo che vuol far sapere in questo luogo disabitato, che io esisto, oppure, che non soltanto esisto, ma che so. È ciò che chiude *Teorema*, destinato a durare oltre ogni possibile fine. E' l'urlo di Pasolini¹²⁵.

2.2.1 Gli anni Ottanta: una parabola ascendente?

La “rimozione storiografica”¹²⁶ che pesa sugli anni Ottanta, accusati dai pessimisti di stallo o di “vera e propria integrazione”¹²⁷, ha spesso ostacolato l'attuazione di una lettura di carattere storico, anche per la discontinuità che marca le diverse esperienze.

Si può comunque ravvisare in questo periodo una parziale e provvisoria riduzione delle forme avanguardistiche cosiddette “teatro immagine” e “teatro del corpo” e il conseguente ritorno alla drammaturgia di parola. Se fino agli anni Ottanta si è infatti assistito all’“inarrestabile cancellazione dell'autore da parte dei grandi registi e delle istituzioni maggiori [...nella relegazione] del testo a *subplot* del regista creativo”¹²⁸, a partire da questa data il *metteur en scène* viene ricondotto, in un certo senso, al ruolo del capocomico degli anni Quaranta¹²⁹; parallelamente si determina un rilancio delle produzioni testuali attraverso premi, relazioni alternative e pubblicazioni promosse dalle case editrici emergenti.

Nel 1985, alla sigla “G” del “Patalogo” 8¹³⁰, Oliviero Ponte di Pino pubblicava non a caso un intervento a proposito del “Ginnasio del drammaturgo” notando come stesse riemergendo in quegli anni la

¹²⁵ Id., dal programma di sala de *L'Ospite*, 34° “Festival di Santarcangelo”, Coedizioni Santarcangelo dei Teatri- Maggioli Editore, luglio 2004.

¹²⁶ Gerardo Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in “Culture teatrali” 2/3, primavera- autunno 2000, pp. 11-13.

¹²⁷ Dall'intervento al convegno su “Teatro ed emergenza” (Bologna, 1987) di Leo de Berardinis, citato in Guccini, op. cit., p. 12.

¹²⁸ Paolo Puppa, *Il teatro dei testi*, cit., p. 161.

¹²⁹ Ivi, pp. 160-161.

¹³⁰ Oliviero Ponte di Pino, *Il ginnasio del drammaturgo*, in “Patalogo” 8, 1985, p. 124.

considerazione della “parola trainante nell’azione scenica” e come l’autore stesse tornando ad appropriarsi del ruolo da cui era stato esautorato dal regista negli ultimi due decenni.

L’emergere di nuovi drammaturghi era constatato innanzitutto all’estero, in particolare in quei paesi di lingua tedesca che avevano visto la fioritura di autori del calibro di Botho Strauss, Thomas Bernhard, Heiner Müller (accanto ovviamente al francese Bernard-Marie Koltès). Per il territorio nostrano, più che sui nomi dei singoli, i segnali dell’accentuata attenzione alla drammaturgia contemporanea venivano individuati nei nuovi spazi a essa riservati: a partire dal rilancio del “Premio Riccione” fino alle rassegne riservate ai giovani autori¹³¹, per arrivare alle varie scuole di drammaturgia fiorenti a Roma, Milano e Fiesole¹³².

Un altro dato piuttosto rilevante messo in luce era il rinnovato interesse riservato dai gruppi di ricerca alla parola e alla pratica di scrittura (tra questi veniva citato l’esempio della *Trilogia* dei “Magazzini Criminali”, il lavoro del “Piccolo Teatro di Pontedera” e quello del “Teatro dell’Elfo”):

una nuova generazione che proprio in questo tipo di scrittura e nelle sue problematiche sta trovando uno specchio; e insieme il terreno di una formazione che non punta solo sulla distanza dei classici o sull’immediata espressione di sé e delle proprie inquietudini: ma preferisce piuttosto cercarsi nelle pieghe della drammaturgia del suo tempo¹³³.

Quando nell’88 il critico dedicò una mostra all’ondata dei gruppi nati tra la fine degli anni Settanta e i primissimi Ottanta, si dovette tuttavia constatare come parallelamente a un valido riconoscimento, essi avessero sancito in un certo senso anche la loro cristallizzazione su questa via.

Sempre negli anni Ottanta De Marinis proponeva di leggere il recupero della parola a teatro da parte dei gruppi coevi come investito da un processo di “de-

¹³¹ Si pensi alla romana “Under 35”, a cura della Cooperativa “La Bilancia” e quella organizzata a Milano dal teatro di Porta Romana.

¹³² Mi riferisco al corso universitario tenuto da Eduardo a Roma, alla civica “Scuola d’arte drammatica” a Milano e al “Centro Sperimentale di Drammaturgia” di Fiesole teso a promuovere rapporti tra scuola, spettatori e compagnie sul problema della scrittura teatrale.

¹³³ Oliviero Ponte di Pino, *Il ginnasio del drammaturgo*, cit., p. 124.

ideologizzazione”¹³⁴ inverso a quello denso di implicazioni ideologiche che aveva portato a cavallo dei Sessanta a prendere le distanze dal teatro ufficiale negando in primo luogo le convenzioni drammaturgiche:

oggi è dunque in atto, da parte dei gruppi e degli artisti del nuovo teatro, un processo (talvolta anche fortemente autocritico) di più ampia e spassionata riconsiderazione degli elementi costitutivi del linguaggio teatrale occidentale, primo tra tutti la scrittura drammatica e la parola, e delle loro funzioni espressivo-comunicative¹³⁵.

Secondo Gerardo Guccini, sarebbe quindi in questa fase che si pongono le premesse per la nascita e l’affermazione delle esperienze del “teatro narrazione”. Da una parte la crisi dei modelli precedenti, dall’altra la polemica proprio nei confronti di quell’“impianto culturale” (cioè l’avanguardia) che si sarebbe imposto con la medesima solidità del sistema ufficiale, innescarono la volontà di cambiamenti che investissero direttamente, prima ancora che l’istituzione, gli stessi “vecchi codici del nuovo”¹³⁶.

Non si trattò di far confluire a forza il dramma tradizionale nel “Nuovo Teatro”: la presa di coscienza dell’invalidità delle modalità proprie della forma drammatica era un dato altrettanto acquisito quanto l’esigenza di superare le esperienze delle ultime avanguardie. Ciò che si perseguì fu piuttosto un recupero dei valori espressivi e creativi della parola in rapporto diretto con l’uso personale da parte dell’artista (da qui gli esiti delle “drammaturgie dell’esperienza”, del vissuto, di quelle *in progress*):

...è il mezzo con cui l’autore ci spiega il suo teatro: una tessitura di parole scenicamente potenti; la dimostrazione che il “senso” ravviva le identità evocate dall’opera: una scuola alla quale apprendere l’arte di “inventare il vero”. Non di meno nella pratica il dramma indica tutt’al più una direzione da seguire, un’atmosfera da cogliere, un fantasma con cui dialogare; è un punto cardinale non un bersaglio; un orizzonte culturale, non una meta¹³⁷.

¹³⁴ Vedi Gerardo Guccini, *La storia dei fatti*, in Guccini-Marelli, *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del teatro di narrazione*, le Ariette libri, Bologna 2004, p. 33.

¹³⁵ Marco De Marinis, *Postdrammurgia: ritorno al futuro?*, in “Nuovo teatro”, n. 2/3, 1986/1987, citato in Guccini, op. cit., p. 27.

¹³⁶ Gerardo Guccini, *La storia dei fatti*, op. cit., p. 34.

¹³⁷ Ivi, p. 44.

A partire da questi presupposti i gruppi degli anni Ottanta si sarebbero mossi verso un rinnovato rapporto con la storia e con la società, rinvenibile quindi prima di tutto nella restituita consistenza agli elementi narrativi.

se il tempo storico non inseguiva più le promesse di progressi infiniti e l'individuo – come scriveva il sociologo Edgar Morin ascoltissimo dal gruppo – veniva consegnato a “una necessaria condizione di disincanto”, allora, le “opere teatrali”, e ancor più il loro processo creativo, avrebbero potuto raccogliere schegge del passato e briciole di memoria, metabolizzandovi in storie che restituivano agli attori e al loro pubblico l'*incanto* di esistere in una temporalità intelligibile, dove, come nei racconti ben fatti, ogni cosa ha un significato, e il senso scaturisce dalla connessione degli eventi¹³⁸.

Organizzando il tempo della storia parallelamente a quello della narrazione nasceva l'incontro epifanico tra l'uomo di scena con il proprio vissuto e lo spettatore, ricevente un brandello di memoria storica comune in cui riconoscersi, il tutto articolato attraverso le trame di una “drammaturgia collettiva”.

Se il rinascere del “lavoro di gruppo” da una parte concedeva di mantenere comunque viva una propria autonomia procedurale da parte dei singoli artisti, dall'altra avrebbe offerto loro il banco di prova per la sperimentazione di un nuovo linguaggio “al di là del linguaggio” che superasse gli esiti afasici delle avanguardie oltrepassandone gli argini.

Siamo negli anni in cui Giuseppe Bartolucci individuava il passaggio dall’“età dei centri” (1985-1988) all’“età dei gruppi emergenti” (1988-1990):

il problema dei giovani gruppi e l'offerta delle loro opere non come linguaggio ma come coscienza-conoscenza, è la pratica di riscontro artistico degli anni Ottanta, è il momento di rivalsa dei gruppi nei confronti dei centri. Uscire dal linguaggio significa non perdere la nozione della scrittura scenica, ma nemmeno essere preda della nozione drammaturgico-interpretativa di modernità. Altresì questo oltrepassare il linguaggio avviene al di dentro di operazioni (legittimamente) di piccole città e non di metropoli, come energia in stato di esposizione permanente, e quindi diversificante, rispetto ai luoghi tradizionali dei momenti sperimentali di questi decenni [...] ciò avviene in loro non soltanto per variazioni di linguaggio, bensì per loro attraversamento, con un risveglio di coscienza e di filosofia, di scienza e di montaggio, di narrativa e di drammaticità complici e... etc. Non possiamo che essere loro grati di questa presa

¹³⁸ Ivi, p. 35.

di potere per rinnovata comunicazione, al di là del linguaggio, per opere artistiche moderne nella sostanza, e per una progettualità di rinnovamento complesso¹³⁹.

Il limite con cui si devono confrontare questi rinnovati linguaggi è se mai quello della resistenza letteraria e della conseguente “separatezza tra lingua mormorata sotto la luce della ribalta e quella praticata nella sala”¹⁴⁰.

Ecco che di nuovo si lamenta l’assenza di una *langue*. Si avvera insomma quanto il lungimirante Bragaglia aveva prospettato in un’inchiesta del ’33 sulle prospettive aperte dalla rimozione dei dialetti nel nostro palcoscenico¹⁴¹ e lo stesso Taviani avrebbe individuato come “l’invenzione sprecata” del teatro del Novecento, cioè la spaccatura intervenuta tra cosiddetto “teatro dialettale” e “teatro in lingua”.

Perciò si è andato assecondando il ripristino di qualcosa di analogo agli anni Cinquanta, non ricadendo in sforzi tradizionalisti ma tentando di restituirne una dimensione più profonda. La ricerca di “una parola che viene detta”, “una poesia per recitare”¹⁴² che tenga conto del proprio interlocutore costantemente, ravvisabile abbastanza omogeneamente nella produzione dialettale, si sarebbe rivelata più che mai urgente: il romagnolo per le “Albe”, la lingua poetica della Gualtieri, i bassifondi napoletani di Moscato, Santanelli e Ruccello, la Sicilia di Scaldati e la Toscana di Chiti.

Si è cercato insomma di restituire una lingua nuova al teatro che concedesse di superare l’accanimento verso il rinvenimento di un “italiano parlato medio”, di fatto inesistente, e che recuperasse piuttosto le singolarità linguistiche reali.

Normalmente, come abbiamo visto, si tende a considerare questo periodo teatrale come quello degli scontri tra “gli zoccoli e le scarpe da ginnastica”, radicalizzando la divaricazione delle esperienze dell’avanguardia nelle due strade del “Terzoteatro” di derivazione barbiana e della post-avanguardia metropolitana che cercava il confronto con i nuovi modelli tecnologici

¹³⁹ Giuseppe Bartolucci, *Dalle cantine ai gruppi emergenti*, in Oliviero Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, La casa Usher, Firenze 1988, ora in <http://www.olivieropdp.it>.

¹⁴⁰ Puppa, *Il teatro dei testi*, cit., p. 163.

¹⁴¹ Vedi inchiesta di F. Bragaglia in “Dramma”, 1933, citato in Puppa, op. cit., p. 162.

¹⁴² Fabio Doplicher, *Dal poeta al personaggio nell’età dell’indifferenza*, in “Sipario”, dicembre 1999, pp. 144-145.

nell'azzeramento della tradizione. Ma esistono anche delle scelte intermedie che rifiutano quest'etichettatura binaria ereditando da entrambi i moduli i principi di una teatralità al contempo mitico-rituale, legata a una tradizione storica profonda, così come contemporanea e radicata nel presente.

In rapporto alle altre formazioni emerse ed emergenti in quel periodo il "Teatro delle Albe" a distanza di anni rivendicava la propria specifica collocazione rispetto al panorama teatrale fotografato nell'88 da Ponte di Pino: il percorso evolutivo di Martinelli si concentrava nella ricerca di qualcosa di nuovo (oltre le acquisizioni dei terzoteatristi e della post-avanguardia) muovendosi specialmente in direzione del testo.

Ciò che era vissuto dai più come un "cascame della tradizione"¹⁴³ costituiva utopisticamente per le "Albe" una necessità imprescindibile: saper interrogare i morti, indagare il loro repertorio a costo di scardinarlo, scovandone le dimensioni più stridenti.

Nel lavoro con e sulla lingua si compiono così le maggiori sperimentazioni di quel tempo: Martinelli dà vita a opere di grande successo contaminando le invenzioni di Jarry con il romagnolo e il *wolof*, "travolgendo" e stravolgendo il testo sulla scena e testando i punti di forza e i limiti di una scrittura *sulla* scrittura.

[...] negli ultimi anni sono stato spesso a scuola dagli antenati, riscrivendo e trasformando. Sotto le mani mi sono capitati Aristofane, Jarry, Shakespeare, e non li ho sentiti lamentarsi. Una delle cose che mi hanno divertito di più era sentire a fine spettacolo gli spettatori (anche molto colti) confondersi, non riuscire a distinguere tra le battute "originali" e quelle mie [...] E' che il mondo ci chiama! E' talmente traboccante di orrori, di idiozie, di disastri, e tutti ci chiamano, invocano il nostro coraggio e la nostra presunzione nel mettere in scena questo tempo, senza passare attraverso i fantasmi antichi¹⁴⁴.

D'altra parte, a proposito dei mutamenti costanti e della continua evoluzione del teatro di quegli anni, non si può non rilevare come un'effervescente formazione storica come i "Magazzini" (allora "Criminali") di Lombardi-Tiezzi, avesse intrapreso il proprio viaggio in direzione della conquista del

¹⁴³ Marco Martinelli, *Inventiamoci il teatro asinino che non c'è*, conversazione a cura di Tiziano Fratus, in T. Fratus, *Lo spazio aperto*, cit., p. 179.

¹⁴⁴ Id., *Epidemie*, in "Matità#03", novembre-dicembre 2003, <http://www.manifatturae.it>.

territorio letterario, tentando e riuscendo appunto sulla via di un recupero parallelo di parola, gesto e racconto¹⁴⁵.

L'iniziale sperimentazione musicale (e visiva) si trasforma così in una spettacolarità tramite cui si assiste al recupero del testo, anche classico.

Nel momento in cui è arrivata la parola vera e propria, a cominciare dai tre testi di Federico, si è posto il problema. E io sono risalito semplicemente e molto naturalmente alle indicazioni semplici, elementari che Federico stesso ci dava nella fase arcaica, embrionale della nostra produzione, quando leggevamo delle parole alte. Ero già stato di fronte a un pubblico a leggere Dante o Jacopone da Todi o Ginsberg o Pasolini, e mi sono rifatto a norme semplicissime, mutate dagli anni in cui studiavo la metrica latina o greca. [...] dunque mi era molto chiaro che di fronte a un testo poetico la prima scelta da fare è quella ritmica: e proprio lì è cominciato il lavoro sul teatro di poesia, un approccio alla parola che parte dai ritmi quasi biologici che certi versi hanno e comunicano¹⁴⁶.

Arriva allora il confronto con Heiner Muller, Cechov, Bernhard e con la “magnifica tensione antiomologatrice”¹⁴⁷ dell’universo linguistico testoriano. Tutta l’ultima produzione drammaturgica di Testori tendeva infatti a non distinguere più il testo dalla sua realizzazione scenica, inaugurando una linea che poneva il mestiere drammaturgico in coincidenza con quello poetico del “distillatore” di monologhi e dialoghi all’interno della partitura, senza troppo preoccuparsi di tesserne i fili narrativi.

Nasceva in questa direzione una nuova modalità di “scrittura scenica” in cui il testo come “pre-scrittura scenica” tornava a imporsi.

2.3.1 Gli anni Novanta: teatro Vs. testo?

Gli anni Novanta meritano una trattazione a parte.

¹⁴⁵ Cfr. F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960-1976 II*, cit.

¹⁴⁶ Sandro Lombardi, *L'arte dell'attore*, da una conversazione con Oliviero Ponte di Pino pubblicata in “Patalogo” 18. Il materiale è stato recuperato dal sito internet <http://www.olivieropdp.it>.

¹⁴⁷ Sandro Lombardi, da un intervento in Renata Molinari, *Le lingue del teatro*, in “Patalogo” 17, 1994, p. 141.

La “scrittura scenica” torna a realizzarsi in questo periodo invocando un mutato rapporto con lo statuto drammaturgico in senso stretto. Nuovamente testo e parola sembrano parzialmente accantonati in favore del corpo e dell’immagine con “l’eliminazione dell’elemento cardine del teatro di matrice letteraria”¹⁴⁸.

Si assiste alla registrazione di un’apertura inedita nei confronti della realtà con la nascita della “drammaturgia dell’esperienza”¹⁴⁹ e dell’interiorità con quella dell’inconscio, con le conseguenti invasioni, contaminazioni e sconfinamenti tra i generi. Si ipotizza una drammaturgia dei corpi e degli spazi innanzitutto; il senso non viene rintracciato tanto nelle parole quanto nell’articolazione del montaggio di singoli tasselli.

Quando il potere di significazione del linguaggio viene esaltato, normalmente è per mostrarne la fragilità; eppure la parola recupera la sua potenza fisica e vocale, instaura sulla propria manipolazione un percorso teso a saldare un legame più intimo con lo spettatore, anche quando questo è ostacolato nella visione o letteralmente costretto in luoghi teatrali alternativi.

La percezione deve allora confrontarsi col suo carattere prismatico: lo spettatore è portato a sperimentare la coincidenza di più punti da mettere a fuoco in un intreccio vorticoso. Accade infatti che l’elaborazione di uno spettacolo trovi la sua ragion d’essere nel riuscire a mantenersi sul limite tra il reale e l’apparente, che il senso della parola si compia attraverso l’articolazione di un movimento, di un’articolazione visiva o di una protesi, e che non esista distacco tra quella forma in scena che è l’attore e l’ambiente che ne rivela i contorni¹⁵⁰.

Si determinano una serie di suggestioni di matrice filosofica (Deleuze, Ballard, Baudrillard), prima ancora che letteraria, che insistono verso un tipo di “estetica del frammento”¹⁵¹, agente per decostruzione e sottrazione; l’approdo all’opera scaturisce come risultato di un processo di formalizzazione fisica e visiva che la rendono estremamente accattivante. L’inquietudine si riflette nella frammentarietà dei linguaggi scenici mentre l’incompiutezza e l’inafferabilità dei movimenti sono in realtà lo specchio

¹⁴⁸ Cfr. Oliviero Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975 -1988*, cit.

¹⁴⁹ Renata Molinari, citata in Eleonora Fumagalli, in “Prove di drammaturgia”, n. 2, 2001, p. 33.

¹⁵⁰ Ruffini-Ventrucci, *Mappa degli ultimi teatri*, in “Patalogo” 26, 2003, p. 206.

¹⁵¹ Cfr. Oliviero Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano*, cit.

autentico di condizioni percepite come intime e che al contempo investono l'intera collettività.

La stessa articolazione drammaturgica, se c'è, non necessariamente è indirizzata alla comunicazione di informazioni o all'espressione emotiva ma si caratterizza piuttosto nell'essere assolutamente fine a se stessa e a se stessa bastante.

Ciò che avviene attualmente è ancora in una luce per noi incerta; nel frattempo è possibile veder disegnarsi, nel nostro linguaggio, uno strano movimento. La letteratura si sta lentamente trasformando a sua volta in un linguaggio la cui parola enuncia, nello stesso tempo in cui dice e nello stesso movimento, la lingua che la rende decifrabile come parola. [...] essa era diventata una parola che iscriveva in se stessa il proprio principio di decifrazione; oppure, in ogni caso, essa supponeva, al di sotto di ciascuna delle sue frasi. Di ciascuna delle sue parole, il potere di modificare sovranamente i valori e i significati della lingua alla quale nonostante tutto (e di fatto) apparteneva; essa sospendeva il regno della lingua in un gesto attuale di scrittura¹⁵².

Dialogo e discorso tornano a essere messi in discussione dentro e oltre i loro valori comunicativi dunque, come nel periodo successivo al Sessantotto.

Gli artisti di queste neonate formazioni rifiutano tuttavia assiduamente il riconoscimento di modelli nel passato teatrale e in effetti il rapporto con la contemporaneità viva e pulsante è talmente avvertito da non permettere concessioni a passatismi storici.

Il bisogno di superare la falsità degli stereotipi teatrali porta piuttosto alla sperimentazione continua di moduli alternativi, mentre in termini linguistici si giunge all'afasia come risposta definitiva al disagio e al senso di minorità avvertito.

Tra le accuse maggiori vi è appunto quella di trattare lingue private e autoreferenziali che finiscono per destrutturare la coerenza narrativa divenendo incomunicabili all'esterno e riducendosi a formule ripetitive e svuotate di senso.

Va detto però che si tratta di pareri parziali: il "Teatro 90" ha raccolto e continua a riunire notevoli difensori che ne lodano l'azione di frattura nei confronti dei generi tradizionali e degli ambiti prestabiliti. Secondo questi le

¹⁵² Michel Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, Bur Saggi, Milano 2004, pp. 481-482.

nuove poetiche opererebbero mediante principi di “indisciplinarità”¹⁵³ che, lungi dal compiere un’asettica decostruzione, rinsalderebbero il legame tra materiali provenienti da disparati settori artistici.

Anche dal punto di vista strettamente drammaturgico ci pare riduttivo limitarci a registrare esclusivamente un processo di esclusione della dimensione letteraria dall’arte scenica. Proprio in quegli anni stava infatti fiorendo una nuova generazione di scrittori di teatro che ha costruito il proprio percorso a stretto contatto con la coeva pratica del palcoscenico. Basta guardare ad alcune tra le più significative emergenze testuali dell’ultimo decennio per notare come esse per parte loro non si esimano dal confrontarsi con la “contemporaneità utopica e moderna del teatro del Duemila”¹⁵⁴, con la quotidianità rivisitata in chiave estetica e con i meccanismi di aggiramento della comunicazione di massa. Esperienze che culminano con la comparsa nelle stesse produzioni drammaturgiche dell’“immaginario bestiario”¹⁵⁵, dei “figli della manipolazione tecnico-scientifica”¹⁵⁶, dei modelli del rock, della politica, della moda, della pornografia e dello sport¹⁵⁷, sulle orme di quanto già collaudato tramite certe forme sperimentali.

Gli stessi artisti della scena mostrano d’altra parte, con la loro parziale accettazione o addirittura attraverso il rifiuto ostinato, un singolare interesse proprio nei confronti delle problematiche linguistiche. Lo spettacolo costruito in opposizione alla dimensione propriamente testuale aveva infatti

¹⁵³ Chinzari-Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro dell’ultima generazione*, Castelveccchi, Roma 2000, p. 198.

¹⁵⁴ Vedi Giuseppe Bartolucci, *Il teatro del duemila*, in “Teatrotre”, n. 23, 1981.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ Proprio lo sport, per esempio, più o meno violentemente proiettato nelle nostre case dal tubo catodico, si trova catapultato sulle assi del palcoscenico: possiamo infatti vantare alcuni esiti drammaturgici che ne fanno non solo un contenuto ma anche un contenitore di singolare presa sul pubblico per incontrastata attualità. Si pensi a testi come *Teppisti; Ultrà* di Manfredi costruito attraverso “una situazione e un idioma concepiti apposta per una fisionomia, una personalità all’arrembaggio” (Vedi Giuseppe Manfredi, *Teatro dell’eccesso*, Gremese Editore, Roma 1990, p. 12); a *Italia Germania 4 a 3* di Umberto Marino che Giorgio Taffon ha lodato per esser “riuscito a innescare sugli schemi della tradizionale commedia all’italiana, inquietudini, malesseri, piccole utopie delle giovani generazioni, con lo stile di piccoli, aggraziati Bildungromanen” (Vedi M. Ariani-G. Taffon, *Scritture per la scena*, cit., p. 283) o ancora ai nuovissimi *Il mio doping*, incontro con le gioie e i dolori di un Pantani al culmine della propria carriera e *Italia Brasile 3 a 2* del palermitano Enia, con pause, accelerazioni, impennate che coinvolgono lo spettatore nei novanta minuti dello spettacolo.

determinato dei risultati positivi e soddisfacenti come palesizzazione del mutamento indotto nell'uomo contemporaneo a superare un'incomunicabilità avvertita come insopportabile.

A ben vedere però, non sarebbe nemmeno propriamente corretto parlare di una vera e propria "opposizione" al testo, piuttosto si tratta di una demistificazione di alcuni valori arbitrari a esso attribuiti. La parola compare in scena a volte esplicitamente dichiarata, altre irriconoscibilmente mutata e li compie il suo percorso di trasformazione in "immagine-azione".

A questo proposito bisogna quindi interrogarsi sul fatto che si tratti davvero di una contrapposizione irriducibile quella tra la pratica (o non pratica) drammaturgica del "Nuovo Teatro" e quella del cosiddetto "teatro di parola", o non piuttosto di una modalità proficua per ridefinire le reciproche poetiche¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Al di là delle esperienze del teatro di ricerca e sperimentazione, negli anni Novanta è stato il ripristino stesso del valore collettivo della drammaturgia nelle recenti esperienze del "teatro delle diversità" e del "teatro ragazzi" a confermare quanto proficuo potesse essere un rinnovato rapporto con la dimensione drammaturgica in senso proprio. Come abbiamo considerato a proposito delle esperienze di "scrittura collettiva" e "animazione teatrale" a proposito degli anni Settanta, il rapporto con il testo non viene negato ma si apre a una drammatizzazione inedita. Sono sorti attorno a questi teatri dei veri e propri laboratori di drammaturgia per formare e "liberare" i partecipanti sia con la pratica dell'improvvisazione a tema che con la rielaborazione del proprio vissuto, giungendo ad esiti di grande valore estetico prima ancora che terapeutico; sono nate nuove scritture che attendevano l'ulteriore elaborazione arricchente da parte della scena.

La riscrittura è stata, e continua ad essere, una modalità centrale anche nel "teatro ragazzi" a partire da quando, con l'esperienza torinese dell'"animazione" di Passatore e De Stefanis, Scabia, Barbieri e Perrisinotto alla fine degli anni Sessanta, si scopre la sua vocazione "verso il teatro *tout court*, senza porsi a priori obblighi di servizio o imperativi pedagogici" (Vedi Marco Baliani, *I centri Teatro Ragazzi*, in "Sipario", maggio 1985, p. 30). Da Letizia Quintavalla del "Teatro delle Briciole", al gruppo "Abbondanza-Bertoni", fino a Roberto Castello, la compagnia "Kismet Opera", il "Crest" tarantino, "Quelli di Grock", il duo Gherzi-Corona, sono molti a interessarsi a questa pratica che consente di confrontarsi con una scrittura *per* ma soprattutto *con* adolescenti e preadolescenti. La rivalutazione degli itinerari immaginifico-fantastici dà vita a un'inedita creazione drammaturgica di fiabe, storie, ma anche vissuti personali rielaborati e teatralizzati nella messa in discussione del linguaggio scritto e orale come strumento privilegiato di comunicazione.

Si pensi infine anche ad alcuni progetti drammaturgici, svincolati dalle pratiche più diffuse, che hanno visto la luce in spazi alternativi come i centri sociali e si sono interessati a tematiche contemporanee, radicandosi fortemente nel tessuto urbano. Per citare un solo esempio, ma di interessanti ve ne sarebbero numerosi, mi viene in mente quello recentemente sorto dalla collaborazione di Luigi Gherzi, Elena Lolli, Silvia Baldini ("Figure Capovolte"), Giuseppe Buonfiglio ("La Broda"), Letizia Buoso e Giada Balestrini ("Le ali") con le comunità milanesi attorno al centro sociale Leoncavallo. Il progetto, dal titolo evocativo "Memoria del presente", era incentrato sul lavoro di gruppo da svolgersi sotto forma di inchiesta e registrazione-confronto con l'individuazione di una traccia comune in un lavoro letterario da compiersi come "drammaturgia in crescita". Dai tre poli della comunità, del presente e dell'inchiesta, sono nate vere e proprie scritture teatrali che spaziano dall'indagine sul precariato (*Stati di ordinaria instabilità*) all'esperienza genovese dell'estate 2001 (*Il giorno che comincio*).

Non va infine trascurato l'incontro con le nuove tecnologie nell'interessante modalità in crescita del "tecnoteatro" e la conseguente trasformazione della scrittura drammaturgica¹⁵⁹.

Secondo una pratica tipicamente post-moderna il testo viene destrutturato o, al contrario, assolutamente iperstrutturato: si determina in questa direzione un percorso che, passando per la *fiction* cine-televisiva e approdando alla cronaca rielaborata, propone una drammaturgia riconfigurata come "laboratorio della scrittura plurisensoriale"¹⁶⁰. La scrittura e la narrazione si evolvono sfruttando le potenzialità dei nuovi strumenti linguistici tecnologici; in questo senso si invertono le regole del processo e non è più la letteratura a generare il teatro ma viceversa: la scrittura fissa qualcosa di indeterminabile; il testo è il punto di arrivo finale di una trasformazione scenica precedente.

"Tecnoteatro" e "teleracconto" sono fortemente debitori della tradizione canadese che, più che con chiunque altro, si è espressa felicemente nell'opera di Robert Lepage in Quebec. Questo paese, pur vantando una nobile tradizione drammaturgica che va da Tremblay a Bouchard, eredita la propria tecnica di scrittura teatrale soprattutto direttamente dal cinema, pratica nei confronti della quale ancora oggi la cultura italiana nutre molte perplessità, alcune delle quali legittime.

La nostra tecnica di scrittura viene effettivamente dalla televisione o dal cinema. Il teatro non è ufficializzato dalla scrittura: non si parla di scrittura teatrale ma piuttosto di uno spazio di scrittura cinematografica affiliata al teatro. Per quanto mi riguarda trovo la scrittura cinematografica più teatrale del teatro, risponde veramente alle regole della tragedia greca: le sceneggiature sono strutturate, sono dei *sistemi shakespeariani*¹⁶¹.

Questo procedimento, che trova tra noi anche convinti proseliti (ad esempio nel lavoro di Giacomo Verde), ha innegabilmente consentito nel tempo di schiudere la strada a soluzioni inedite per la narrazione a teatro.

¹⁵⁹ Anche a questo proposito non mancano di levarsi le critiche nei confronti della discutibile destinazione di un linguaggio spesso rinchiuso in se stesso e distante dal contesto storico in cui sorge, privato della riflessione che un'analisi costruttiva sui propri mezzi e modi comporterebbe. Vedi Franco Portone, *Il corto teatrale, la drammaturgia e il teatro di oggi*, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.

¹⁶⁰ Andrea Balzola, *Con ogni mezzo*, in "Hystrio", n. 4, 2003, p. 6.

¹⁶¹ P. Hivernat-V. Klein, *Histoire parallèles, Entretien avec Robert Lepage*, in Anna Maria Monteverdi, *Il teatro di Robert Lepage*, Biblioteca Franco Serantini, Pisa 2004, p. 107.

Tenendo ovviamente conto dell'operatività e la specificità dei vari generi e sottogeneri, la spettacolarità alle soglie del nuovo millennio potrebbe perciò essere intesa come un nuovo macrogenere che ingloba diverse modalità con la possibilità di una loro convivenza pacifica.

Le avanguardie hanno senza dubbio saputo allargare l'ambito esperienziale e della conoscenza¹⁶².

Si parlerà a questo proposito di “nuove drammaturgie”, in cui il plurale svolge un ruolo imprescindibile nella determinazione del termine. Queste pratiche inglobano differenti modalità per statuto e vocazione ma possono essere in grado di offrire uno stimolo proficuo per il rinnovamento del linguaggio drammaturgico anche in senso stretto.

¹⁶² Luigi Gozzi, *60 avvertenze per leggere e/o costruire un copione teatrale*, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

III. NELL'EPOCA DEL "DOPO AUTORE"

3.1.1 Per una scomposizione dei fattori.

L'"autore": uomo di scena o uomo di libro?

E' il momento di far entrare nel discorso la figura del *dramaturg* che, nei suoi livelli più alti, si può considerare specularmente a quella dell'attore-che-si-fa-scrittore: dato che il suo compito principale consiste nel fare del testo, di volta in volta, il libro degli attori-personaggi¹⁶³.

Un tempo ogni compagnia prevedeva un drammaturgo che scrivesse a diretto contatto con la scena e con gli attori sui quali nascevano i personaggi. Successivamente la consuetudine nel nostro paese si è in parte persa mentre in altri ha continuato a sopravvivere intraprendendo nuovi e vari percorsi. Così se da una parte l'autore non aveva più una dimora fissa, dall'altra manteneva almeno la vantaggiosa opportunità di lavorare attigualmente ad attori o regista, anche se temporaneamente e solo parzialmente. Per rimanere nel Novecento, basti pensare a tutto il lavoro di Bernhard con e sul grande attore Minetti, al quale egli arrivò addirittura a dedicare un'intera *pièce* intitolata al suo nome¹⁶⁴.

Attualmente questo ruolo dell'"autore in residenza", per quanto reclamato da più parti, non esiste dunque più, se non in rari casi e normalmente all'estero, ma con funzioni e competenze comunque molto diverse rispetto a un tempo.

Cos'è allora cambiato? E come occorre ripensare a questa figura in rapporto ai mutamenti intervenuti nella scena teatrale degli ultimi decenni?

Oggi, al fianco di quella dell'autore si sono inserite altre drammaturgie: finita l'età dei ruoli, diversi soggetti sono divenuti concorrenti alla definizione della "scrittura scenica".

Lo abbiamo già ribadito constatando le conseguenze per il mestiere dello scrittore di teatro.

In alcuni paesi, come la Germania, è conservata però una funzione che non corrisponde propriamente a quella dell'autore e non necessariamente coincide

¹⁶³ Claudio Meldolesi, *L'interazione teatrale: l'attore e il dramaturg*, cit., p. 171.

¹⁶⁴ Mi riferisco a Minetti. *Ritratto di un artista da vecchio* (1977), ma si pensi anche a *Semplicemente complicato* (1986) e *L'apparenza inganna*, contenuti in Thomas Bernhard, *Teatro III*, Ubulibri, Milano 1990.

con lo scrittore della *pièce* ma che, come lui, lavora direttamente sul materiale letterario adattandolo poi agli interpreti e alla messinscena.

Ed è proprio in questo paese che possiamo far risalire già nel XVIII secolo la nascita del *dramaturg* in senso moderno

...mentre poi, specie nel secondo Novecento prese due strade opposte: quella di consigliere letterario “al servizio” e quella di esperto del “testo con le ruote”, incaricato di fornire approfondimenti al regista e stimoli agli attori, cantanti, scenografi, ecc., sempre in armonia con l’opera del regista... un po’ secondo autore e un po’ amico degli interpreti, che, accordatosi col regista, segnala ai realizzatori vari, possibili, inediti, appigli, non solo interpretativi¹⁶⁵.

Spesso erroneamente confuso con l’autore in senso stretto, il *dramaturg* è in realtà un “collaboratore letterario” e, nei paesi in cui questa figura è attualmente convalidata dall’istituzione, egli è riconosciuto come vero e proprio soggetto della creazione artistica.

In Italia la storia del teatro del Sette-Ottocento è contrassegnata invece dalla figura del poeta di compagnia. Nonostante questo ruolo abbia rilevato interessanti analogie con quello del *dramaturg*, ad esempio nel senso dell’“attualizzazione” dei testi, la sua compromissione con la vita dei comici nel lavoro di intermediario tra pubblico, interpreti e repertorio non hanno concesso di definirne le competenze, se non in maniera del tutto informale

e finì per porre il problema del “testo con le ruote” in altri modi, in corrispondenza con la sua organizzazione artistica, che era ben diversa da quella tedesca, stanziale e consapevole¹⁶⁶.

Secondo Claudio Meldolesi, che si è interessato a lungo dello studio dell’emergenza del ruolo del *dramaturg* in Italia e all’estero, inizialmente non si possono rintracciare validi motivi per discriminare l’esperienza nostrana da quella, ad esempio, della Germania: in entrambi i casi questa figura nacque in un contesto di frattura con il tradizionalismo come apertura all’arte della modernità. La concordanza è rinvenibile, secondo lo studioso, almeno fino al Novecento quando la “ridefinizione brechtiana” in Germania e la centralità assunta dall’egemonia del grande attore in Italia separarono i due percorsi

¹⁶⁵ Meldolesi, *L’interazione teatrale: l’attore e il dramaturg*, cit., pp. 171-172.

¹⁶⁶ Ivi, p. 173.

fino ad allora paralleli. In questo senso il ruolo del *dramaturg* dovette riformularsi nel nostro paese accanto alla “relazione recitativa”: se la sua responsabilità a livello letterario rimaneva immutata, essa spesso si vedeva trasformata in un rapporto privato, non una collaborazione pubblicamente riconosciuta, con l’attore che gli si rivolgeva come consulente.

Da qui l’anonimato di una figura che a livello sostanziale però continuava ad abitare il teatro, come testimoniano le numerose registrazioni della storiografia.

Mentre il *dramaturg* tedesco fondò una professionalità integrata nel processo produttivo già da prima dell’avvento della regia, l’informale statuto italo-francese fa sì che il *dramaturg* sia raramente un professionista a tempo pieno, che sotterranea sia la sua intelligenza del teatro e che, tuttavia, egli possa trovare in dinamiche di poesia la sua liberazione dal caos¹⁶⁷.

Questa rapida ricostruzione della nascita e dello sviluppo del *dramaturg* rivela interessanti costanti con la condizione attualmente vissuta dalla figura in Italia.

Qui la situazione è piuttosto anomala.

La mancanza di un riconoscimento istituzionale ha contribuito nel tempo a determinare una certa confusione intorno a ruoli e competenze di questo soggetto che, a differenza di quello tedesco o dell’inglese *literary menager*, non ha nemmeno un nome proprio che lo qualifichi¹⁶⁸. Oggi di norma non si crede neanche più nella sua esistenza effettiva. Quand’è presente, normalmente questi si vede travestito da “consulente letterario”, formula italianizzata che in realtà non ne precisa le funzioni, limitandosi a mascherare nominalmente quella che avverte come un’assenza reale.

Ma fino a che punto è davvero sparita questa figura nella realtà teatrale?

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ Anche in Francia esiste una distinzione tra i cosiddetti “autori”, cioè scrittori che si occupano sì di teatro ma che prevalentemente rimangono assenti dal lavoro di collaborazione con la compagnia, e “drammaturghi”, che invece lavorano regolarmente all’interno del teatro, garantendo permanentemente al regista e agli attori gli strumenti di decodifica e interpretazione che si ritengono necessari alla messa in scena. E’ la stessa condizione che vive il *playwright* inglese, letteralmente “sequestrato” dall’Istituzione affinché si occupi di scrivere *per* e *su* un determinato *casting*; contiguità questa con la scena teatrale che, nelle parole di Paolo Puppa, “agevola la messa in corpo della scrittura”. (Vedi Paolo Puppa, *Scrivere teatro*, in “Tempi moderni”, n. 2, giugno-settembre, 2001, <http://www.teatrocivile.org>).

Il fatto che non esista un nome per definirla, che le sue competenze non siano chiaramente distinte, o non competano un'unica persona riconosciuta tra le identità del teatro, non dovrebbe comunque indurci a pensare alla sua inesistenza *tout court*.

Esistono infatti esperienze ricondotte formalmente a quella del *dramaturg* ben lontane dal conferire al testo quelle “ruote” di cui parlava Meldolesi che gli consentano di muoversi creativamente sulla scena ma, al contrario, capita di riscontrare la presenza attiva e determinante proprio laddove non era prevista costitutivamente.

Cadendo la distinzione tra le drammaturgie, la creazione artistica si definisce come prodotto collettivo: il *dramaturg* può rivelarsi come artista tra gli altri.

Se in Germania la critica che si può muovere nei confronti di questa figura è di aver conservato per troppa istituzionalità tratti di arretratezza, il suo apparire nei contesti di sperimentazione in Italia ha ripristinato una posizione attiva per il *dramaturg*.

Quello stesso teatro di ricerca, che a parere di molti si era mosso e si muove in opposizione al testo e alla cultura letteraria, in realtà più di altri ha fornito un terreno fertile per la legittimazione di un potere creativo a questa figura, al di là delle vetuste formule che lo vogliono ricondotto univocamente al ruolo di “allestitore”, “traduttore” o, peggio, “restauratore” dell’antico. Nel campo della sperimentazione il *dramaturg* è infatti una figura assolutamente moderna che trasforma quella dell’autore in senso stretto ma che non necessariamente lo prevarica.

A differenza di un comune drammaturgo, questi ha infatti la possibilità di confrontarsi costantemente con le alterità del mestiere teatrale; più che un demiurgo che modella materiale preesistente, il *dramaturg* dovrebbe essere un creatore: un artista tra gli artisti.

Quando il testo sia già dato come “pre-scrittura scenica” a lui compete il compito di trasformarlo: può affiancare il lavoro del regista o essere regista lui stesso o può anche essere un attore con particolare inclinazione per la “ri-scrittura scenica”.

Ma quando il testo si costituisce daccapo, quando non preesiste come testo *da* ma nasce come testo *di*, allora la condizione ottimale per la drammaturgia è

che sia l'autore stesso a costruirlo *per* la scena e insieme a essa, nutrendosi dell'apporto degli altri "autori", o assumendone lui stesso le funzioni a far sì che "il *dramaturg* essenziale incarni la coscienza del teatro essenziale"¹⁶⁹.

Dice Gian Maria Cervo, uscito dall'esperienza di *Hausautor*¹⁷⁰ presso la "Deutsches Schauspielhaus" in Hamburg:

Il *Dramaturg* è l'elemento responsabile di quella comunicazione *democratica* interna all'ente teatrale che sta alla base del prodotto finale/comunicazione esterna che ha sia una componente informativa che una componente emotiva¹⁷¹.

Certo questa è la situazione ottimale in Germania; e in Italia?

Mettendo a confronto le due esperienze, Luigi Squarzina, che già si era dedicato all'argomento una trentina d'anni fa¹⁷², interrogato sulla possibilità di una definizione delle competenze del *dramaturg* distinte da quelle dell'attore e del regista, rispondeva:

per me è la presenza dell'autore nel teatro, sia dell'autore come se stesso che come mano verso gli altri autori, qual è appunto nel teatro tedesco, ma non solo nei teatri tedeschi che, come noto, sono iperorganizzati [...] Pensiamo a De Filippo, a Dario Fo oppure a Carmelo Bene, figure che si sono autonomizzate e hanno fatto questo auto-lavoro, più su corde proprie, perché ovviamente vi è anche una certa tendenza a un narcisismo dell'autore più che ad applicarsi a testi altrui. Figure dunque piuttosto isolate¹⁷³.

A questo poi aggiungeva l'osservazione di una tendenza dilagante in Italia ad appropriarsi di funzioni che evadono le strette competenze pertinenti una data professione teatrale, sconfinando oltre il mestiere e invadendo quello altrui. Così se da una parte permane nominalmente l'ossessione delle cosiddette

¹⁶⁹ Max Hermann-Neibe, *Il dramaturg*, in "Prove di drammaturgia", n. 1, 1997, p. 8.

¹⁷⁰ Cioè "autore in residenza".

¹⁷¹ Gian Maria Cervo, *Intertext e Quartieri dell'arte*, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.

¹⁷² "In proposito, anche se non ripubblicata, può essere ritrovata una mia intervista di molto tempo prima su 'Sipario', intitolata appunto *L'autore è morto, viva il dramaturg?*, appunto con il punto interrogativo. Era un articolo abbastanza lungo, perché allora *Sipario* era una rivista con ampie aperture teoriche, e credo che fosse ancora sotto la direzione di Franco Quadri". Vedi Luigi Squarzina, *Dal DAMS all'Accademia d'arte drammatica e ritorno: il Novecento nel nostro teatro*, intervista di Maria Dolores Pesce, in "parol – quaderni d'arte e di epistemologia", Meltemi, Bologna 2002, p. 104.

¹⁷³ *Ibidem*.

“cattedre separate”, dall’altra di fatto si determina una condizione eterogenea e ben poco definita.

Ma se, come abbiamo visto, l’anomalia italiana del *dramaturg* è consistita nell’essersi stabilizzato come figura di consulenza in collaborazione con l’attore, proprio questa peculiarità potrebbe essere sfruttata per ristabilire un rapporto reciproco tra le due professioni teatrali.

Sono proprio le parole di una *dramaturg* come Renata Molinari¹⁷⁴, docente della scuola civica Paolo Grassi di Milano, che fanno appello alla necessità di una scrittura che cresca parallelamente al lavoro dell’attore e per realizzare la quale “bisogna superare l’egocentrismo della drammaturgia e l’autoreferenzialità della pratica attorica”¹⁷⁵.

Un segnale in positivo verso un rinnovato rapporto tra “scritture sceniche” è d’altra parte riscontrato nello stesso versante attoriale che lamenta l’esigenza di un incontro presente con la contemporaneità drammaturgica.

I diversi “testi” chiedono di parlarsi e di essere fatti parlare: quello dell’autore in senso stretto come quello del regista e degli attori¹⁷⁶.

In questo capitolo ci occuperemo di dimostrare come la drammaturgia italiana da una ventina d’anni stia vivendo un periodo di grande fioritura con nuovi autori (magari anche attori e registi di se stessi) che si affacciano alla scena e che desiderano contribuire alla sua scrittura.

Sarà il caso che, come già avviene da tempo nel campo della sperimentazione confrontandosi con materiale letterario preesistente, sia data anche a loro

¹⁷⁴ Dall’intervento al convegno “Scrivere per il Teatro”, promosso da TNE/Teatro delle Moline di Luigi Gozzi e Marinella Manicardi nel marzo 2001 a Bologna.

¹⁷⁵ Lo sosteneva nell’ambito del medesimo convegno Andrea Porcheddu, citando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*.

¹⁷⁶ L’estraneità all’abitudine, altrove presente, di una collaborazione contemporanea e attiva tra queste scritture spesso rende complicato il loro incontro: gli attori di formazione accademica, come i registi, qualora accettino di confrontarsi con la drammaturgia d’autore, prediligono testi classici. Con la cosiddetta “nuova drammaturgia”, invece, siamo in presenza di testi di fronte ai quali gli strumenti di lettura canonica che la formazione degli attori porta con sé non funzionano più. Anni di studio nelle accademie e nelle scuole specialistiche insegnano ad esempio un lavoro di introspezione psicologica sul personaggio che costituisce nel caso della drammaturgia contemporanea un fattore per lo più irrilevante a fronte di linguaggi mutati e mutevoli. L’approccio a un testo contemporaneo chiede all’interprete di riformulare daccapo le modalità con cui vi si avvicina; proprio per questo l’assunzione attiva e presente dell’autore in funzione di *dramaturg* all’interno del teatro potrebbe fornire un valido strumento di aiuto e accompagnamento. Gli attori devono imparare a leggere e gli autori a farsi leggere: si richiede a entrambi di parlare una lingua comune che attualmente si dà a fatica come se si trattasse di universi distanti e incomunicabili.

inversamente la possibilità di agire in simultaneità con un dato contesto scenico.

[è] un'occasione per riflettere sulle necessità della nostra drammaturgia che, di fronte a registi e a attori portatori di un'evoluzione complessa dei linguaggi teatrali, risulta spesso inadeguata e rischia l'esclusione dalla creatività teatrale. Oggi, per noi, intraprendere un'attività di dramaturg significa concedersi la libertà di ridefinire di volta in volta il proprio ruolo, di agire in una zona fluttuante tra testo e scena; di fare dei materiali verbali e della parola un evento poetico in divenire e, soprattutto "aperto". Significa avere nella propria carne un po' del sangue della regia e un po' dei muscoli dell'attore, pensare al teatro come a un atto complesso e senza separazioni¹⁷⁷.

Non dimentichiamo infine che una peculiarità del testo teatrale nella sua versione scritta è di presentarsi nel doppio versante di prodotto letterario fruibile alla lettura ma anche operativo come una sorta di "istruzioni per l'uso" indirizzate a un lettore più specifico: il teatrante¹⁷⁸.

In effetti, se prendiamo in considerazione gli studi semiotici, che a partire dagli anni Settanta si sono concentrati sulla definizione di un "oggetto teorico primario" del fatto teatrale individuato nel "Testo (o macrotesto) Spettacolare"¹⁷⁹, la componente "puramente" testuale, nominata appunto "copione", viene cancellata del suo primato di trasmissione e produzione del senso globale. Senza dover aggiungere che, considerata la necessità della "trasduzione spettacolare"¹⁸⁰ del testo al fine della sua completa realizzazione, esso non potrebbe esistere nemmeno come *unicum*, essendo potenzialmente traducibile nelle infinite rappresentazioni che se ne danno, anzi, secondo alcuni, annullandosi nel momento scenico stesso senza possibilità di reversione.

Prescindendo dal famigerato dibattito drammaturgisti/spettacolisti che ha animato la discussione teorica intorno agli anni Cinquanta e Sessanta (raccolgendo tra le sue fila agguerriti proseliti anche nei decenni a venire¹⁸¹), si può quindi concludere che

¹⁷⁷ Eleonora Fumagalli, introduzione a Max Herrmann-Neibe, *Il dramaturg*, cit., p. 7.

¹⁷⁸ Vedi 4.1, pp. 255 e ss.

¹⁷⁹ Cfr. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 2002.

¹⁸⁰ Cfr. Ruffini, *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Bulzoni, Roma 1978.

¹⁸¹ Si pensi alla Ubersfeld e a Serpieri che pubblicano nel 1977 studi a favore della proposta cosiddetta "testocentrica".

il rapporto testo scritto/testo spettacolare non è un rapporto di semplice priorità ma un complesso di reciproci vincoli che costituiscono una poderosa intertestualità¹⁸².

Sarebbe dunque la natura doppia del testo a rapportarlo alla scena al punto che, privato della sua realizzazione spettacolare, esso perderebbe del tutto la propria destinazione.

D'altra parte quanti autori da Shakespeare a Pirandello hanno visto la pubblicazione definitiva delle loro opere solo dopo la verifica del palco?¹⁸³

Mi piace infine riportare il parere di uno studioso che a lungo si è concentrato sulla questione dello "spazio letterario del teatro", interrogandosi sull'opportunità di parlare di una relazione intrinseca e indissolubile tra testo teatrale e sua messinscena se non come una pura "superstizione". Così Ferdinando Taviani concludeva a proposito del legame tra testo e rappresentazione: "come il semplice provvisorio e non necessario incontro fra letteratura e spettacolo in una normale vita di relazione"¹⁸⁴. Se l'autore poteva sostenere, rifacendosi a uno slogan femminista del tempo, che come la donna senza l'uomo "una messinscena senza *pièce* equivale a un pesce senza bicicletta"¹⁸⁵, altrettanto qui possiamo sostenere che per "una *pièce* senza messinscena" valga esattamente lo stesso.

Se questa constatazione può sembrare parzialmente in contrasto con quanto discusso fino a ora, ci pare invece utile a marcare la sostanziale differenza che c'è tra la convinzione che, al di là dei felici esiti che se ne danno nella sua realizzazione scenica, il testo teatrale è dotato di una propria autonomia (che è quanto stiamo sostenendo in conclusione), e ritenere che tale indipendenza si risolva già in fase di stesura non tenendo conto della successiva "scrittura scenica". La scrittura drammaturgica non può ignorare questo attributo, cioè essere anche e soprattutto "lavoro dell'azione", altrimenti che differenza con

¹⁸² Cfr. Elam, *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna 1988.

¹⁸³ "Mi viene sempre la curiosità di fronte a un testo, di sapere se e quanto corrisponda alla stesura iniziale o non sia invece il *resoconto* dello spettacolo. È il progetto da cui si è partiti - due, cinque, venti pagine, quindici o due parole, un gesto - oppure è ciò che ci ha restituito la scena? Perché il fascino della drammaturgia è che consta di un testo transeunte, di passaggio, mai finito- in un certo senso- come tutti i testi che si rispettino". Vedi Luigi Gozzi in "Prove di drammaturgia", n. 2, 2001, p. 28.

¹⁸⁴ Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, cit., p. 16.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

la scrittura letteraria o di qualsiasi altro genere? “La leggenda secondo cui un buon testo teatrale contiene già in sé la propria messinscena ha – come tutte le sciocchezze dure a morire – un nocciolo di verità” e cioè che non si possa semplicemente presupporre con ciò un rapporto incerto o velleitario tra i due e che il testo necessiti comunque di una ben definita conoscenza del mondo dello spettacolo¹⁸⁶.

Anzi arriverei addirittura a sostenere che la questione va posta in altri termini, ribaltando l’interrogativo iniziale del rapporto tra copione e scena, e sostenendo che quest’ultima precede già il dramma che a sua volta la presuppone. I due stanno in una relazione simmetrica: un universo dato, fatto di azione, intreccio e movimenti che parla e una scrittura che ascolta e che intorno a esso si costruisce. Il teatro verrebbe cioè a porsi come il preliminare di un rapporto erotico fatto di scambi reciproci tra due corpi scritturali fino al punto che “l’impressione di un’opera teatrale sul libro non è che la sua quintessenza polverizzata”¹⁸⁷.

Dopo la rottura teatrale degli anni ’70, nel nuovo teatro italiano si è andato affermando un rinnovato interesse nei confronti della drammaturgia in senso stretto, da riconsiderare proprio sul piano della ricerca, che fa sì che l’autore giunga direttamente sulla scena non tanto per esporre le proprie dichiarazioni quanto piuttosto per difendere le sue antiche radici e innestare su questo florido retroterra una voce che parli “le drammaturgie”.

Abituiamoci dunque a far cultura del *dramaturg* come ci siamo abituati a storicizzare la prassi degli attori. In futuro sarà forse possibile elaborare ricostruzioni più fondate e stabilire distinzioni indiscutibili, data l’esistenza, sempre più stringente, di intese culturali fra gli artisti, e fra questi e i loro mentori. Allora potremo forse ricorrere a una parola italiana per dire *dramaturg*. Si discuterà forse sulla formula *autore intermediario* o *collaboratore drammaturgico*; ma resterà comunque il dovere di non forzare l’identità felicemente indeterminata di questa soggettività creatrice, per sua natura sfuggente¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Ivi, p. 230.

¹⁸⁷ J. L. Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Parigi 1950, citato in Ruggero Jacobbi, *Teatro da ieri a domani*, La Nuova Italia, Firenze 1972, p. 8.

¹⁸⁸ C. Meldolesi, *L’interazione teatrale: l’attore e il dramaturg*, cit., p. 179.

3.1.2 Il “dopo”: la parola a teatro

Dopo l’inevitabile passaggio per la negazione della centralità del testo nel progetto di “scrittura scenica”, dopo un’epoca di regia illustrativa, di integrazione e stagnazione, di lingue che nessuno parlava e di storie che non parlavano di nessuno, siamo giunti nell’era post-drammatica.

Che fine fanno allora la parola drammaturgica e la forma del dramma nell’epoca del “dopo autore”¹⁸⁹?

A proposito della cosiddetta “nuova drammaturgia”, termine onnicomprensivo sotto cui ricadono le diversissime poetiche degli autori contemporanei, Luca Ronconi ha parlato di

un minimalismo strutturale e semantico, oggi tanto di moda sulle nostre scene più per condizionamenti produttivi che per reali esigenze espressive degli autori [...]; allo stesso modo la latitanza dei contenuti di tanti nuovi copioni è non di rado il risultato di una facile, e tutto sommato un po’ scontata, concessione, paradossalmente di consenso, al gusto della messinscena di maniera dell’assurdità delle nostre forme di vita contemporanee, più che il frutto di una sincera istanza poetica degli autori¹⁹⁰.

Ritourneremo nei prossimi pragrafi sull’argomento; per ora ci preme rivelare come dal punto di vista “strutturale”, nonostante l’assunzione dispregiativa nei confronti dell’apparente (o reale) “minimalismo”, con la drammaturgia dell’ultimo ventennio ci troviamo a confronto con l’eredità di un linguaggio che in realtà già da tempo - e per scelta - si stava imponendo sul panorama teatrale e letterario. Basti pensare all’opera koltèsiana e a gran parte della produzione tedesca degli ultimi cinquant’anni: una drammaturgia in cui, a dispetto della minimalità di superficie, “si dice sempre di più o di meno di

¹⁸⁹ Con questa formula sintetizziamo un concetto variamente impiegato dagli studiosi nell’ultimo decennio in riferimento alla contemporaneità teatrale. Vedi ad esempio Cristina Valenti, *Esperienze di nuova drammaturgia*, in “Prove di drammaturgia”, n. 2, 2001, pp. 4-5, che vi si riferisce come “tempo del *dopo autore*”; e Massimo Marino, *Drammaturgie per il nuovo teatro*, ivi, pp. 23-27, in cui il critico motiva la nozione di “postdrammaturgia”.

¹⁹⁰ Luca Ronconi, *Gli anni '70 in un aldilà in mezzo tra le due Berlino*, in “Patalogo” 23, 2000, pp. 293-294.

quello che si dice”¹⁹¹, che si avvita su di sé labirinticamente o che rimanda a luoghi e tempi distantissimi.

Va detto subito che anche dal punto di vista contenutistico diviene difficile nel tempo della “crisi del dramma moderno” effettuare una ragionata disamina distinta dal livello formale: i due piani sono profondamente intrecciati fino a sfumarne i contorni nel perenne slittamento dall’uno all’altro.

L’assunzione dello strumento verbale da parte di questa drammaturgia è perciò investita dell’acquisizione consapevole di un rinnovato potere semantico del verbo che, evadendo il tessuto del significato, si pone al livello stesso del significante.

AUTORE-PADRE: orbene, ordunque, prendi questo greve tomo di questo greve dizionario, e cerca questo wow, che è un anglismo, ma che ci sta addomesticatissimo, come avrai intuito, massimamente grazie ai fumetti e ai cartoni animati, nonché ai serial di serie G, H o Z: raschiati la gola, e leggi con voce chiara e con un po’ di espressione: fingi di essere, non da madama Sosostri, ma a scuola, sopra un bel banco:

FIGLIA: wow 1, cioè uau 1: perché 1?

AUTORE-PADRE: vedrai il 2, dopo:

FIGLIA: vedrò: inter.ingl.: inter?

AUTORE-PADRE: interiezione inglese:và avanti:

FIGLIA: di orig. onom.

AUTORE-PADRE: hai capito?

FIGLIA: non ci sgamo un cazzo:

AUTORE-PADRE: di origine onomatopeica:

FIGLIA: che origine?

AUTORE-PADRE: onomatopeica: o-no-ma-to-pei-ca¹⁹²

Con questo non s’intende conferire una visione decostruzionista o addirittura nichilista all’uso del linguaggio nei drammaturghi contemporanei; al contrario riteniamo che l’intervento radicale nella costruzione del discorso giunga con loro molto oltre fino a svelare i reali meccanismi alla base della comunicazione, anche quando si tratterà di ammetterne la non-comunicatività in senso stretto.

¹⁹¹ S. Vertone, *Il linguaggio di Koltès*, dal catalogo del 32° “Festival Internazionale di Teatro”, Biennale di Venezia, in “Patalogo” 8, 1985.

¹⁹² Edoardo Sanguineti, *Sei personaggi.com*, il Melangolo, Genova, 2001, pp. 32-33.

Come significativamente rilevava Oliviero Ponte di Pino:

La comunicazione non viene mai data per scontata, non può essere “naturale”. Non si presuppone più un’automatica sintonia con la sensibilità dello spettatore [...] all’interno di un meccanismo di regole, di spazi, di flussi semiotici rigidissimo, dove non c’è spazio per la distrazione o la fantasticheria dell’osservatore. La percezione viene risvegliata e poi l’attenzione meticolosamente incanalata in un meccanismo a orologeria. Le condizioni della comunicazione – come insegna Mc Luhan – diventano l’oggetto stesso della comunicazione¹⁹³.

E’ curioso che il critico introducesse l’argomento riferendosi alla nuova generazione di ricerca dei “Teatri 90” con cui evidentemente si possono rintracciare interessanti analogie: una sorta di corrispondenza tra il lavoro di questi giovani artisti sul piano visivo e corporeo e l’operazione da parte degli autori sull’apparato drammaturgico.

Quest’atteggiamento, che era già fondante dell’operare scenico dell’avanguardia sia in campo teatrale che artistico, viene definito da Bartolucci e Mango come un “procedimento analitico”¹⁹⁴ che si pone come indagine metateatrale, costantemente enunciata e dunque affatto implicita, delle possibilità aperte dagli elementi che costituiscono il linguaggio.

Rinveniamo qualcosa di analogo nell’“avventura analitica” di Federico Tiezzi:

è necessario prima azzerare il proprio linguaggio e ripartire con lo zero dai procedimenti elementari, reimparare a muoversi, a stabilire contatti, a misurare lo spazio che ci circonda, a pesare i suoni che ci escono di bocca¹⁹⁵.

L’interrogazione sul linguaggio come sua esperienza reale riporta l’uomo in una condizione originaria che pervade le strutture medesime dell’esistenza, primarie non nel senso di pure e integre ma perché mosse al rinvenimento della conoscenza del rapporto tra uomo e lingua e alle motivazioni che lo fondano.

¹⁹³ Oliviero Ponte di Pino, *Teatri 90. “il manifesto”*, marzo 1998, <http://www.olivieropdp.it>.

¹⁹⁴ Cfr. Giuseppe Bartolucci, Lorenzo e Achille Mango, *Per un teatro analitico esistenziale*, Studio Roma, Torino 1980.

¹⁹⁵ Federico Tiezzi, *L’avventura analitica*, in Bartolucci-L. Mango-A. Mango, *Per un teatro analitico esistenziale*, op. cit., p. 83.

Tra tutti gli studiosi che si sono dedicati a questo complesso argomento, anche prima della nascita della filosofia del linguaggio vera e propria, è verso i tedeschi che nutriamo i maggiori debiti. Heidegger in particolare studiò costantemente la relazione uomo/lingua approdando ad alcune considerazioni che a distanza di anni ci appaiono non solo attuali ma illuminanti sotto diversi punti di vista. Negli anni Cinquanta il filosofo tenne una serie di conferenze sulla questione, poi confluite in uno degli esiti più alti delle sue meditazioni posteriore a *Essere e Tempo*, *In cammino verso il linguaggio*.

La premessa delle sue argomentazioni era che

se è vero che l'uomo ha l'autentica dimora della sua esistenza nel linguaggio, indipendentemente dal fatto che ne sia consapevole o no, allora un'esperienza che facciamo del linguaggio ci tocca nell'intima struttura del nostro esistere¹⁹⁶.

Non solo: tale esperienza chiamerebbe in causa una revisione dell'approccio stesso alla lingua.

Il parlante si pone essenzialmente e primariamente come ascoltatore già necessariamente partecipante di quel linguaggio e che perciò lo interroga dal suo interno:

noi parliamo, e parliamo del linguaggio. Ciò di cui parliamo, il linguaggio, sempre già ci ha prevenuto. Altro non facciamo se non ripetere quello che dice. In tal modo continuiamo a restare rimorchiati a ciò che invece avremmo già dovuto raggiungere per poterne parlare, perciò quando parliamo del linguaggio, restiamo irretiti in un parlare sempre inadeguato¹⁹⁷.

Invece nel nostro caso l'inarrestabile discorso sul linguaggio non sembra volersi sospendere nella posizione di semplice passivo ascolto, che forse molto potrebbe rivelare sulla sua essenza, e interrompe di continuo.

- sono convinto/a che tu poco fa hai detto qualcosa: forse
non ho sentito bene; stavo anzi per farti la domanda, cioè per chiederti:
hai detto qualcosa?, quando ho pensato che tu mi avresti risposto
che no, che non avevi detto niente; non potevo però star zitto/a
per troppo tempo, col pericolo che tu, a questo punto, facessi proprio

¹⁹⁶ Martin Heidegger, *L'essenza del linguaggio*, in id., *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1973, p. 127.

¹⁹⁷ Ivi, p. 142.

la stessa domanda che volevo rivolgerti io, magari inutilmente, perché io un po' per rabbia e anche perché non avevo pensato a niente, avrei risposto anch'io sicuramente di no; a quel punto ho deciso di far finta che mi sembrasse che tu avessi detto qualcosa e mi sono di nuovo posto come ipotesi il problema se dovevo o meno rivolgerti la domanda, ma ero sempre più sicuro/a della risposta negativa [...]¹⁹⁸

Normalmente la comunicazione (quella quotidiana come quella della tradizione teatrale) si basa su una serie di impliciti per cui fa parte della conoscenza condivisa la presenza del contratto "io so che tu sai che io so"¹⁹⁹. Ci si esprime quindi per ellissi, sottintesi, anafore. Nei casi in cui invece si ritiene di dover insistere metalinguisticamente sull'uso di un determinato linguaggio si determina la cosiddetta "inverosimiglianza dei dialoghi"²⁰⁰ che non hanno un vero e proprio destinatario, nel senso che questi discorsi non risentono minimamente della caratteristica di essere orientati sull'altro.

Gli studiosi sovietici definirebbero questo tipo di discorso fuorviante come un "esperimento semiotico" in quanto, trasgredendo le regole comunicative, ne esplora sviluppo e significati²⁰¹. Si parla senza dirsi apparentemente niente eppure non si rinuncia al dialogo; non si racconta nulla ma proprio per questo gli argomenti di conversazione sembrano inesauribili e potenzialmente infiniti nel loro procedere. Anche il vocabolario dei parlanti spesso è talmente ridotto da non concedere mai la certezza di essersi completamente intesi, ma al contempo non si viene neanche smentiti. Nonostante chi parla sia coinvolto in una sorta di automatismo per cui sembra non potersi arrestare, non di rado ciò che ne emerge è la fatica della comunicazione.

Prescindendo dalla funzione pragmatica del linguaggio, parole e frasi sono ridotte al loro grado zero: si tratta in alcuni casi di strategie di disconferma che consistono nell'invalidazione del discorso dell'altro tramite spostamento su ciò che è irrilevante. Per esempio interrompere chi parla per fare commenti sul tono di voce o per dirottare il discorso su fattori marginali.

¹⁹⁸ Luigi Gozzi, *Binomio*, n. 36, collana "Simulazioni", Clueb, Bologna 2000, p. 46.

¹⁹⁹ Vedi Marina Mizzau, *Storie come vere. Strategie comunicative nei testi narrativi*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 88. Dei contributi della studiosa ci serviremo anche per le considerazioni successive.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Vedi Revzina e Revzin, *A semiotic experiment on stage: the violation of the postulate of normal communication as a dramatic device*, in "Semiotica", XIV, 3, pp. 245-246, citato in K. Elam, *Semiotica del teatro*, cit., pp. 180-181.

E qui è un continuo:

- quando parli...
- non ho detto niente.
- Dicevo in generale. Per prima cosa non alterare, non contraffare la voce. Non imitare qualcuno che hai appena sentito.
- Chi?
- Non so chi. Chiunque. Parla più normalmente. Avanti, di qualcosa.
- Non so. Che argomento? A che proposito?
- Così va meglio. Grazie.
- Non ho capito.
- Va meglio: hai usato la tua vera voce.
- La mia vera voce?
- Sì, la tua voce. Una voce piana, di medio tono, di intonazione serena, pacata.
- Sono sereno/a, pacato/a? ti sembro sereno/a, pacato/a?
- Mi sembrava. Così almeno volevo apparire
- A chi stridulo/a? a chi eccessivo/a?
- Non esagerare. Questo è falsetto!
- Non ti ascolto neanche: falsetto! A me!²⁰²

“Il gusto della messinscena di maniera dell’assurdità delle nostre forme di vita”, lontano dall’accezione squalificante che ne dà Ronconi, concede l’emergere di un modo di pensare e vivere comune, continuamente latente. Questo “neo-minimalismo” conduce all’exasperazione gli esiti dell’esistenzialismo novecentesco e in un certo senso dell’espressionismo come riflessione sul rapporto tra l’io isolato e un mondo che gli è divenuto alieno e ostile innanzitutto attraverso la lingua. La ricerca ininterrotta di un linguaggio diverso che rifletta la propria estraneità si esprime nell’urgenza di trascendere il reale con fughe continue che erompono nella metafisica.

Sono drammi che nascono spesso proprio nel punto in cui altri si concluderebbero, che se non affondano nelle piaghe del reale lo rifuggono del tutto, come se l’azione originaria con il suo tempo e la sua spazialità fossero andati in frantumi e compito dell’autore fosse quello di mettere insieme i frammenti del *puzzle*. Sono personaggi calati “in situazione”, costretti dal fato

²⁰² Luigi Gozzi, *Binomio*, n. 95, cit., p. 124.

o dalla necessità e irreparabilmente condannati a vivere e a comunicare, a costo di morire²⁰³.

Come vedremo successivamente si tratterà forse di rimeditare la declinazione che diamo al termine e considerare se non sia possibile parlare, piuttosto che di “minimalismo”, di “situazionismo esistenziale”.

Ma per ora limitiamoci a considerare l'apparato strettamente formale.

Esistono in questo senso delle regole attraverso cui comporre un dramma?

Probabilmente alcuni principi riconoscibili vanno individuati per consentire di distinguere un testo teatrale da qualsiasi altra pagina scritta. Intendiamoci: ogni testo, parola, poesia, canzone può in realtà essere potenzialmente messa in scena, ma qui ci riferiamo nello specifico a quel particolare tipo di testo che nasce propriamente in funzione scenica: il copione.

Nel tempo alcuni studiosi si sono preoccupati di definire dei parametri relativi a tempo, luogo, azione e *dramatis personae*, in coerenza coi quali doveva essere redatto un dramma per poterlo considerare tale. Oggi molte di queste griglie ci appaiono improprie ed eccessivamente arbitrarie, ma possono ugualmente risultare utili per individuare le molteplici potenzialità di evasione dagli schemi precostituiti intraprese dalla drammaturgia contemporanea, pur senza dover rinunciare a produrre copioni strettamente intesi.

A questo proposito ci rifaremo alle considerazioni di Keir Elam. Questo insegnante di lingua e letteratura inglese, autore di un manuale di semiotica del teatro, ha proposto di rintracciare alcuni requisiti alla base della composizione di testi teatrali che ne costituirebbero la “coerenza” cui è vincolata la drammaturgia. Per la sua analisi, va precisato, egli si è rifatto soprattutto a esempi classici, per lo più la produzione degli elisabettiani, e dunque a un repertorio rispetto al quale la nostra attuale drammaturgia si rivela decisamente in controtendenza.

Secondo Elam gli atti linguistici che caratterizzano il dialogo drammatico, pur costituendo un doppio (ma anche un “sistema modellizzante” per dirla con Lotman) di quello quotidiano, si contrapporrebbero a questo per alcune

²⁰³ “Questa mia ansia nel dire, in tutte le maniere, mascherare la vita (ovvero: le tracce di realtà in cui la vita si trasforma e manifesta) ad altro non serve che a inventare – come sempre nel teatro avviene – una forma di *vita esagerata*. Vita esagerata: matrice di morte. Come spesso nella vita avviene. Come in certe malattie”. Vedi Giuseppe Manfridi, *Corpo d'altri*, Ricordi, Milano 1992, p. 11.

proprietà specifiche²⁰⁴. Innanzitutto per Elam una differenza macroscopica consiste nel fatto che il dialogo drammatico procede generalmente per enunciati “autosufficienti e sintatticamente completi”, mentre gli scambi quotidiani sarebbero ripartiti meno chiaramente. Questo avrebbe a che fare non solo con la “composizione degli atti linguistici” ma anche con i “requisiti di comprensibilità e di seguibilità” che vincolano il dramma.

Nel nostro caso invece si verifica un ribaltamento proprio perché gli attori sulla scena parlano come la gente fa nella vita reale “con frequenti *non sequitur*, false partenze, allusioni, digressioni...”. Anche la seconda caratteristica, quella dell’“intensità informativa”, viene qui a cadere lasciando il posto alla cosiddetta “comunione fatica” che predomina sulla funzione descrittiva o che, al contrario, corre il rischio, come diremo, di slittare nell’opposta vuota iperinformazione. Infine nel nostro caso il dialogo drammatico non è nemmeno “più puro” che nella vita quotidiana (terza caratteristica distintiva) perché qui il procedere illocutorio non sempre è funzionale allo sviluppo dell’azione (quale azione poi?).

Evidentemente qui ci riferiamo a un particolare tipo di drammaturgia che non pretende di imporsi come consuetudinario e non è nemmeno riportabile alla media delle scritture attuali *per* la scena, ma poiché tale regolarità non è affatto rinvenibile, scegliamo di concentrarci su una tendenza che ci pare dilagante, ovvero quella che muove verso l’espressione insistente e insistita dello svelamento dei dispositivi linguistici, non necessariamente perseguendo la trasmissione di contenuti informativi.

La “comunicazione fatica” si esibisce a questo proposito, secondo Barthes e Flahult, come un “tappo che trattiene l’angoscia inerente al rapporto di interlocuzione”²⁰⁵. Essa è quindi positivamente in grado di offrire ai parlanti una mediazione con la sua assenza di contenuti e la presenza di pratiche colloquiali inoffensive. Quando se ne fa, però, come nel nostro caso, una sorta di metacornice inglobante tutta la conversazione, l’assenza di valore comunicativo a livello contenutistico si trasforma in iperinformazione a

²⁰⁴ Per le considerazioni successive ci rifaremo all’analisi condotta da Elam, *Semiotica del teatro*, cit., pp. 184-189.

²⁰⁵ Barthes-Flahult, *Parola*, in *Enciclopedia*, 10, Einaudi, Torino 2000, pp. 419-437.

livello formale e dalle connotazioni fortemente realistiche finisce per perdere proprio molto del suo realismo.

Esse- ha una bella casa.

Enne- ah, sì, ci piace lo spazio. Ma non è che sia così grande!

Esse- duecentocinquanta o di più?

Enne- bè, no, un po' di meno..

Esse- ha un bel terrazzo anche.

Enne- sì, è molto comodo. (pausa) mi scusi vado a vedere se il caffè è pronto. (esce)

Enne- ha notato l'affaccio vero?

Esse- bello, veramente.

Enne- quanto zucchero?

Esse- è il parco del comprensorio?

Enne- sì, è molto comodo, sa per Matteo.

Esse- lo prendo amaro grazie.²⁰⁶

Proseguendo, Elam individua quattro tipi di temporalità che caratterizzano un dramma nella sua forma classica:

- *tempo discorsivo*: “sul palcoscenico è sempre adesso”. Anche se perpetuo esso è dinamico poiché il momento cui si fa deitticamente riferimento in quanto presente è irripetibile (per Szondi “una successione eterna di presenti”). È l’ora fictional proposta dalle *dramatis personae*, una specie di deissi temporale che attualizza il tempo drammatico.

- *tempo dell'intreccio*: è la struttura dell’informazione drammatica dentro il tempo vero e proprio della performance.

- *tempo della fabula*: che comprende gli eventi nel loro svolgersi cronologicamente.

- *tempo storico*: che identifica più strettamente il preciso sfondo controfattuale della rappresentazione drammatica.²⁰⁷

Molto spesso con la drammaturgia contemporanea ci troviamo a che fare con una sovrapposizione di queste temporalità che non sempre ne concede il rinvenimento ordinato. Anche quando si dia l’esistenza di un intreccio o una *fabula* riconoscibili, non è detto che la loro comparsa sia articolata in modo tale da aiutare il lettore/spettatore a rinvenire una successione cronologica strutturata. Gli stessi agenti drammaturgici possono poi volontariamente o

²⁰⁶ Marcello Isidori, *Tutti uguali*, copione reperito dall’“Archivio” di “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

²⁰⁷ Vedi K. Elam, *Semiotica del teatro*, cit., pp. 121-123.

passivamente contribuire alla confusione, ribaltando e invertendo i piani narrativi, muovendosi avanti e indietro lungo l'asse espositivo o immettendo schemi temporali personali che rendono inafferrabile la serie narrativa.

Come notava Peter Szondi²⁰⁸, nel dramma di impostazione classica è il rapporto intersoggettivo che definisce l'azione: la dialettica interumana, la coscienza della necessità di una risoluzione inducono i personaggi ad agire per determinarla o per impedirla. Ma esiste una modalità secondaria che concede di rinvenire la tensione al di fuori di tale rapporto intersoggettivo: l'"atto unico". Gran parte della drammaturgia moderna e contemporanea ricorre a questo espediente: pur mantenendo eventualmente una divisione del dramma in più atti, la permanenza nel medesimo luogo e degli stessi personaggi e il procrastinarsi di un tempo sempre uguale a se stesso fa sì che di fatto questi risultino sostanzialmente indistinti tanto da poter esser assemblati in uno solo. La differenza con il dramma classico non consiste evidentemente nelle dimensioni e neanche nella condizione in cui sono calati i personaggi, che è il punto di partenza condiviso, quanto nel fatto che nel nostro caso l'azione non scaturisce per loro volontà, a partire dai rapporti che condividono, ma è già insita nella cosiddetta "situazione-limite":

la situazione che precede immediatamente la catastrofe, già prossima al levarsi del sipario e che ormai non può più essere sventata. [...] ciò che separa [l'uomo] dalla fine è il tempo vuoto, che non può più essere riempito da nessuna azione, e nel cui puro spazio egli è condannato a vivere. Così l'atto unico si rivela, anche in questo aspetto formale, come il dramma dell'uomo non-libero [...] L'impotenza degli uomini esclude bensì l'azione e la lotta, e perciò anche la tensione intersoggettiva; ma non esclude la tensione in cui sono messi, e che subiscono come vittime. Il tempo carico di tensione, in cui non può più accadere nulla, è riempito dalla paura affiorante e dalla riflessione sulla morte²⁰⁹.

Il tempo, che normalmente non è definito dal trascorrere cronologico lineare, assume le dimensioni dello spazio: sembra un istante infinitamente vuoto ed eternamente ripetente se stesso ma in realtà è pieno di tutta la tensione già determinata dalla situazione. In questo caso il conflitto non è più tra uomo e

²⁰⁸ Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno*, cit., pp. 74-79.

²⁰⁹ Ivi, pp. 76-77.

uomo, ma tra uomo e realtà, uomo e vita, uomo e tempo, e il primo è ineluttabilmente condannato a perdere.

La difficoltà nel nostro caso è poi amplificata dal fatto che non sempre il tempo storico è precisato e non sempre i personaggi riescono a mettersi d'accordo per circoscriverlo: la vicenda potrebbe svolgersi nel presente come in un passato indefinibile o in una fantasia onirica.

PRIMA NARRATRICE: settembre?

SECONDA NARRATRICE: no.

PRIMA NARRATRICE: non era settembre?

SECONDA NARRATRICE: ti dico di no!

PRIMA NARRATRICE: e allora cos'era?

SECONDA NARRATRICE: maggio naturalmente. Era maggio [...]

PRIMA NARRATRICE: l'inizio di maggio volevi dire?

SECONDA NARRATRICE: no, no. Verso la fine, piuttosto...

PRIMA NARRATRICE: la fine? Che giorno era?

SECONDA NARRATRICE: non ti ricordi neanche questo?

PRIMA NARRATRICE: certo che me lo ricordo. Un lunedì?

SECONDA NARRATRICE: no.

PRIMA NARRATRICE: strano, avrei giurato...un mercoledì?

SECONDA NARRATRICE: no²¹⁰.

Non riusciamo a realizzare come spettatori, se non con una certa stimolante fatica, la conversione immediata della serie (atti discreti) in una sequenza (atti connessi tra di loro)²¹¹; non siamo messi nella condizione cioè di individuare il *frame* interpretativo fondamentale per riuscire a seguire l'intreccio, ammesso che di intreccio si possa parlare.

A ciò si aggiunga la considerazione schechneriana secondo cui “in molta drammaturgia novecentesca le regole sostituiscono le trame”²¹² e cade quindi l'importanza del “tempo definito” in favore di quello “simbolico” stabilito dalla cornice del gioco o dal dialogo stesso.

GERVASIA - Questa è l'ora del giornale radio, sono sicura.

ORTENSIA - Ma l'orologio alla parete è sempre fermo...

²¹⁰ Raffaella Battaglini, *Conversazioni per passare la notte*, copione reperito dall'“Archivio” di “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

²¹¹ Vedi K. Elam, *Semiotica del teatro*, cit., p. 127.

²¹² Cfr. R. Schechner, *Magnitudini della performance*, Bulzoni, Roma 1998.

GERVASIA - Vuoi scommettere?

ORTENSIA - Con te mai. (Guarda l'orologio.) Questa è proprio l'ora del giornale radio!

[...]GERVASIA - Eri venuta su per cinque minuti, e sono tre giorni.

ORTENSIA - Per cosa ero venuta?

GERVASIA - Per il latte. Avevi finito il latte.

ORTENSIA - Già. Ci siamo messe a chiacchierare.

GERVASIA - Eh sì.

ORTENSIA - Avevo finito il latte, sono venuta da te.

GERVASIA - Già.

ORTENSIA - Mi hai detto: Entra un momento Ortensia, che fai lì sulla porta? E io sono entrata.

GERVASIA - Già.

ORTENSIA - E ci siamo messe a chiacchierare.

GERVASIA - E sei rimasta qui tre giorni.

ORTENSIA - Sei sicura che sono tre giorni? Ci sembra tanto perché non siamo mai uscite. Siamo sempre state qui. Io e te... Magari sono soltanto tre ore.

GERVASIA - (Raggiante.) No! Alla radio hanno detto che è il 27 oggi, era il 24 sera quando sei venuta. Dicevano che era il 24. Stavo sentendo la radio quando hai bussato alla porta.

ORTENSIA - La radio? Strano! Non la senti mai la radio!

GERVASIA - (Ignorandola.) Era san Gervasio. Oggi è san Filippino.

ORTENSIA - Non li so i santi... non ho portato con me il calendario.

GERVASIA - Ci credo! Eri venuta per il latte.

ORTENSIA - Non hai un calendario?

GERVASIA - Ho la radio.

ORTENSIA - Non è la stessa cosa²¹³.

Estranei a un tempo e uno spazio definiti i personaggi sono privati a volte anche della propria identità: mancano di uno statuto preciso che li identifichi, spesso i rapporti con le altre *dramatis personae* sono incerti o variamente intercambiabili, e soprattutto essi non dispongono di un'età, caratteristiche fisiche precise e persino di un nome proprio.

Avremo allora il candidato "C666" e i carcerati "E1", "E2", "E3" dei *Piccoli drammi terrestri* di Marco Badi o ancora "il ragazzo" e "la ragazza" indefiniti de *La sposa* di Fortunato Cerlino o indistintamente i "lui" e "lei" che popolano moltissimi copioni recenti. Ed è curioso che molto spesso queste drammaturgie siano composte per scene a binomio con due soli interlocutori, il che espone i dialoghi ad audaci conseguenze.

²¹³ Silvia Calamai, *Trincee di signore*, copione reperito dall'"Archivio" di "Dramma", <http://www.dramma.it>.

Lo rinveniva ironicamente già Gunter Grass, non drammaturgo ma senz'altro grande conoscitore del mestiere della scrittura:

si può criticare finché si vuole la famosa tematica teatrale del triangolo; ma che cosa potrebbero fare sulla scena due soli protagonisti se non finire con l'ammazzarsi a forza di discutere o desiderare in cuor loro l'intervento di un terzo?²¹⁴

Anche l'individuazione del *topic*, cioè dell'argomento centrale del discorso, è spesso impedita al punto che ogni volta che ci sembra di aver rintracciato un tema globale o l'interesse centrale dello scambio comunicativo questo slitta su di un altro piano di discorso.

Come esprimere meglio l'incomunicabilità in cui si vuole coinvolgere il lettore stesso che attraverso uno scambio di battute continuamente rimandato che non consente di coglierne il centro?

Fino a casi estremi:

Uom.- allora?

B.- ...

Uom.- guarda!

Ass.- cosa?

Uom.- allora?!

B.- ...

Ass.- cosa?

Uom.- tu continua! [...] cos'ha detto?

Ass.- non lo so, non...- Cos'è che hai detto?!

B.- ...

Uom.- allora?

Ass. - ...

Uom.- eh?

Ass.- non so²¹⁵

Vi è in questo un'evidente eco dell'arresto della funzione comunicativa della parola intervenuta nel teatro a partire dalla drammaturgia dell'assurdo, che per primo invertiva i codici alla base dello scambio verbale. Una parola dunque che, perdendo le sue principali funzioni espressive e informative, si

²¹⁴ Gunter Grass, *Il tamburo di latta*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 48.

²¹⁵ Giampaolo Spinato, *B.*, copione reperito dall'"Archivio" di "Dramma", <http://www.dramma.it>.

imponere col proprio potere fatico ed esclusivamente tramite esso: questi drammaturghi, animati da un sentimento di profonda angoscia esistenziale, si risolsero a “esprimere l’insensatezza della condizione umana e l’inadeguatezza della ragione col deliberato abbandono dello stratagemma razionale e del pensiero raziocinante”²¹⁶.

In realtà ci sembra che si possa affermare che, proprio con l’assurdità di un dialogo che negava il dialogo stesso, lo statuto della parola teatrale si imponesse con una lucidità spiazzante, con un’evidenza che paradossalmente non poteva non finire per provocare con ciò il suo rifiuto razionale.

Nel testo scritto, in quello drammatico in maniera maggiore, la relazione tra parola e azione è così intima da determinare il procedere della seconda a partire dall’emanazione della prima. Nel loro approdo scenico come “immagini-azioni”, le parole drammatiche possono addirittura definirsi coincidenti con le azioni e per questo devono mantenere un legame conativo in grado di determinare la progressione airezica cui sono assimilabili.

Secondo la Ubersfeld, studiosa di teorie semiologiche e autrice di un manuale di “lettura del teatro”, nel discorso teatrale, tra le funzioni base della comunicazione verbale individuate da Jakobson²¹⁷, prevarrebbe proprio quella orientata verso il destinatario al fine di spingerlo all’azione²¹⁸.

Cosa avviene quando non vi sia apparentemente azione in senso stretto?

La drammaturgia riconquista nel nostro caso il proprio statuto etimologico di “lavoro sull’azione” imponendole il suo dominio fino all’assurdo di annullarne la consequenzialità, come autoaffermazione della propria supremazia.

E’ così provato definitivamente che non è negando l’azione che si nega il potere della parola, ma che questa è talmente forte da procedere di per sé, senza l’ausilio gestuale.

Si è fatto molto riferimento a Benjamin, alle sue riflessioni su una parola ormai incapace di comunicare per il suo abuso e al rimpianto per un’antica

²¹⁶ M. Esslin, *Il teatro dell’assurdo*, Abete, Roma 1972, p. 20.

²¹⁷ Vedi R. Jakobson, *Linguistica e poetica*, in id., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1972, pp. 186 e ss.

²¹⁸ Cfr. A. Ubersfeld, *Theatrikon. Leggere il Teatro*, Euroma, Roma 1984.

lingua comune significativamente espressiva²¹⁹. Piuttosto che cercare illusoriamente di recuperare questa parola smarrita nel linguaggio della comunicazione moderna o, alternativamente, decretarne la morte definitiva, il metodo che ci pare si adotti tra i drammaturghi contemporanei è quello di trovare alla parola una nuova collocazione. Essa è calata assolutamente addentro alla realtà fino a combaciare con essa, fino a che diviene difficile parlare di senso e significato sconnessi dal veicolo segnico attraverso cui sono trasmessi e al più globale meccanismo comunicativo in cui sono inserite.

AUTORE-PADRE e proviamo, veh!

FIGLIA veh?

AUTORE-PADRE veh, veh, veh! Si può scrivere veh, con l'acca; ma si può anche scrivere ve', con l'apostrofo: è un po' toscaneggiante, lo sai, canta! Aspetta che ti leggo, che ti spiego: esprime stupore, ammirazione meraviglia...

FIGLIA ma è come vov, cioè scusa uau [...]

AUTORE-PADRE esprime anche minaccia, avvertimento ammonimento [...] esempio: ve', che bella! Attenta, ve', a quello che fai!

FIGLIA ma sì, ma sì, uffa!

AUTORE-PADRE bada ve', a non provocarmi!

FIGLIA dici a me?²²⁰

Secondo Dolores Pesce, che ha recentemente prodotto un interessante studio sulla scrittura di Edoardo Sanguineti, a partire dalla rottura operata dalle avanguardie degli anni Sessanta, nella nuova drammaturgia si compirebbe un "rinnovamento semantico della comunicazione"²²¹. Parte del merito di quest'operazione andrebbe individuato, secondo la studiosa, nella "mediazione rappresentativa" grazie al fatto che "il discorso si può arricchire sia dei mediatori della scena che del pubblico"²²².

Crediamo però che si possa andare oltre e affermare che, a parte l'imprescindibile contributo dato dall'incontro con la messa in scena, già a livello puramente testuale siano presenti elementi che non si possono

²¹⁹ Cfr. Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, "Biblioteca" Einaudi, Torino 1999 (prima edizione in lingua 1928) e id., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995 (prima edizione italiana 1962).

²²⁰ Edoardo Sanguineti, *Sei personaggi.com*, cit., pp.35-36.

²²¹ In particolare la studiosa si concentra nella propria analisi sull'attività del Gruppo '63 e di Edoardo Sanguineti.

²²² Dolores Pesce, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003, p. 143.

ignorare. Si tratterebbe cioè, nella formulazione moderna del termine da parte di Edoardo Sanguineti, di un “teatro di parola” che si “autonomizza” emanando da sé il proprio spazio scenico, già potenzialmente contenuto nella pagina scritta, e risolvendosi in esso.

“Teatro di parola” non nell’accezione tradizionale che ne rinviene il cardine nella dimensione testuale, ma nel senso che nasce e muore nella parola. Questa a sua volta si esaurisce nel teatro intraprendendo un viatico attraverso i diversi generi, dalla poesia alla narrativa, e recuperando una sorta di analitico iperrealismo che seziona il linguaggio come un oggetto tra gli oggetti.

Questo ha aperto spazi di inaspettata libertà al drammaturgo di oggi (o meglio sarebbe dire scrittore per il teatro), spazi estetici e stilistici, sociologici e psicologici, che nascono dalla percezione di non dover rispondere a strutture precostituite, ma piuttosto di stare collaborando per costruirne di originali nello spazio, insieme, autonomo e mediato della scena, in una reciproca resistenza quasi irriducibile, con gli altri fattori, che, a mio modo di vedere, stimola la creazione. Da qui, da questa rivalutazione del testo come contributo originale e della scena come elemento di elaborazione e mediazione collettiva, nasce l’attualità della discussione italiana sulla figura del *Dramaturg*²²³.

Siamo così tornati circolarmente all’argomento di partenza: la funzione del *dramaturg* nel teatro contemporaneo e l’apertura reciproca della drammaturgia del testo a quella della scena e viceversa: la “scrittura scenica” del testo, il testo della “scrittura scenica”.

3.2.1 La poesia a teatro

Nel recupero del valore formale del verbo a teatro l’uso del verso anche “prosaicizzato”, come della “prosa versificata”, assumono un’importanza radicale nella risoluzione metalinguistica dello sforzo comunicativo:

²²³ Ivi, p. 152.

nella poesia il teatro riscopre il dramma eterno della propria indecifrabile mistificazione²²⁴.

Del dialogo drammatico invece, esautorato dal suo statuto di modalità espressiva primaria a livello sostanziale, ci si riappropria unicamente come cornice formale su cui si innestano le voci dei personaggi. Dall'essere contenuto primario e assolutizzato nella concezione di Szondi²²⁵, esso slitta alla periferia come contenimento perimetrale di un tessuto drammatico che tenderebbe a evadere la cornice ma che al contempo ne è determinato e dipendente²²⁶.

Abbiamo già notato come a partire dagli anni Ottanta si determini un ritorno del teatro al testo nel senso di "pre-scrittura scenica" e abbiamo considerato come questo gesto si compia, ad esempio proprio in una delle formazioni di ricerca più considerevoli di quel periodo, i "Magazzini Criminali" di Lombardi-Tiezzi, attraverso la poesia²²⁷.

Agitava un bastone carico di rose Genet
E ululava ululava come una cagna al vento: clutumsvé, clutumsvé
I cani accorsi lo scavarono
Tutto a nudo misero
Le ossa gli spolparono:
i cani e Genet risero...
il cuore e il suo cervello li ho qui
in questa scatola...
sì... io arsi e ardo e son d'arder contento...
l'altro giorno uno mi diceva
che non ho memoria...
No! Non ho memoria
No! Non ho memoria

²²⁴ Giacomo Martini, *Introduzione*, in "I quaderni del battello ebbro", 12-13, giugno 1993.

²²⁵ Cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, cit., p. 10.

²²⁶ "Non esiste parola scenica oltre lo spazio delle battute. Un drammaturgo non ha altro che le battute per costruire le sue vicende e maneggiarle, per dirigerle e consumarle – e le battute sono i personaggi, come i personaggi sono le loro stesse vicende: le storie, le gioie, i dolori che incarnano e sopportano. È un gioco, tortuoso a dirsi, di sovrapposizioni che, in realtà, non azzerano i suoi elementi ma li unificano – dunque: li semplifica, a dispetto della farragine teorica – nella compattezza della visione scenica: per l'appunto, il dramma. Il dramma che altro non è se non il tempo stesso del suo narrarsi. Il tempo è nel mutare delle forme e le forme - perpetue sintesi di avvenuti mutamenti – sono calcolo e creatura del tempo che in esse si rappresenta". Vedi Giuseppe Manfridi, *Dramma e metamorfosi*, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.

²²⁷ Vedi 2.2.1, pp. 61-62.

La poesia come forma dell'elaborazione teatrale si muove verso la realizzazione di una scena composta per immagini e azioni.

Si risente fortemente in questo senso delle precedenti teorizzazioni a proposito del rapporto tra "cinema di prosa" e "cinema di poesia", come confermava lo stesso Tiezzi ammettendo il proprio debito verso Pasolini²²⁹. In breve l'argomentazione di quest'ultimo muoveva dalla constatazione che il cinema diventerebbe uno strumento realmente espressivo solo nel momento in cui fosse in grado di cedere all'"irrazionalismo linguistico" che ne sostanzia movimenti e immagini. A differenza della narrativa, le immagini al cinema recupererebbero il proprio potere comunicativo servendosi non di un dizionario reale ma di uno infinito di parole possibili, che attingono dall'interiorità stessa del poeta.

Erede delle riflessioni pasoliniane a proposito della "soggettiva libera indiretta"²³⁰, il "teatro di poesia" di Tiezzi sceglie dunque di trasferire sulla scena "il linguaggio di una persona che vede il mondo secondo un'ispirazione sostanzialmente irrazionalistica e che per esprimersi deve dunque ricorrere ai più clamorosi mezzi espressivi della lingua della poesia"²³¹.

Lo scardinamento della sintassi e l'inseguimento di esiti inaspettati per la grammatica della lingua conducono a un linguaggio che è fatto saltare nei suoi nessi logici drammatici. La poesia riproduce a livello sonoro e formale una condizione esistenziale avvertita come insostenibile e l'urgenza di darsi nel presente non più rimandabile: è una lingua insieme incomprensibile e universale, a volte oscena e inventata, carnale e fisica, una lingua "rivoluzionaria", come la definisce Federico Tiezzi²³², di cui si abbisogna ogni nuova "lotta" sul nascere.

Linea questa, intrapresa variamente da gran parte della ricerca:

²²⁸ Federo Tiezzi-Sandro Lombardi, *Genet a Tangeri*, in Renata Molinari, *Del teatro in versi*, in "Patalogo" 7, 1984, p. 134.

²²⁹ Vedi Federico Tiezzi, *Teatro di poesia. Per un disordine poetico della realtà*, in "Patalogo" 5/6, 1983, p. 177.

²³⁰ P. P. Pasolini, *Il "cinema di poesia"*, in id., *Empirismo eretico*, cit., p. 185.

²³¹ Ivi, p. 187.

²³² Dal programma di sala di *Genet a Tangeri*, in Renata Molinari, *Del teatro in versi*, cit., p. 133.

con l'affiorare del respiro poetico sulla scena teatrale, il teatro stesso ha dovuto svuotare, bonificare, purificare il proprio corpo con lo spazio. Di fronte a questo affioramento che altro non è che la ctonia del teatro stesso che riemerge soffiando forte, spazzando via le cucine commerciali, i salotti buoni e gli orpelli scenografici del teatro della *chiacchiera* (Pasolini). Il teatro di poesia non consiste nella recitazione di versi sulla scena, ma è la resurrezione dell'intero corpo del teatro con le sue infinite articolazioni: visionarie, allusive, inquietanti, crudeli e suscitanti. In tal senso il teatro è di nuovo centrale rispetto all'interiorità della comunità²³³.

A partire dal 1980, e per i quattro numeri successivi, il neonato "Patalogo" concentrava la propria attenzione sul "fenomeno" che in quegli anni si stava imponendo tra le proposte di "nuova spettacolarità", sia in Italia che all'estero. Nell'introduzione al saggio del 1984, Renata Molinari proponeva un'analisi "del teatro in versi" in via di affermazione notando che

sempre più frequentemente la scena italiana risuona di rime e assonanze. I modi sono diversi e a volte le finalità divergenti; il dato di fatto è che il *Teatro di prosa* parla sempre più in versi. C'è stato anche un sogno di Teatro di poesia che prendeva da Pasolini lo sforzo tecnico e la tensione ideale (e ideologica) verso una composizione per immagini e azioni che rispecchiasse la struttura narrativa della poesia. La poesia come forma della composizione scenica. Ma il verso detto e riconoscibile nei metri della tradizione, seduce di più, accoglie più immediati consensi, sembra scorciatoia e dichiarazione del mutamento teatrale²³⁴.

La ricerca di questo "mutamento" si è realizzata soprattutto nell'incontro tra generi diversi e anche e soprattutto a costo di superare i codici deputati a sancirne la coniugabilità. Così si è conseguentemente formata a partire da zero una generazione che si è impegnata nel ridiscutere tutti i linguaggi e le acquisizioni teoriche passate "secondo un'ottica eretica e corsara"²³⁵, facendo del nomadismo poetico la propria modalità pratica.

Dobbiamo chiederci ora il perché di quest'esigenza di cambiamento, intravedere le motivazioni che hanno portato in quella direzione e, se possibile, fornire delle risposte anche provvisorie.

²³³ Marcello Sambati ("Dark Camera", Roma), *Autointervista*, in Pippo di Marca, *Tra memoria e presente*, Artemide Edizioni, Roma, 1998, p. 68.

²³⁴ Renata Molinari, *Del teatro in versi*, cit., p. 129.

²³⁵ Federico Tiezzi, *Teatro di poesia. Per un disordine poetico della realtà*, cit., pp. 176-177.

Prescindendo dal percorso storico estetico che ha condotto al teatro dei versi - un sentiero filogenetico che ne intravedrebbe la nascita a partire dalla “poesia in movimento” dei teorici della nuova regia novecentesca - ontogeneticamente alcuni nessi possono essere riscontrati in fattori di ordine, per così dire, “poetico” connessi con la pratica scenica e calati in un contesto sociologico preciso.

Abbiamo considerato, anche grazie all’ausilio delle riflessioni filosofiche in merito, come nella seconda metà del Novecento ci si avvii verso una presa di coscienza dell’inafferabilità dell’essenza del linguaggio e dell’impossibilità di nominare ciò che è realmente vissuto come assente. Il poeta, l’uomo in generale, deve rinunciare a esercitare un potere sulla parola, accettandone la supremazia che massimamente si manifesta nella necessità di tacere in mancanza dell’opportunità o della possibilità di dire. Eppure non si tratta di un ammutolimento: il cammino intrapreso si muove esattamente nella direzione opposta e cioè proprio verso il pronunciamento di quell’assenza. In particolare nella poesia.

Tornando a Heidegger,

in quanto è un negare (dire di no) a se stesso, la rinuncia resta un dire. Così’ essa conserva un rapporto con la parola, poiché d’altra parte la parola ha rivelato un altro più alto potere, anche il rapporto con la parola deve subire una trasformazione. Il dire giunge ad un altro ritmo, ad un altro *mélos*, ad un altro tono. Che la rinuncia del poeta sia stata esperita in questo senso, lo testimonia la poesia stessa, che dice la rinuncia nell’atto che la canta²³⁶.

La condizione di solitudine e lo smarrimento di punti di riferimento intervenuti a partire dalla rottura degli anni Sessanta e Settanta conducono alla poesia per due diversi percorsi: da una parte come spiraglio immaginifico su un mondo possibile che parli il linguaggio del verso, per antonomasia incontaminato e autentico, distante dalla volgarità quotidiana; dall’altra come sprofondamento in una dimensione meno radiosa, addirittura tetra, direttamente connessa agli abissi dell’inconscio.

Nella realtà, abbiamo già sostenuto come sia piuttosto fragile ricercare un autentico “purismo” originario in un panorama artistico come quello attuale,

²³⁶ M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, cit., pp. 179-180.

calato profondamente nella dimensione storica e che vive di contaminazioni continue.

Si tratta invece di rintracciare una polifonia espressiva che coniughi, anche in maniera disarmonica e a-dialettica, l'individualità con un sentimento universale, l'espressione verbale immediata con quella ricercata poetica, e il teatro, al di là di logore formule sociologiche, viene deputato a rispecchiarne l'immagine scritta.

Su questo terreno la poesia incontra la scena: la prima a implorare corpo, voce, respiro e ascolto, l'altra a chiedere commozione pulsante, emozioni vive, autenticità di un luogo atipico.

Il rischio più evidente per i versi che approdano in teatro è però quello di essere snaturati di questa pulsazione originaria, di divenire pedanti e incomprensibili. Così Mariangela Gualtieri dichiarava di usare appositamente una poesia "bassa", una lingua nutrita di dialetto con funzione "rassicurante e calmante" perché d'immediata intelligibilità:

però la parola dentro il verso si inabissa, come accade sempre nella poesia. Voglio dire che in teatro la comprensione deve essere da un lato immediata, senza inciampi od ostilità, ma questa apparente chiarezza porta alla luce un segreto, lo porge, senza tradirlo²³⁷.

Il dialetto o la formulazione di vernacoli autonomi e autoctoni, come vedremo, si impone come strumento comunicativo privilegiato di quello che Gerardo Guccini definisce il "veicolo segnico mondo" che se ne serve mettendo in scena la *realizzazione* del mondo nella coincidenza delle cose con le parole che le nominano²³⁸. Il linguaggio poetico, invece, pur costituendo una modalità trasversale che caratterizza l'approccio segnico in tutte e tre le declinazioni individuate²³⁹, diviene in particolare la cifra costitutiva del "veicolo puro" che, esalta il corpo attorico come canale non ordinato e non unitario della trasmissione del senso.

Esso esibisce pertanto

²³⁷ Mariangela Gualtieri, *Parlare al cadavere*, in "I quaderni del battello ebbro", 12-13, giugno 1993, p. 63.

²³⁸ Vedi 3.3.1, p. 98.

²³⁹ Mi riferisco alle tre modalità del "veicolo segnico mondo", "veicolo segnico puro" e "veicolo segnico agglutinato", in Guccini, *Poetiche antiche, nuove estetiche*, cit., pp. 16-19. Nei paragrafi successivi ci soffermeremo sulla circoscrizione del primo e del terzo.

la separazione delle espressioni letterarie dal loro contesto originario, dichiarandone la natura di citazioni infinitamente cedevoli, leggere e disponibili tanto alla sostituzione che ai giochi del montaggio²⁴⁰.

L'avanguardia rinnova così il proprio contratto con il verso, a patto che si rinunci sia "alla narrazione appagante"²⁴¹ che al piacere dell'incantamento poetico e "al lusso delle acrobazie del banale"²⁴² nella constatazione di una "lingua in perenne stato di crisi"²⁴³.

Mentre la narrazione si occupa di ordinare e unificare gli elementi in un *continuum* organico dotato di senso, il fine della poesia è operare su un costante slittamento sintattico e ritmico.

Poesia, aggiungeremo, che non coincide necessariamente con "poeticità". Nelle diverse modalità del verso libero da una parte e della metrica lineare dall'altra, con il suo andamento ritmico regolare e la conseguente problematica percettiva dell'attesa che si innesta nel fruitore, la scelta del verso si pone innanzitutto come adozione di un paradigma rigoroso. Recuperando l'antico statuto funzionale alla memorizzazione e alla trasmissione orale, l'inserimento di schemi formali più o meno rigidi si rende indispensabile sia per chi compone i versi che per chi li recita, sia, infine, per chi li ascolta. In questo senso non tutta la poesia può avere indistintamente una destinazione scenica; d'altra parte non tutte le scene sono deputate ad accogliere una parola poetica che richiede di essere costruita sapientemente in funzione del suo pronunciamento vocale.

A questo proposito penso a Giuseppe Manfridi, da sempre dichiarante la propria attitudine alla metrica fino a farne una sorta di ossessione, alla "libera germinazione espressiva"²⁴⁴ e al gusto per il *labor limae* che rischierebbero

²⁴⁰ Ivi, p. 19.

²⁴¹ "Scrivere poesia per il teatro significa, per me, contestare questa lingua dispotica, priva di capacità conoscitive, non critica, sempre pronta ad omaggiare la mediocrità, sedicente moderna, senza stupore e senza scrupoli, seducente solo in superficie, interessata". Vedi Nevio Gambula ("Le trame di Calibano"), *La poesia, la scena, l'attore*, in "Matità#03", novembre 2003, <http://www.manifatturae.it>.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ Giuseppe Manfridi, *Teatro dell'eccesso*, cit., pp. 11-14.

forse di condurlo a una composizione barocca e che, invece, danno vita a quegli “oggetti algebricamente costruiti”²⁴⁵ che sono i suoi testi.

“Macchine sceniche a incastro perfettamente funzionanti”²⁴⁶: come *Zozòs* (1987), capace di raccontare il mito più antico del mondo con una reale contemporaneità fatta di voci (anche cacofoniche e impedita) estremamente fisiche e perciò teatrali, o *Teppisti!* (1985) in cui il suo amore per il verso approda pienamente sulla scena

con l'intento di svuotar[lo] da qualsiasi contenuto alto, di tenerne la gabbia ritmica come impossibilità di parlare in un'altra maniera [in cui] il verso, dal suo significato tecnico, s'orienta anche verso un'oscillazione animalesca²⁴⁷.

Così le tribù di sostenitori calcistici che affollano gli stadi alla domenica danno vita a una sorta di polifonia che rinchiude slogan tifosi in versi endecasillabi. Come se il ritmo ripetitivo e martellante di queste litanie rimandasse provocatoriamente a quei valori antichi di coesione del coro “capace di trasformare migliaia di passioni in uno slancio unico, compatto e definitivo”²⁴⁸.

GIOVANNA: guarda lassù: un petardo... e un altro: due!

E mandano su un fumo, un fumo rosso.

Questo è il pareggio, Na' ... che ha pareggiato!

NANDO: dici di sì, Giovà?... dici che è questo?

GIOVANNA: e non li senti cazzo? Non li senti?...

È fatta, Nando, è fatta... e vai! E vai!

Ha pareggiato, cristo, ha pareggiato!

All'ultimo minuto... al novantesimo!...

NANDO: chi sarà stato? Il negro, vuoi vedere?!...

E vai, ragazzi! Fino in fondo adesso!

Non vi fermate! Non adesso, no!

Giù, fino in fondo! A pezzi vanno fatti!

A pezzi sì! Non ci hanno scampo ormai:

che non ci resti manco un dito mignolo,

²⁴⁵ *Ibidem.*

²⁴⁶ *Ibidem.*

²⁴⁷ *Ibidem.*

²⁴⁸ Ricky Tognazzi, prefazione a *Teppisti!*; *Ultrà*, Ricordi, Milano, 1996, p. 4.

ma manco da sputarci addosso: niente!²⁴⁹

Fino agli esiti estremi di un “eccesso” di rigore al paradigma formale, rinvenibili nei suoi sonetti:

“nonnino, nonna Anna è una nana o no?”

“Nina è nonna, non Anna.” “E nonna Nina?”

“No, nì, nonna Nina non è una nana.”

“E nonno Ennio?” “è un nono nonno a Enna.”

[...]

“Un ano unno non è un ano: è un inno.”

“Un inno unno?” “None, un inno. A ninna!”

“E Anna è un’unna?” “Ennio è un unno, Anna no.”

[...] ²⁵⁰

Nella declinazione che assumiamo in questa sede non si tratta di distinguere delle priorità qualitative del verso rispetto alla prosa ma di riconoscere come a ciascuna di queste lingue pertengano, accanto a deputate regole sintattiche e grammaticali, anche “sensibilità operative differenti”²⁵¹.

Per rifarci a Barthes, se in epoca classica prosa e poesia potevano essere quantitativamente misurabili come due grandezze diverse, in cui la prima si sarebbe posta virtualmente come risultato di una sottrazione di elementi ornamentali appartenenti alla dimensione poetica, nella poesia moderna questa natura strutturale ordinata verrebbe scardinata dall’irrompere di parole-oggetto prive di legami conativi, esplosive e isolate:

ora la parola non è più preliminarmente orientata dall’intenzione generale di un discorso socializzato; il consumatore di poesia, privato della guida dei rapporti selettivi, si imbatte nella parola, frontalmente e la riceve come una quantità assoluta, accompagnata da tutti i sensi possibili. La parola qui è enciclopedica, contiene simultaneamente tutte le accezioni tra le quali invece un discorso relazionale le avrebbe imposto di scegliere²⁵².

²⁴⁹ Giuseppe Manfridi, *Teppisti!*, op. cit., pp. 60-61.

²⁵⁰ Giuseppe Manfridi, *La scoperta delle radici*, in id., *Teatro dell’eccesso*, cit., p. 151.

²⁵¹ Vedi F. Tiezzi, *Teatro di poesia. Per un disordine poetico della realtà*, cit., p. 177.

²⁵² Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, cit., p. 35.

Per questa ragione l'appartenenza al teatro di poesia fornirebbe, rispetto a quello di prosa, "l'accesso antimimetico e antinaturalistico a luoghi immaginifici diversi":

teatro di poesia dunque come elemento di disordine all'interno della prosa intesa come trascrizione critica e ragionata di un ordine (quello storico della civiltà bianca occidentale). La poesia induce e reclama il disordine della visione; la prosa progetta e reclama l'ordine del mondo. In più (naturalmente per la nostra sensibilità nervosa) la poesia ammette e reclama una forte dose di irragionevolezza e di segreto (il segreto metrico, l'indecifrabilità poetica) mentre la lingua di prosa vuole determinare svelamenti, misteri decifrati, *essere comprensibile e non percepibile*²⁵³.

Questo, si badi, non significa necessariamente "disordine" formale: abbiamo già parlato della rigida impostazione che impone l'utilizzo della metrica sia nel processo di composizione che di memorizzazione e trascrizione scenica.

Non significa nemmeno parimenti che calarsi nella dimensione poetica corrisponda all'immersione in universi solipsistici distanti nello spazio e nel tempo: esistono infatti molti autori contemporanei che hanno fatto del verso un valore aggiunto che sofferiva alla constatazione di assenze o di presenze multidimensionali non perfettamente sovrapponibili al linguaggio comune, che hanno inserito il linguaggio poetico nel racconto reclamando la necessità di dar voce allo spiazzamento prospettico avvertito e che hanno saputo coniugare questa dimensione alta ed altra con lo scavo nelle trame profonde del reale e conosciuto.

Ancora: non si tratta necessariamente di una scelta unilaterale dal momento che il ricorso al verso può realizzarsi altrettanto vantaggiosamente all'interno della stessa dimensione narrativa propriamente intesa accostando poesia e prosa.

D'altra parte il panorama attuale è così vario e mutevole da concedere di reperire, accanto a poesie nutrite da discorsi quotidiani, forme narrative che si rifanno al discorso poetico:

²⁵³ *Ibidem.*

troviamo teatro sostanziato di *immobilità* e *spazialità* e poesia sostanziata di *mobilità* e temporalità. Poesia ridotta a concreta gestualità e teatro depurato di ogni fisicità²⁵⁴.

Ma poiché, come dicevamo, la contrapposizione forma/contenuto spesso riesce offuscata in un continuo ribaltamento dei piani e nello slittamento semantico sui due livelli, va considerato come proprio la forma poetica stessa sia coinvolta in un significativo processo di investimento segnico tale per cui una buona fetta della trasmissione contenutistica si compie innanzitutto tramite la scelta del verso.

La poesia dunque sfonda la scena: non si festeggia però la rinascita della drammaturgia dallo “spirito poetico” e non esiste un profeta della lirica deputato a riproporre sulle orme pasoliniane un linguaggio nuovo e unitariamente riconoscibile.

Certo c'è chi, come Federico Tiezzi, ha fatto del teatro di poesia il solco di un pluriennale laboratorio in cui la drammaturgia d'autore si accompagna alla ricerca di una parola scenica più consapevole e concreta, e c'è chi, come Enzo Moscato o Franco Scaldati, porta la poesia in teatro, come presenza di interprete e originalissima tensione d'autore, al di là di ogni formula o modo teatrale. Senza dimenticare quel poeta della scena che è Leo, artefice infaticabile di azioni teatrali in cui la memoria assume nella forma della poesia il valore del testamento, più che quello della testimonianza. La nottata del teatro sembra imporre una veglia ancora lunga, in attesa che la poesia “morta” risorga²⁵⁵.

Tornando sull'argomento in un saggio del 1991, Renata Molinari notava come esistano svariate tendenze e numerose dichiarazioni di poetica ma non sia possibile individuare una reale generazione che si attivi oltre “l'orizzonte delle paternità ideali”²⁵⁶.

Ancora una volta ci troviamo di fronte a un panorama multiforme e in movimento; l'adozione del linguaggio poetico e lo scardinamento degli schemi tradizionali narrativi che esso porta con sé sono una conferma a livello formale di quanto sostanzialmente avvertito dagli “uomini di libro” passati alla scena, da chi già si era formato a stretto contatto con essa e da chi attendeva di maturarvi insieme.

²⁵⁴ Luciano Nanni, *Presentazione*, in “I quaderni del battello ebbro”, 12-13, giugno 1993.

²⁵⁵ Renata Molinari, *Il poeta in scena*, in “Patalogo” 14, 1991, p. 284.

²⁵⁶ *Ibidem*.

3.3.1 I protagonisti polimorfi

Come abbiamo già osservato, oggi tanto quanto con il termine “drammaturgia” si fa riferimento a un’attività di “scrittura” più ampia e complessa che si attua sulla “pagina bianca” della scena, così anche quella di “autore” diviene nozione ambigua, applicabile a una vasta rete di “artigiani” del settore che vanno dal coreografo, allo scenografo, agli interpreti, al regista... Con il risultato che se questi, oltre a conservare il loro ruolo principale, sono investiti anche della qualità di “autori dello spettacolo”, per l’autore in senso stretto viene a mancare persino una nomea pertinente.

Anzi, a testimonianza della svalutazione lessicale, viene meno la stessa autonomia semantica del termine che per sussistere sembra invocare necessariamente l’accostamento ad altro. Nascono allora le figure dell’autore-attore, dell’autore-regista, l’autore-solista, l’autore di compagnia, l’autore-testimone, l’“attautore” o “autattore”...

Sono trent’anni che la drammaturgia in Italia viene fatta dai registi, non dai drammaturghi. Qualcuno dice che la drammaturgia in Italia è in crisi. Penso invece che l’Italia abbia prodotto una bella drammaturgia, in questo periodo. Solo che non vengono riconosciute come tali. Vengono identificate con gli spettacoli prodotti e non assurgono a valore autonomo. Qualcosa non quadra. Chi fa davvero drammaturgia oggi? Mi sembra sia cambiato tutto, e non ce ne siamo accorti. È cambiato tutto! Le autorialità sono tante, ormai. Quando si entra in una sala prove non si può pensare che il ruolo del drammaturgo sia quello dominante nel gioco delle autorialità, perché oggi, quando l’attore è attore, è un attore-autore. Entra, scassa il testo, lo crea. Se uno scenografo è uno scenografo entra, scassa il testo, lo crea; idem per il discorso musicale; idem per il discorso del movimento; idem per il discorso delle luci. Se esiste una proliferazione delle autorialità, va tranquillamente messa in discussione la figura del drammaturgo come l’abbiamo conosciuta in passato²⁵⁷.

²⁵⁷ Gianluigi Gherzi, in “Prove di drammaturgia”, n. 2, 2001, pp. 29-30.

Questo il consiglio che dava Gianluigi Gherzi, in veste di drammaturgo al centro sociale “Leoncavallo”, per i giovani autori desiderosi di vedere messe in scena le loro opere: divenire registi e attori di se stessi.

Non è un caso che tutto questo avvenga in quella che è stata sintomaticamente definita “epoca del dopo-autore”, proprio perché l’“autore e basta” non esiste più, nemmeno sulle pagine dei libri.

Allora che fine ha fatto l’autore-autore?

Venendo a cadere le rigidità tradizionali che distinguevano i ruoli (o le mansioni) si determina una singolare sfumatura tra drammaturgia e rappresentazione che riesce a condurre a esiti anche piuttosto convincenti, sempre che questa ibridazione non divenga perdita di orientamento o somma di due mestieri ma si mantenga simbiosi proficua.

“Siamo al culmine delle scritture d’attore”²⁵⁸ sentenziava Meldolesi una decina d’anni fa e, in effetti, questa necessità di evadere dalle ristrettezze dei ruoli sembra oggi un’esigenza sempre più avvertita da entrambe le parti.

In realtà di attori che si dedicarono alla scrittura sono pieni gli annali di ogni tempo ed eterogenee le esigenze da cui erano (e sono a tutt’oggi) mossi: il bisogno di raccontarsi, la rivendicazione di autonomia, una possibilità di appagare il proprio ego ma anche il più profondo bisogno di contrastare la precarietà della loro arte e la possibilità di mantenere una distanza con ciò che si rappresenta in modo da non cancellarsi in essa.

Abbiamo considerato precedentemente come, in maniera speculare alla figura del *dramaturg*, questo nuovo percorso artistico si delinei nel Novecento attraverso la modalità di quello che Meldolesi ha definito “l’attore-che-si-fa-scrittore”²⁵⁹.

D’altra parte se facciamo attenzione alle stesse vicende biografiche degli autori teatrali degli ultimi vent’anni ci rendiamo conto di come in molti casi i loro percorsi si intreccino variamente con quelli della scena in senso stretto. Molto spesso infatti non si tratta nemmeno strettamente di scrittori, cioè di professionisti che hanno intrapreso una formazione per quel dato mestiere, ma

²⁵⁸ C. Meldolesi, *L’interazione teatrale: l’attore e il dramaturg*, cit., p. 167.

²⁵⁹ Ivi., p. 171.

piuttosto di “uomini di scena” che, nel nomadismo di ruoli che connota il nostro teatro, vi sono approdati per vie trasversali.

In un'intervista rilasciata a Tiziano Fratus nel settembre 2002, Marco Martinelli rispondeva che il suo lavoro, appunto in triplice veste di attore, regista e drammaturgo, per il “Teatro delle Albe” si compie proprio nell'esigenza di unire scrittura drammaturgica e orchestrazione degli spettacoli. Proseguendo forniva il contributo di una nota personale indicativa del suo *background*, riscontrabile per analogia anche in altri colleghi:

all'inizio c'era il desiderio di essere dappertutto, dentro e fuori la scena. Andando avanti mi sono reso conto che il mio luogo non era il palcoscenico. Mi è stato molto utile stare sul palco per quasi dieci anni, anche se non ero nato per starci. Un po' come gli allenatori che sono stati calciatori: sanno cosa significa sbucciarsi le ginocchia, scontrarsi con gli avversari, sprofondare nel terreno infangato. E anche per diventare drammaturgo questo apprendistato è risultato utilissimo: una battuta prima di tutto è una battuta che suona in bocca e nelle gambe, che si deve incarnare²⁶⁰.

La pratica spettacolare è un requisito che molti autori ritengono indispensabile per la scrittura scenica. Non basterebbe secondo loro un confronto attivo con gli “uomini di scena”, si renderebbe invece necessario un vero e proprio *transfert* che permettesse di sperimentare e attraversare personalmente l'azione.

In un'intervista rilasciata al “Corriere della Sera” nel febbraio 1990, Ugo Chiti sosteneva appunto che tra le “regole” principali imposte al mestiere drammaturgico è richiesta l’“iniziazione teatrale, nel senso di lavoro in palcoscenico” e, supportato dalla propria esperienza, dichiarava:

io, per esempio, avendo fatto l'attore e continuando a fare il regista, ho una specie di cronometro in testa: so perfettamente quanto deve durare una battuta, quanto ci deve essere di emozione, di spiegazione del personaggio, di mistero e di attesa. L'autore deve anche essere un uomo di teatro, deve saper saggiare il respiro del pubblico, saper partecipare al *balletto olfattivo* per cui ci si annusa tra palcoscenico e platea²⁶¹.

²⁶⁰ Marco Martinelli, *Inventiamoci il teatro asinino che non c'è*, cit., p. 176.

²⁶¹ Ugo Chiti, intervista a cura di Emilia Costantini, in “Corriere della Sera”, 11 febbraio 1990, in Renata Molinari, *Le lingue del teatro*, cit., p. 151.

Non a caso, dopo l'esordio negli anni Settanta con il gruppo "Teatro in Piazza", all'interno del quale il drammaturgo si riconosceva specificatamente come attore, l'approdo definitivo con cui arriva all'"Arca Azzurra" lo vuole regista-autore. Si tratta di un percorso che segnerà profondamente il suo lavoro di scrittura condotto non solo a contatto ma *sugli* attori stessi, arricchito dalla propria personale esperienza in questo settore. Nella drammaturgia di Chiti è infatti possibile riscontrare un riuscito equilibrio tra scrittura e oralità, parola scritta per essere letta e testo da recitare; attitudine che gli proviene indubbiamente dalla sua stessa formazione in campo recitativo. Allo stesso modo non è un caso che gli elementi didascalici impiegati dall'autore siano ridotti al minimo: costruendo le battute direttamente sugli attori e concordandole con questi, gli è consentito risparmiarsi indicazioni superflue. La possibilità di un rapporto stretto e prolungato nel tempo con la stessa compagnia offre poi il non irrilevante vantaggio di offrire ai lavori una portata narrativa di più ampio respiro, essendo concepiti per lo più per trilogie che si realizzano attraverso tappe successive (*La terra e la memoria* come *La recita del popolo fantastico*).

Accanto agli "autori testuali", di cui ci occuperemo più approfonditamente in una sezione a parte, il nuovo teatro ha visto quindi la nascita di un fenomeno particolare di artista, una figura "anfibia", che Gerardo Guccini individua nell'"attore testuale"²⁶². Questo personaggio "bifronte", proveniente per lo più dalla pratica attorica, ritorna alla scrittura intersecandola con il proprio percorso di lavoro e di vita,

intrecciando diversamente dal teatro di pura rappresentazione, il livello dell'evento e quello delle drammaturgie scritte²⁶³: per queste ragioni, mi sembra pertinente vedere in chi scrive una sorta d'*attore testuale*; e cioè un artista che è presente ed *agisce* nell'evento scenico attraverso i testi che ha assemblato, modificato e composto; le sue parole nascono come teatro, sono elementi concreti e attivi d'un processo creativo che le suscita e se ne alimenta trascinandole in scena²⁶⁴.

²⁶² Gerardo Guccini, *Poetiche antiche, nuove estetiche*, cit., p. 16.

²⁶³ "...l'oralità dei narratori è *anche* racconto, gli spettacoli delle Albe sono *anche* drammi; la Valdoca è *anche* poesia e scrittura; le performance di Moscato sono *anche* letteratura; la riviviscenza delle origini è *anche* reinvenzione testuale del dialetto", ivi, pp. 16-17.

²⁶⁴ Ivi, p. 17.

Quando la drammaturgia dell’“attore testuale” approda sul palco lo fa partecipando attivamente all’evento scenico con una parola che si porta appresso le condizioni acquisite dalla pratica teatrale “metabolizzandovi” la biografia personale, la ricerca processuale e la capacità relazionale, anche nel recupero di generi classici come quello epico-narrativo. Questa pratica favorisce così gli sconfinamenti tra gli ambiti spettacolari e crea un legame con l’opera originaria degli autori che operavano a contatto con la scena. Come per quegli “artigiani del mestiere”²⁶⁵ si trattava di comporre testi cifrati e allusivi che richiedevano la decodificazione sulla scena, così l’esigenza dell’approdo al palcoscenico si rende per questi un’urgenza imprescindibile. Sono autori narratori del disagio, testimoni civili²⁶⁶, creatori di una lingua propria mitico-fantastica o incarnatori di quella originaria dimensione lirica dialettale, al riparo dal rischio di scadere nella maniera così come nella pedantaria.

Nel caso di quello che Guccini definisce “il veicolo segnico mondo”²⁶⁷ queste voci si fanno trasmettitrici di un messaggio che si realizza nell’incontro tra enunciato ed enunciatore, mettendo in scena la *realizzazione* del mondo (cioè il suo farsi reale). Sia quando narratore e personaggio coincidano, sia quando questo venga caricato di qualità fantastiche

il veicolo segnico mondo conserva e ricontestualizza teatralmente [le identità del reale], estraendone i risvolti poetici, le tensioni trasformatrici e, per quanto riguarda il teatro di narrazione, i contenuti mitici²⁶⁸.

Accanto a questa modalità propria dell’“attore testuale” in veste di parlante, lo studioso ne rinviene anche una particolare che si definisce nella presenza puramente scenica dell’attore come “veicolo segnico agglutinato”:

tuttavia proprio nell’ambito di questa teatralità, l’espressione letteraria svolge un ruolo essenziale, allena l’attore a confrontarsi dialetticamente con opere “altre”; allarga gli orizzonti di coscienza; formalmente agisce come il chiaroscuro nei quadri caravaggeschi, e cioè dà energia,

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ Esempi di cui ci occuperemo successivamente, vedi 4.6.1, 4.6.2 e 4.7.1

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ *Ivi*, p. 18.

plasticità e slancio a espressioni mimiche e ad anatomie corporee che, considerate in sé, esistono indipendentemente dai giochi di luce ed ombra²⁶⁹.

Insomma, questi nuovi protagonisti della scena, seppure nelle molteplici morfologie sotto cui si presentano a essa, non smarriscono mai il riferimento anche vago all'espressione letteraria che, se non costituisce l'oggetto in senso stretto dell'evento drammatico, contribuisce in maniera fondamentale alla sua definizione.

Abbiamo delineato il caso di un diverso rapporto tra teatro e scrittura: quello che si compie attraverso gli attori che si fanno autori, "allenatori che sono stati calciatori". A questo proposito è evidente che non ci si possa riferire a drammaturghi nel senso stretto del termine: nulla a che vedere con l'eredità pirandelliana del nostro paese né con le ricerche contemporanee estere. Altrettanto la messinscena non sarà definita nel senso di relazione variamente intrapresa con la "pre-scrittura scenica" ma piuttosto come inedita creazione simultanea del testo *sulla* scena, che vedremo compiersi attraverso diverse modalità.

3.3.2 Modalità dell'“attore testuale”: poesia, memoria e vernacolo

Una delle strategie di cui si nutrono i nuovi autori della scena nella fase di composizione drammaturgica è il ricorso alla valorizzazione del proprio strumento vocale: non solo la parola strettamente intesa, ma le molteplici possibilità foniche e semantiche che essa offre per il suo utilizzo; espediente già variamente sfruttato dall'avanguardia nella ricerca di un rinnovato impiego della parola a teatro, ora divenuto proprio degli stessi drammaturghi nelle diverse estensioni che abbiamo considerato a proposito del termine.

Abbiamo valutato precedentemente le problematiche connesse alla destrutturazione linguistica in atto, gli ostacoli al rinvenimento di un parlato autentico soprattutto dopo la rimozione dei dialetti, il ripiego sulla scelta

²⁶⁹ Ivi., p. 19.

formale del verso con l'adesione rigorosa al paradigma poetico e il "minimalismo strutturale": vi ritorneremo in seguito; per ora ci interessa notare come l'incrocio e l'incontro di queste dinamiche e delle questioni da esse innescate siano recuperate attivamente dai protagonisti scenici in veste di autori come nuove modalità strategiche.

Prima di occuparci della figura antonomastica che incarna il ruolo di attore-autore e che negli ultimi anni si sta imponendo sul panorama teatrale, cioè il narratore, di cui tratteremo più avanti, varrà la pena di soffermarsi su quelli che non possiamo trascurare essere i terreni sostanziali su cui si innesta la scrittura scenica degli "autori testuali", ovvero la creazione di una drammaturgia impostata sul proprio lavoro attoriale e nutrita dalla scelta del verso e dalla creazione di autentici vernacoli.

Non è una coincidenza che sia proprio sulle assi del palcoscenico che si compie l'avvicinamento epifanico tra poesia e dialetto e, viceversa, che tra i poeti siano coloro che prediligono il versante dialettale a incontrare più facilmente la scena. La loro parola sembra infatti in grado di farsi portatrice di un'esplorazione fisica più reale rispetto alla falsità linguistica lamentata per la scena, anche qualora approdi a gerghi inventati o ne resusciti di morti.

Il comune denominatore è la ricerca di un'autenticità più viva, contro la convenzione e l'autoreferenzialità della prosa teatrale, e le tentazioni del minimalismo quotidiano, con le sue facili allusioni, i gerghi e gli *ismi* di ogni giorno. In questa sperimentazione la poesia è più vicina, e l'autobiografia si affaccia quasi sempre a un dialetto abbandonato troppo in fretta (assieme all'esperienza del suo mondo), nel legittimo e inesorabile incedere verso l'emancipazione²⁷⁰.

E' una poesia dinamica e musicale che ricerca ritmo e modulazione contro la cerebralità di una prosa arida, antimelodica, macchinosa.

Come ricordava Enzo Moscato

questo solo la poesia te lo può dare, nessuna sezione della letteratura e dell'arte ti permette questa *replicanza* all'infinito. La drammaturgia è un fatto secco, asciutto, preciso, noioso²⁷¹.

²⁷⁰ Renata Molinari, *Le lingue del teatro*, cit., p. 148.

²⁷¹ Enzo Moscato, *I topi di Napoli*, da una conversazione con Stefano de Matteis, in "Patalogo" 11, 1988, p. 174.

E l'incontro del monologo con la canzone napoletana nel poeta partenopeo, per quanto non strettamente aderente ai dettami drammaturgici della tradizione, è solo uno dei tanti esempi.

La questione fondamentale ruota intorno alla fondazione di un nuovo linguaggio.

Gli "attori testuali" si sono dovuti rimpossessare di una lingua propria, da loro stessi scritta e portata sulla scena.

Proprio come un compositore-pianista sceglie una nota non soltanto per la bellezza della nota in sé, ma per la bellezza che potrà aggiungersi alla bellezza nel momento in cui egli stesso, con le sue mani, vorrà e saprà eseguirla. L'insolenza esemplificativa, allora, ritorna: il linguaggio della scena sta al Teatro e ai teatranti, come Chopin al pianoforte: lui è cresciuto grazie al pianoforte e la capacità espressiva del pianoforte grazie a lui²⁷².

Con questa similitudine Ruggero Cappuccio sintetizzava la propria ricerca poetica nell'incrocio linguistico col dialetto e la dimensione musicale. La lingua è un impasto di siciliano antico e moderno o un napoletano articolato di sonorità lontane. Mentre la versificazione alterna toni aulici al rumore dei bassifondi, il racconto spazia dall'evocazione storica, sulle orme della nobile tradizione meridionale, alle vicende concrete tessute sul pettegolezzo popolare. Così accade in *Desideri mortali* (1996) che mette in scena un coro di morti, "una sorta di oratorio laico, di cantata profana"²⁷³, a narrare le sorti contemporaneamente magnifiche e desolanti della terra siciliana, perenne colonia del dominio straniero. La vicenda, che si innerva della storia antica rievocata nelle parole "indicibili" di Tomasi da Lampedusa, ci riporta in un luogo reale e concreto, ben lontano dal regno dei defunti suoi abitanti. Andrà detto però che nonostante le radici siciliane potrebbero indurre a pensare al parallelismo con l'illustre tradizione veristica, nel nostro caso né la lingua né lo schema del racconto rivendicano questa vicinanza, rifuggendola anzi a volte con l'immersione in una dimensione immaginaria e mitica

²⁷² Ruggero Cappuccio, in R. Molinari, *Le lingue del teatro*, cit., p. 152.

²⁷³ Aggeo Savioli, *L'orgoglio del Gattopardo*, in "L'Unità", 3 marzo 1997, in Ruggero Cappuccio, *Desideri mortali*, Gremese Editore, Roma, 1998, p. 78.

MARIANNA: ... ‘Nfino a che nu bello juorno, il Vesuvio, quel pezzo di maschio infuocato e guappo, s’innamorò di una femmina bellissima. Più zoccola che santa, più troia che vergine, più puttana, che puttana! Etna, se chiamava e smaniava senza requie... stiracchiando pure lei sotto terra, due cosce marcite di zolfo, dove si apriva la sua bella natura, la sua conchiglia, il suo cerchi di fuoco [...] tante e tant’anne fa... Il fallo demoniaco e grave s’ingrossò, sotto la terra... Attraversando tutta la Calabria... infilandosi sotto l’acqua, nello stretto, lontano, fino a ‘llà bascio, fin laggiù, fino llà in mezzo... fino in mezzo alle cosce di lei... Etna... Efuje na festa ‘e morte [...] Etna si torceva, ribolliva di rantoli sinistri. Di più, di più mai, di più sempre, di più mai... fino alla divina esplosione di lui... una cascata di piacere sgorgò dalla mischia di Vesuvio, inondò le viscere di Etna bellissima, salì nella sua gola ed ella vomitò di più, di più ancora, di più sempre dalla sua bocca il piacere di mai...²⁷⁴

Come si può evincere, la rievocazione del dialetto, seppur non si realizzi in una scelta unitaria, ha un grande valore nell’opera di Cappuccio soprattutto in funzione degli esiti lirico-musicali che concede nel suo irrompere in teatro all’interno della prosa in lingua. Esempio di “attore testuale” dunque non necessariamente inteso come interprete in senso stretto della propria azione drammatica ma quale drammaturgo che costruisce quest’intreccio di parole-immagini già in senso assolutamente scenico.

Se il suo *Delirio marginale* (“Premio IDI” del 1993) si realizza all’insegna della contaminazione tra napoletano e veneto, attraverso la memoria di due fratelli che si rincontrano durante la seconda guerra mondiale dando vita a un fluire mnemonico di ricordi e confronti, in *Shakespea Re di Napoli* (1994) la ritmicità del drammaturgo elisabettiano sbarca in tempo di peste a Napoli mentre impazza il carnevale. Barocco inglese e napoletano sono messi a confronto ma non mancano incursioni di spagnolo e siciliano. Ne esce un’allucinazione verbale dove la rima baciata si alterna al settenario o all’endecasillabo ma sempre con estrema agilità dialogica.

La tradizione linguistica rimane un punto di riferimento imprescindibile eppure l’operazione drammaturgica si compie costantemente in un suo superamento: l’invenzione – perché è di questo che si tratta - si realizza a partire dalla lingua reale per prenderne anche ironicamente le distanze.

A questo proposito si riconferma il debito della nuova drammaturgia nei confronti della “vecchia” avanguardia, seppur con le dovute precauzioni che il

²⁷⁴ Ruggero Cappuccio, *Desideri mortali*, cit., pp. 15-16.

contesto storico mutato e le trasformazioni intervenute nel panorama teatrale hanno comportato negli ultimi decenni.

Non vogliamo sostenere che si tratti di plagì o brutte copie del già dato ma neppure possiamo trascurare di evidenziare dei fattori potenzialmente contigui alla storia del teatro. Come non pensare allora ad esempio ai sensazionali esiti già sperimentati nel rapporto tra canzone e dialetto, tra lirica e tradizione popolare, con l'incontro alchemico tra "Shakespeare e sceneggiata napoletana" in *King Lear e Lacreme Napuitane*, spettacolo del '73 di Leo de Berardinis e Perla Peragallo?

Era una reazione quasi chimica, da laboratorio: c'erano Schonberg e la tradizione musicale napoletana, Shakespeare e la sceneggiata, che è un fatto culturale molto violento, proprio a livello teatrale, di fraseggio. La sceneggiata era nata semplicemente come fatto pratico, di diritti d'autore: si scrivevano dei testi prendendo spunto da una canzone in voga; la presenza della canzone poneva dei rapporti tecnici di rapporto col pubblico, faceva leva su una certa violenza, sulla rabbia che c'è nel pubblico napoletano di una certa condizione. È una rabbia che poteva essere utilizzata a maggior causa: è questa la ragione per cui io facevo reagire la sceneggiata con la cultura "alta". Mai a livello populistico o demagogico, o didattico, o politico, nel senso bieco del termine, cioè di basso profilo politico²⁷⁵.

Fin dall'approdo a Marigliano nel '69, nell'incontro tra cultura alta e cultura bassa, avanguardia e realtà socio-antropologiche diverse, nel "teatro jazz" di Leo e Perla il dialetto si intreccia con la farsa, con la sceneggiata napoletana e la tragedia: più che connotazione sociale esso diviene dunque astrazione.

Il medesimo risultato è riscontrabile nel caso di alcune drammaturgie contemporanee anche se le etichette per definirle sono mutate così come i paradigmi di inquadramento.

Certo. Io lo chiamo jazz per comodità di linguaggio, in effetti si tratta di un fraseggio, di una ricerca di timbri, si tratta di porsi di fronte alla battuta personalizzandola. Per questo è molto utile il dialetto, la ricerca di un fraseggio originale tramite quello originario. Il dialetto, in termini teatrali, diventa sintesi, astrazione. Quindi il dialetto usato non in senso veristico, ma in quelle che chiamo intonazioni concrete – da non confondere con la musica concreta – cioè pezzi, frammenti, da inserire nella composizione, alla maniera pop. Quindi una aggregazione

²⁷⁵ Leo de Berardinis, *Per un teatro jazz*, intervista a cura di Oliviero Ponte di Pino, <http://www.olivieropdp.it>.

abbastanza complessa di un fraseggio completamente inventato con un altro fraseggio, che è la traduzione del fraseggio originario nel quale vengono inserite sillabe e parole. E' la sintassi sonora che dovrebbe far parte del bagaglio di ogni attore, di quello che chiamo attore jazz, o attore lirico²⁷⁶.

In questo senso, quando il dialetto incontra la poesia tende ad abbandonare il connotato folkloristico col suo gusto decadente o espressionista per tornare più semplicemente all'evidenza immediata di una lingua che parla se stessa e descrive le cose nel loro accadere.

Se il percorso dell'avanguardia si compie a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta incontrando il sud poetico e dialettale, successivamente la via intrapresa dai nuovi uomini di scena sembra imboccare una risalita dello stivale, incrociando altre regioni. Negli anni Ottanta è soprattutto la Romagna, con le sue nuove ferventi formazioni, a produrre i risultati più convincenti in termini di ricerca teatrale.

Dialetto e poesia sono tra i terreni di sperimentazione privilegiati.

La Romagna, teatralmente parlando, è una regione analfabeta, plebea come il suo dialetto. Non vanta tradizioni, non ha i quarti di nobiltà del veneto di Goldoni o del napoletano di Eduardo. Nella seconda metà del Novecento il dialetto romagnolo esplode sì nella poesia, con Pedretti, Tonino Guerra, Raffaello Baldini, linea proseguita nell'oggi con Nevio Spadoni, Bellosi e altri poeti, ma a teatro entra solo negli anni Ottanta, con le Albe²⁷⁷

e, aggiungeremmo, con la trilogia "sapienziale" della Valdoca di *Lo spazio della quiete* (1983), *Le radici dell'amore* ('84) e *L'atlante dei misteri dolorosi* (1986).

E' la lingua romagnola che vive nei poeti come Baldini, nel "dialetto delle ville" di Spadoni e nelle voci femminili della Gualtieri e Montanari a imporsi tra le altre con la maggiore incisività dell'identificazione tra segno e referente, mentre la lingua cosiddetta colta continua a evocare la convenzione.

Si pensi, a tal proposito, ancora alla scrittura di Raffaello Baldini, definita da più voci "una metafisica della vita"²⁷⁸ nella ricerca costante di una lingua che è il luogo reale dove le cose si realizzano attraverso le parole con cui sono

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ Marco Martinelli, *Inventiamoci il teatro asinino che non c'è*, cit., p. 178.

²⁷⁸ Maria Dolores Pesce, *Una metafisica quotidiana*, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.

pronunciate. “Ci sono cose che continuano ad accadere in dialetto”²⁷⁹ afferma il poeta al suo esordio teatrale con *Zitti Tutti* (1993)²⁸⁰ e – aggiunge Marco Martinelli, regista della drammaturgia - “lo spaesamento è raccontato con la lingua del paese”²⁸¹.

[...] certo però che le lingue oggi, se non le sai le lingue, il mondo è diventato, se non le sai le lingue, oggi, come fai? Vai nei posti, non capisci niente, parlano, non capisci, parli tu, non capiscono loro, oggi, ragazzi, questo è un mondo, sapere una lingua oggi, se sai una lingua è come vivere una volta di più, se sai due lingue vivi due volte di più, se sai tre lingue, insomma le lingue, che impararle è dura, se le vuoi saper bene, bisogna studiare, darci sotto, ma solo imparare tutte le parole, ci vuole una memoria, però ci vuole anche uno che sia portato, perché se uno non è portato, io, anche se mi ci metessi, lo sento, non sono portato per le lingue [...] ²⁸²

La poesia arriva alla scena come una sorta di approdo naturale reclamando il recupero del valore primigenio della parola che consiste nell’essere pronunciata.

Riconducendo il teatro alla sua dimensione istintiva, si ricerca una lingua che non parli tanto culturalmente alle menti quanto sensorialmente ai corpi, che viva della storpiatura e del rifiuto delle leggi grammaticali²⁸³. Una parola faticosa e “faticata” che non solo nasce dall’invenzione della licenza poetica ma arriva dall’esterno e chiede di essere ascoltata:

Parlami che/ io ascolto/ parlami che/ mi metto seduta e ascolto/ metto una mano sull’altra/ parlami e ascolto²⁸⁴.

Non si può sempre parlare di un linguaggio innocente, primitivo, puro; si tratta per lo più di un “neovernacolo” che risente delle inevitabili contaminazioni della cultura massmediatica come di quelle della lingua colta, di cui spesso si offre come parodia, affiancando quindi alla dirompente carica eversiva la leggerezza di un’ironia pungente.

²⁷⁹ Raffaello Baldini, in R. Molinari, *Le lingue del teatro*, cit., p. 149.

²⁸⁰ Di lui si ricordi anche l’“italiano” *In fondo a destra*, con cui Tiezzi e Castiglioni hanno inaugurato il “Festival di Santarcangelo” nel 2003.

²⁸¹ Marco Martinelli, in R. Molinari, *Le lingue del teatro*, cit., p. 149.

²⁸² Raffaello Baldini, *Zitti tutti!*, Ubulibri, Milano 1998, pp. 56-57.

²⁸³ Vedi Emanuela Dallagiovanna, *La Valdoca e il viaggio verso Parsifal*, in “Culture teatrali” 2/3, primavera- autunno 2000, pp. 129-156.

²⁸⁴ Mariangela Gualtieri, note a id., *Antenata*, Crocetti, Milano 1982.

Un sottile umorismo popola anche l'universo teatrale di Marco Martinelli che comunque fornisce un ulteriore esempio drammaturgico di impegno nel porsi in costante dialogo, alle volte provocatorio, con lo spettatore/interlocutore invitato a meditare su problematiche anche attuali (come il razzismo, l'emarginazione, il multinazionalismo, la globalizzazione...). I suoi personaggi parlano una lingua straniera, "colorata", scherzosamente contaminata coi neologismi attuali; lingua mista dialetto romagnolo nell'intreccio tra percussioni africane e melodie padane.

Così, sotto la guida di Martinelli, l'attrice Ermanna Montanari ha condensato prima la sua presenza scenica nella figura della madre/moglie popolare, incarnante la cultura romagnola (*Refrattari*) poi, confrontandosi con la poesia di Nevio Spadoni, ha potuto sperimentare "le trasformazioni della stessa identità fisica e linguistica, fonica e morale"²⁸⁵ (*L'isola di Alcina*).

Da quel momento sono mutate tantissime cose: per me non era sufficiente essere solo un'attrice, mi era necessaria una visione del teatro a trecentosessanta gradi. Quindi si poteva organizzare, si poteva ospitare, ci si poteva relazionare, si potevano avere visioni registiche e scenografiche, si poteva scrivere: non per diventare uno scrittore, ma per scrivere per la scena, sulla scena, portare avanti una teoria, trasformarla. Siamo entrati in un flusso, mentre prima c'era una certa rigidità. Anche essere attrice era una rigidità, perché la scena era un luogo separato. Dopo quell'esperienza non è più stato così, mi è nata come un'esuberanza del teatro che ha fatto sì che io potessi accettare anche di essere una contadina e di fare spettacoli in dialetto, che potessi accettare di essere Daura, cioè tutto quello che fino a quel momento avevo allontanato, e anche odiato. Per me quella di Daura era proprio puzza, mi sentivo puzzolente. Adesso la puzza c'è lo stesso, ma c'è anche l'orgoglio di appartenere a quel mondo contadino. C'è una relazione con la mia famiglia anarchica...²⁸⁶

Appartenendo alla modalità del "veicolo segnico agglutinato", mentre il ruolo dell'autore è riportato "in un'originaria e feconda condizione d'anonimato"²⁸⁷, all'attore/personaggio nella sua identità doppiamente artistica e umana è restituita l'espressione verbale

che, come un fiume carsico, affiora nelle diverse interpretazioni [...] dove, ad enunciare le parole è, come dice Hugo, una "bocca d'ombra" che parla per tutti e, nell'ascoltarla, ci rende

²⁸⁵ G. Guccini, *Poetiche antiche, nuove estetiche*, cit., p. 19.

²⁸⁶ Ermanna Montanari, conversazione a cura di Oliviero Ponte di Pino, <http://www.olivieropdp.it>.

²⁸⁷ G. Guccini, *Poetiche antiche, nuove estetiche*, cit., p. 19.

coro muto – plausibili fonti dei suoi enunciati, testimoni e portatori di quel magmatico patrimonio di pensieri e movimenti della sensibilità dal quale l'artista trae il filo e talvolta il disegno delle sue tessiture²⁸⁸.

E al posto dell'impersonalità del drammaturgo, relegato nelle ombre dell'emergenza testuale, l'identità del personaggio scenico è ripetutamente enunciata come autopresentazione di se stesso²⁸⁹. Lo sviluppo drammatico viene in questo senso segnato soprattutto dall'impiego di una parola in grado di evocare e aprire spiragli sulla propria interiorità.

Scrivere in dialetto significa spesso per gli autori compiere una scelta che, al di là del suo valore storico, linguistico o sociale, si pone infatti immediatamente a livello autobiografico come scavo nella propria lingua materna.

Sostiene il siciliano Scaldati:

si tratta di scoprire la storia contenuta in una parola, mettere insieme le parole contenute in altre parole, riflettere sulle origini attraverso l'etimologia, riappropriarsi per questa via dei sentimenti e dei tormenti dell'uomo e della società nella sua evoluzione. È una ricerca senza limiti, perché infinita e perché esprime tutta la gamma dell'esperienza umana: dai bisogni primari come fame, sesso, religiosità, alle grandi aspirazioni ideali²⁹⁰.

Dalla terra siciliana proviene anche un esempio di “attore testuale” con esperienze registiche “quasi per disperazione” e drammaturgiche “completamente a caso” (per quanto risulti difficile pensare al suo tritico *Petri-Planctus-Villarosa* del 1995 come un approdo casuale e non accuratamente – a volte pedissequamente - ricercato): mi riferisco a Enzo Alaimo che dichiara di prediligere il dialetto come “linguaggio cifrato del cuore e della memoria”²⁹¹.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ “Io, Giordano, pastore zampognaro” (*Siamo asini o pedanti*, 1989); “Il mio nome è Daura. A me mi chiamano Daura” (*Bonifica*, 1989); “A me mi chiamano Arterio” (*Bonifica*); “Io, Alinsitowe Diatta, abbandono il villaggio” (*Lunga vita all'albero*, 1990). Vedi id., *La storia dei fatti*, in Guccini-Marelli, *Stabat Mater*, cit., p. 40.

²⁹⁰ Franco Scaldati, *A sud del teatro*, intervista a cura di Pier Giorgio Nosari, in “Prove di drammaturgia”, n. 1, 1999, p. 19.

²⁹¹ Enzo Alaimo, *Per una scrittura dello sguardo*, <http://www.enzoalaimo.it>.

Per giungere a questo risultato lirico l'ostacolo più faticosamente penetrabile è costituito proprio dal fattore linguistico tra fedeltà al canone e "abuso", tra scritto e parlato, ricordo e tradimento: come si scrive una lingua orale?

Ma prima ancora: esiste una lingua orale originaria e riconoscibile o piuttosto il suo rinvenimento (o la sua invenzione) non si compie sempre inevitabilmente anche passando per una specie di necessaria "infedeltà"?

Abbiamo già ravvisato quali e quante problematiche si aprano di fronte a questo interrogativo.

Ora, la *quaestio* lingua-dialetto è molto *vexata*, come si sa. Tantissimo è stato scritto e ancora oggi – oggi che i dialetti sono per essere (o sono già) vinti, cancellati non dalla lingua, ma da qualcosa di scaduto, d'impoverito, da una ibrida *koinè* di comunicazione – non si è giunti a conclusioni pacificanti²⁹².

Non solo l'italiano ma i dialetti stessi risentono di una serie di contaminazioni che ne impediscono un rinvenimento unitario. Se non esiste una lingua italiana originale - se non considerandola come risultato di una serie di innesti fonologici ereditati dai diversi parlati regionali da una parte, dal linguaggio massmediatico dall'altra - ancor più arduo sarà il riconoscimento di una lingua *teatrale* italiana. Si entra allora nel terreno delle "koinè" miste, varie, multiformi, irriducibili, a rispecchiare un altrettanto polimorfo panorama linguistico.

Alaimo si rapporta proprio con quel "meticcio"²⁹³ che marca il proprio garifono, miscela di catanese, villarosano, petraleso e italiano, conviventi armoniosamente nel parlato ma difficilmente imprimibili su carta. La scelta che l'autore compie è quindi quella "abusiva" di una scrittura siciliana incurante delle coerenze territoriali, condotta, per autoammissione²⁹⁴, sulla via degli innesti di Scaldati.

Quest'ultimo infatti, pur essendo un palermitano "d.o.c.", tratta la lingua con grande volubilità; apparentemente distante da preoccupazioni linguistiche, ma in realtà fortemente compromesso con l'atmosfera verbale.

²⁹² Vincenzo Consolo, *Dialetto come conflitto e come poesia*, in Franco Scaldati, *Il teatro del sarto*, Ubulibri, Milano 1990, p. 7.

²⁹³ Enzo Alaimo, *La scrittura e la memoria*, in "Prove di drammaturgia", n. 2, 2001, p. 10.

²⁹⁴ Vedi Enzo Alaimo, *Per una scrittura dello sguardo*, cit.

Franco Scaldati, insieme a Enzo Moscato, citati più approfonditamente nella sessione dedicata alla drammaturgia del meridione, meritano anche di essere nominati come esempi organici di “poeti in scena”, che si affiancano alla modalità degli “attori testuali” nella capacità di dar voce alle proprie creazioni. Nonostante gli ostacoli interposti dall’impiego del dialetto a una completa comprensione linguistica, il merito di questi drammaturghi consiste nella restituzione dei valori di senso profondo oltre la superficie verbale.

Spesso, quando leggo testi teatrali contemporanei e mi capita di ripetere ad alta voce alcune frasi per sentire come suonerebbero sul palcoscenico, ho l’impressione di avere la bocca piena di zucchero filato. Invece se leggo una commedia siciliana di Scaldati, o una napoletana di Enzo Moscato, magari mi sfugge il senso di molte parole, ma la bocca è piena di suoni veri, suggestioni di possibili significati ed emozioni²⁹⁵.

A questo proposito l’impiego del verso costituisce indubbiamente un valido supporto a una maggior immediatezza comunicativa:

i poeti che scrivono per il teatro portano sulla scena testi costruiti con una percezione della lingua rara negli autori italiani di teatro, troppo spesso appiattiti su effetto o effettacci e poco attenti allo strumento dell’espressione²⁹⁶.

3.4.1 Modalità dell’“autore-antropologo”: il sud, la canzone e il dialetto

Pur raccogliendo le debite precauzioni nei confronti di un procedere ingenuo (e del tutto italiano) basato sulla cosiddetta dinamica delle “ondate”, come non riconoscere, sulle orme di quanto già rinvenuto a proposito delle avanguardie, che, quando si guarda alla tradizione dialettale, il filone napoletano, il cosiddetto “dopo Eduardo”, costituisce un modello ancora oggi validissimo e una fiorente fucina di autori di talento?

Eppure, in coincidenza con il mutamento delle condizioni storico-politiche, anche la terra del sole e del mare subisce un ammodernamento non sempre

²⁹⁵ Guido Almansi, da “Panorama”, 16 giugno 1991, in “Patalogo” 14, 1991, p. 171.

²⁹⁶ Giorgio Manacorda, da “La repubblica/Mercurio”, 10 novembre 1990, ivi, p. 296.

pacifico e la sua drammaturgia ce ne restituisce la dimensione più metropolitana e caotica. Le figure marginali dei reietti, dei figli della camorra, degli scugnizzi, dei “femmenelli”, ombre fugaci, leggere, quasi ironiche della vecchia drammaturgia napoletana, sono ora i protagonisti malandati, “figure deportate”²⁹⁷, simbolo di un degrado e disfacimento che ha origini antiche.

A “cantare” letteralmente questo mondo derelitto sono le voci più originali della produzione teatrale partenopea: Enzo Moscato e Annibale Ruccello, i cosiddetti “dioscuri napoletani”²⁹⁸.

Nonostante i temi dominanti siano quelli della criminalità, della prostituzione, del beghinaggio e della superstizione, tono moralistico e patetismo sono del tutto assenti in questi autori, fino ad approdare per via di stilizzazione – e l’atto unico di Moscato *Partitura* (1988) ne è un brillante esempio - a esiti di autentico lirismo, riducendo la parola alla sua pura dimensione musicale.

Come nel caso del testo ispirato al soggiorno napoletano del Leopardi de *La Ginestra*²⁹⁹, la scoperta di una lingua sciolta dai dettami drammaturgici di trama, personaggi e dialoghi e che incarni la scrittura scenica nella voce viva dell’attore, porta a Moscato la commissione di *Rasoi* (1991) da parte dei “Teatri Uniti” di Martone, Neiwiller e Servillo. Le esigenze che spingono i registi derivano da una generale insoddisfazione nei confronti dei canoni della drammaturgia tradizionale:

il personaggio vero in *Rasoi* è la scrittura, il linguaggio, il modo in cui si organizza e si rappresenta. L’occasione lampo, ficcante, mirata per un’invettiva contro lo sfascio delle città. Contro una Napoli che non c’è più e che non ci sta bene³⁰⁰.

Allo stesso modo anche la lingua della tradizione “non c’è più e non ci sta bene”: accanto a un italiano medio conformista si insinua un dialetto altrettanto omologato e contagiato dalla massificazione linguistica. L’esito di

²⁹⁷ Silvana Vaio, *Universo Napoli. La drammaturgia della diversità*, in “Catarsi”, n. 9, aprile ’99, p. 6.

²⁹⁸ Fausto della Ceca, *Disagio, ansia, crisi negli autori d’oggi*, “Catarsi”, n. 8, settembre-dicembre 1998, p. 13.

²⁹⁹ Mi riferisco appunto al succitato *Partitura* (1988) che, pur non conservando alcuna traccia narrativa o presenza di scene, personaggi e gesti a cui affidare la voce poetica, si propone esplicitamente per la rappresentazione.

³⁰⁰ Toni Servillo, dichiarazioni raccolte da Pino Marinaro, in “La Repubblica”, 22 maggio 1991, in “Patalogo”14, 1991, p. 171.

questa inedita partitura è ottenuto spingendosi al di sotto dei risvolti superficiali, calandosi nel degrado delle periferie urbane, “selve delle TV e delle radio private, dei supermarket, dei mobili in serie, dei rotocalchi popolari, delle aspirazioni meschine, dei sentimenti patetici”³⁰¹.

Ne è un esempio emblematico il linguaggio di una delle prime riapparizioni della figura del “femminello” nel ruccelliano *Le cinque rose di Jennifer* (1980), antenata dell’Adriana di *Notturmo di donna con ospiti* dell’83:

ciò che rende davvero importante e non comune l’operazione compiuta da Ruccello è il fatto che il testo - vivaddio – risulta nient’altro che un *oggetto* fra i tanti del ciarpame, insieme patetico e pretenzioso, accumulato in quella stanza prigione: costruito sulla base dei più logori e prevedibili stereotipi verbali, giunge a diventare significante *per sottrazione di senso* invece che *per adozione di significati* o peggio di *messaggi*. Un testo che, per dirla con un termine preso in prestito dalla *new wave*, non si evolve, ma viene inesorabilmente *de-evoluto* e insomma, continuamente devitalizzato com’è, non *trasmette* la solitudine, ma *è* la solitudine³⁰².

Dopo l’esordio, quando Jennifer compariva con una vestaglia fatta con le tende di casa ascoltando “Radio Cuore Libero” sulle note di Milva e Patty Pravo, la ritroviamo sei anni dopo vestita di raso bianco a sentire i dischi della Carrà attraverso “Radio Enola Gay”. Ecco che il *viados* nei suoi travestimenti diviene metafora della trasformazione, simbolo di una città altrettanto travestita e mutata, fatta di bassifondi e sottofondi ma anche di una nobile tradizione orale che Ruccello indaga nel profondo.

Nel 1987, a un anno dalla tragica scomparsa dell’autore, “Sipario” pubblicava un numero interamente dedicato alla sua drammaturgia e raccoglieva un’intervista rilasciata tempo addietro in cui l’autore sosteneva la necessità di confrontarsi con qualcosa di nuovo (al di là della scelta formale tra la “nuova spettacolarità” e il ritorno alla narrazione), tentando di svincolarsi dalla sterile competizione con gli strumenti mediatici, tra tutti quello cinematografico. Riconsiderando la scrittura scenica dei Viviani, De Filippo e dello stesso De Simone, il napoletano Ruccello proponeva di superare la continuità diretta in favore della riscoperta di ciò che ancora in loro poteva funzionare: l’adesione

³⁰¹ Annibale Ruccello, dal programma di sala di id., *Notturmo di donna con ospiti*, in “Patalogo” 7, 1984, p. 26.

³⁰² Enrico Fiore, *Il rito, l’esilio e la peste*, Ubulibri, Milano 2002, pp. 52-53.

al dato realistico quotidiano in Eduardo come la rappresentazione vivianesca del tema dell'emarginazione, assolutamente attuali anche in un'ottica contemporanea³⁰³.

A contatto con il mondo fantastico della cultura popolare l'autore si dichiarava "animato dalla volontà polemica di riscattare il patrimonio etnico e folclorico da un approccio approssimativo e consolatorio"³⁰⁴, tanto da fargli meritare la definizione di primogenitura che lo vuole "prima antropologo, poi uomo di teatro"³⁰⁵.

Il dialetto napoletano, apparentemente destituito di qualsiasi dignità culturale, è recuperato come il linguaggio più appropriato per far parlare i propri personaggi e la loro condizione, riflettendone "l'impossibilità di rappresentarsi oggi come evento eroico"³⁰⁶. Al di là del degrado e del senso di minorità che permea le loro vite, i protagonisti sono prima di tutto degli anti-eroi svelati nella fragilità della loro solitudine, reale ed esistenziale.

E' ancora il caso di Jennifer che, confinata insieme agli altri travestiti in un quartiere della periferia, per sconfiggere l'isolamento trascorre il proprio tempo attendendo l'amato Franco che cerca di rintracciare telefonicamente senza mai riuscirci, tanto da indurre a pensare che si tratti di un amore inventato, una fantasticheria per esorcizzare la disperazione dell'abbandono.

JENNIFER: ...Pronto...no, avete sbagliato numero... ma tu si' Jenise...eh...Songh'io, Gesù... E' 'a primma vota ca se mettono in comunicazione ruie telefono r' 'o quartiere... sia pur per abaglio... eh... che se rice... enente pure 'a chesta parta... Stongo aspettanno a' telefonata a chillu strunzu... come chi?... Franco...T' 'o si scurdato? Eh... Aversa telefonà... in verità so tre mise ca s'avessa fa vivo... Comme nun t' 'o ricuorde. Chillo ,e chella sera... a sera r' 'a discoteca... Ah... è overo, chilo po' nun ce veniste... no...e' uno che ho conosciuto in discoteca... siamo stati insieme...molto bene... Parlaimo 'e tanti ccose... Po' isso aveva parti pe' Milano...³⁰⁷

E infatti il compagno non arriva: mentre la radio trasmette la notizia di un maniaco che si aggira per la città uccidendo i travestiti e lasciando sui

³⁰³ Cfr. Annibale Ruccello, *Una drammaturgia sui corpi*, in "Sipario", marzo/aprile 1987.

³⁰⁴ Siro Ferrone, *Annibale Ruccello: memoria e antropologia*, in "Drammaturgia", n. 4, 1997, p. 97.

³⁰⁵ Ivi, p. 94.

³⁰⁶ Enrico Fiore, *Il rito, l'esilio, la peste*, cit., p. 52.

³⁰⁷ Annibale Ruccello, *Le cinque rose di Jennifer*, in id., *Teatro*, Guida Editori, Napoli, 1993, p. 40.

cadaveri cinque rose rosse, la protagonista sceglie di procurarsi da sola la stessa morte, con la pistola in una mano, i fiori nell'altra.

La lingua diventa il rifugio in cui dar sfogo alla propria muta disperazione e riprendersi dallo smarrimento: è un vernacolo volutamente *contro* che si monta e rimonta attingendo da etimologie fantastiche.

Così anche nel linguaggio delle due “nobili” eredi di Jennifer, ossia le celeberrime *Ragazze sole con qualche esperienza* (1985) di Moscato - Bolero Film e Grand Hotel –, soggiornano sgrammaticature volutamente rese come deformazioni della “parlata italianistica, pseudo colta e piccolo-borghese”³⁰⁸: la prostituzione diviene “prostitudine”, lo stato anagrafico si trasforma in “stadio” e la legione in “regione straniera”. Ancora una volta si rifugge completamente la descrizione naturalistica e realistica delle cose. Moscato ammette sì di partire da una registrazione spesso fedele della realtà, “alla Robbe-Grillet”, nell’enumerazione di oggetti, strade, persone ma se ne allontana poi in una restituzione personalissima che tocca le soglie del surreale³⁰⁹.

L’italiano torna se mai a insinuarsi parodisticamente come lingua appropriata del *bon ton* o per connotare il tasso d’istruzione dei parlanti. Come la saccente giornalista di *Pièce Noire* o la Signora, smaniosa di diffondere i propri precetti di “linguistica”, salvo poi scadere nell’infrazione delle sue stesse istanze:

SIGNORA: [...] il patto, il nostro patto si poteva riassumere con tre vverbe. Primo, “studiare”, per diventare degli artisti, delle persone civili. Secondo “parlare solo italiano”, in questa casa, per “essere” delle persone civili. E terzo “esibirsi”, ad educazione compiuta, solo nei locali che avrei detto io, che vi avrei consigliato io. [...] ma invece che è succiso? Di studiare, voi... manco p’a capa. Di parlare solo il perfetto italiano in questa casa...

HONG KONG SUZY: oh, non è che voi adoperiate il vocabolario Palazzi! La vostra serva poi, quella Sisina...

SHANGAI LIL: Noi con l’italiano vi accontentiamo, quando possiamo. Ci adeguiamo.

SIGNORA: “Io” mi adeguo! Io mi sono adeguata da quando voi, voi avete infranto la legge e bell’e bbuono avete imbrattato questa casa con lo scugnizzume di più bassa lega davanti a chille, annanze a isso. Quando poi...

³⁰⁸ Vedi Fiore, *Il rito, l’esilio, la peste*, cit., p. 73.

³⁰⁹ Enzo Moscato, *I Topi di Napoli*, cit., p. 274.

SHANGAI LIL: E quanto siete patetica! Pe' quatte male parole!³¹⁰

A volte l'impiego della lingua italiana può anche tacitamente servire da "ponte" con la platea offrendo una sorta di sintesi dei nodi centrali imprescindibili della vicenda, plausibilmente in parte sfuggiti alla comprensione per la pronuncia dialettale.

A questo proposito un rischio che non possiamo trascurare di mettere in luce è che opere scritte e pensate in una lingua che è azione stessa, con un ruolo assolutamente predominante sulla rappresentazione, si trovino ostacolate proprio nella realizzazione scenica finendo per perdere sul versante tragico, difficilmente estrapolabile, in favore di quello farsesco. Tragedie minimali assumono a volte toni grotteschi se pronunciate da parlanti "stranieri" e il rapporto tra lingua e sincretismi dialettali e televisivi rischia di risolversi in un passaggio registrico eccessivamente repentino se non calibrato dalla sapiente orchestrazione dell'autore. Sta a lui e alla bravura del regista l'opportunità di conservare i valori originari armonizzandoli con elementi di contemporaneità e testandoli in contesti differenti. Per questo l'ideale sarebbe un confronto e una collaborazione simultanea tra gli uomini di scena che si compia non tanto in una superficiale contaminazione di mestieri quanto in un profondo rapporto di organicità.

Viene in mente, a questo proposito, l'inserimento di elementi da thrilling come in *Ragazze sole con qualche esperienza* di Moscato o nell'*Anna Cappelli* (1986) di Ruccello che, nel procedere per replicati ribaltamenti dei piani, determinano l'inafferibilità del testo che si offre all'interpretazione registica (e non) sotto svariati punti di vista. Non è detto che ve ne sia uno predominante o più corretto, è provato invece quanto il rispetto della molteplicità degli sguardi possa costituire un valore aggiunto alla messinscena.

Luigi Gozzi, che ha peraltro recentemente affiancato la messinscena di Marinella Manicardi dell'atto unico di Ruccello, notava come

nei casi che riguardano buona parte della drammaturgia italiana da sempre dedita all'uso di dialetti, lingue locali, o gerghi è la cornice ad assicurare la maggiore comprensibilità e diffusione

³¹⁰ Enzo Moscato, *Pièce Noire*, in id., *L'angelico Bestiario*, Ubulibri, Milano 1991, pp. 70-71.

del copione e del prodotto teatrale. E allora forse si può dire che questo teatro non mette in scena altro che la sua incongruità³¹¹.

Come si diceva, è la collaborazione sistematica e sentita tra autore e interpreti sui vari livelli a restituire coerenza e organicità a un prodotto che sembra smarrirla nel suo nomadismo e da ciò dipende la felicità degli esiti.

Si tratta di prove che suscitano inevitabilmente reazioni contrastanti tra i “puristi”, ricercatori la precisione filologica anche nelle realizzazioni da parte di interpreti non proprio “d.o.c.”, e “innovatori” attenti a rinvenire avvisaglie di possibili inediti linguaggi teatrali.

Ma ancora una volta va ribadito che non abbiamo a che fare con nuove scoperte: l’innovazione nell’impiego di una lingua sonora in grado di parlare sensorialmente e fare del plurilinguismo una qualità arricchente è già rinvenibile nelle ricerche delle avanguardie a confronto con materiale letterario disparato.

... anche questo suono, la lingua, il dialetto... avevo già cominciato a usarlo tempo prima, già col primo *Amleto* con Perla... e anche in *Macbeth*, che fu un lavoro molto raffinato di studio timbrico, musicale, ... con la battuta dove il dialetto era come un colore, uno strumento in più, non una notazione sociologica, neorealistica...³¹²

Proprio evadendo dalla limitata registrazione mimetica del reale e mantenendosi al contempo accostati e autonomi rispetto alla tradizione, si raggiungono esiti di grande respiro in grado di travalicare l’esperienza ristretta del proprio territorio e riscuotere successi anche all’estero (si pensi ancora a *Sudd*, spettacolo di Leo trionfante a Parigi nel ’74).

Non dimentichiamo poi che se in generale la situazione italiana rende tortuoso l’approdo alla scena, autori napoletani con testi tradotti, pubblicati e continuamente riproposti all’estero molto spesso faticano a vedersi rappresentati proprio nella loro città dove – ai normali ostacoli italiani - si aggiungono purtroppo quelli di una tradizione storica di famiglie teatrali e

³¹¹ Luigi Gozzi, *60 avvertenze per leggere e/o costruire un copione teatrale*, cit.

³¹² Leo de Berardinis, intervista contenuta in Pippo Di Marca, *Tra memoria e presente*, cit., pp. 27-28.

“cordate”, non solo politiche³¹³; salvo casi fortunati ma imprevedibili in cui sterzate d’interessamento aggiudicano riconoscimenti forse inattesi, come è avvenuto con la consecutiva rappresentazione di quattro opere di Manlio Santanelli nel corso di una sola stagione³¹⁴.

Anche la drammaturgia di quest’ultimo predilige la messinscena del malessere, in particolare del disagio psichico, e infatti il tema della sessualità nel rapporto uomo/donna (marito/moglie o fratello/sorella), in un teatro che si prefigge scopi “catartico/psicanalitici”³¹⁵, diventa frequentemente la chiave prediletta attraverso cui interpretare i disturbi.

Rispetto ai due “dioscuri” che nonostante l’etichetta di “post De Filippo” sono maggiormente debitori a Viviani, Santanelli “senz’alcun dubbio rappresenta il più eduardiano”³¹⁶. Non è un caso che al centenario della nascita del maestro napoletano, nel maggio 2000, questo gli dichiarasse “l’ineffabile piacere di amarlo e tradirlo”³¹⁷ confessando tra l’altro come, “favorito dall’evoluzione dei costumi”, potesse sfruttare l’opportunità di sondare più profondamente tra le piaghe “scandalose” e trasgressive rinvenute già in Eduardo ma nelle quali per pudore, repulsione o immaturità dei tempi questo non aveva osato addentrarsi del tutto³¹⁸.

La realtà non appare mai nel suo più crudo realismo: si configura attraverso la trasposizione metaforica o meglio ancora il paradosso. Il monologo di *Virginia e sua zia* (1996-’97) si addensa ad esempio intorno a valori simbolici e allegorie: il latente tema sessuale rifiuta l’irruenza esplosiva trovando la sua via d’uscita nell’efficace gioco col non-detto e nella parallela insistenza su termini scelti accuratamente per i loro valori metonimici come “le mutandine di pizzo”, il “contrabbasso” e i riferimenti al cibo, metafora *par excellence* della sublimazione sessuale, ma anche valvola di sfogo di una femminilità repressa e dell’impotenza virile.

³¹³ Lo notava ad esempio proprio Manlio Santanelli in una recente intervista a cura di Vincenzo Morvillo, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

³¹⁴ Mi riferisco a *Virginia e sua zia* rappresentato al “Théâtre de Poche”, *Il chiodo fisso* alla “Sala Ferrari”, *Disturbi di memoria* andato in scena al “Sancarluccio” e *La donna del banco dei pegni* al “Teatro Elicantropo”.

³¹⁵ Manlio Santanelli, intervista a cura di Vincenzo Morvillo, cit.

³¹⁶ Vedi E. Fiore, *Il rito, l’esilio, la peste*, cit., p. 10.

³¹⁷ A. Ruccello, *L’ineffabile piacere di amarlo e tradirlo, nonostante tutto*, in “Il Mattino”, 24 maggio 2000, in E. Fiore, *Il rito, l’esilio, la peste*, cit., p. 11.

³¹⁸ *Ibidem*.

Come ne l' *Aberrazione delle stelle fisse*:

PRISCILLA: è una mia specialità. Si chiama "la craturella".

PASSIFLORA: che nome buffo!...

ANTONINO: è la prima volta che ne sento parlare. Quand'è che hai imparato a cucinarla?

PRISCILLA: quando tu te ne stavi chissà dove! Una donna sola deve distrarsi in qualche modo.

La cucina è uno dei tanti. Guardate che bellezza!...

PASSIFLORA: ma... è un bambino!

PRISCILLA: una bambina veramente.

ANTONINO: ma che...

PRISCILLA: una femminuccia. Non lo vedete che è liscia liscia tra le gambette?...

RAMON: mi sento quasi male.

PRISCILLA: eh, come siete delicati di stomaco... per chi m'avete preso, per una che lessa innocenti?... è finta!... è di pasta frolla. Ma dentro è imbottita di carne, come se fosse vera.

Avanti, chi si prenota per la testina che è la parte più saporita?...

ANTONINO: porta via quella schifezza!...

PRISCILLA: una fa tanta fatica dietro i fornelli, e questa è la ricompensa!... Perché io ci ho perso tutta la mattinata per farla venire a immagine e somiglianza della mia sorella piccola. È solo un po' più grande, se no in quattro che ci mangiavamo?³¹⁹

La dimensione rituale non si consuma però come fuga dalla realtà; l'attenzione al dato storico e sociale è il sottotesto di tutta l'opera dell'autore. Ne è una prova l'atto unico *La donna del banco dei pegni* (1990), testimonianza personale della collisione che lo stesso Santanelli ebbe con la città partenopea quando vi ritornò, "una città che non riusciva più né a piangere né a ridere, ma soltanto a urlare"³²⁰.

Si è parlato di *horror vacui*³²¹ a proposito della nuova drammaturgia napoletana e del maniacale bisogno di colmare ogni vuoto, ma non si tratta mai della riproduzione unilaterale di un universo costretto nell'*apartheid*: si rappresenta piuttosto una Napoli scavata nelle sue molteplici angolature. Avverte Santanelli:

³¹⁹ Manlio Santanelli, *L'aberrazione delle stelle fisse*, Ricordi, Milano 1987, p. 50.

³²⁰ E. Fiore, *Quando la vita annega in una palude di insulti*, in "Il mattino", 14 maggio 1992, in E. Fiore, *Il rito, l'esilio, la peste*, cit., p. 35.

³²¹ Vedi Silvana Vaio, *Universo Napoli. La drammaturgia della diversità*, cit., p. 6.

non solo la Napoli di certa drammaturgia: plebea, quella del bronx, transessuale; certo, l'ingresso dell'elemento plebeo ha costituito un grande avvenimento, e però può diventare riduttivo nella visione complessiva di Napoli, dove vive anche una classe borghese³²².

Allo stesso modo, a differenza di quanto avviene in Ruccello e Moscato, qui non sempre è palese il rinvenimento di riferimenti alla capitale campana, relegata sullo sfondo per dar sfogo a fantasticherie di viaggi esotici (come la Pechino sognata da Antonino nella commedia sopraccitata). Così anche la citazione del dialetto non risulta immediata nel linguaggio: pur scandito a volte da cadenze napoletane, questo si mantiene infatti più aderente a un piatto parlato casalingo.

La città partenopea e la sua drammaturgia vivono quindi nei tre drammaturghi napoletani sotto il segno dell'ossimoro, la convivenza non sempre pacifica di contrari: la passione dirompente che pulsa nel sottotesto e i vincoli che la costringono all'afasia, il contrasto tra la volgarità esasperata e la più alta purezza, tra la quotidianità del teatro e l'incorporeità della poesia e il tutto si risolve sul piano del linguaggio.

Brutta, sporca, lurida, chiavica città!
Brutta, sporca, lurida, chiavica, zoccola città!
Brutta, sporca, lurida, chiavica, zoccola,
immondissima città!
Casino delle sirene, scoglio de' malevestute,
azzurro arenile infame!
Nisciun' esametro, nisciunu spondèu,
nisciunnu verso alessandrino,
nessuna gloria di parola di Bisanzio,
nessuna innocenza, nessuna purezza estratte
dai fuochi, dai rochi poetici
potranno mai competere coi fiumi, coi miasmi,
con i mali odori delle tue viscere ammalate,
col tuo fegatosi splendida puttana
infetto da dissenteria...³²³

³²² M. Santanelli, intervista a cura di Vincenzo Morvillo, cit.

³²³ Enzo Moscato, *Partitura*, in id., *L'angelico bestiario*, cit., p. 268.

Ci siamo precedentemente riferiti a questo filone partenopeo come “post eduardiano” per i debiti innegabili che la drammaturgia napoletana nutre nei confronti del maestro De Filippo, come di Raffaele Viviani. Non possiamo trascurare di notare però come la citazione monumentale di modelli storici rischi di risultare un’operazione eccessivamente reazionaria bloccando la percezione dell’originalità dei nuovi autori. A volte se ne fa un uso deterrente che scoraggia i giovani a cimentarsi, altre il limitarsi a considerare la comunanza di tematiche, luoghi, radici linguistiche e letterarie, come sostiene Enzo Moscato, “diventa veramente il discorso castrante del padre”³²⁴. Proprio quest’ultimo ci offre un limpido esempio di professione drammaturgica che si svincola dai rigidi dettami della tradizione per aprirsi al nuovo.

Come dicevamo, la scelta dei “Teatri Uniti” di commissionare all’autore prima *Partitura* e poi *Rasoi* trova le sue ragioni nell’essere il testo di Moscato portatore di una scrittura drammatica sincopata, ellittica e assolutamente antinarrativa (nell’assenza di una trama e personaggi veri e propri). Il fatto poi che sia un teatro di ricerca a sentire l’esigenza di un confronto ravvicinato con il materiale letterario comporta un adattamento della composizione testuale stessa a realizzarsi contemporaneamente *per* e *sulla* scena. Gli schemi su cui si innesca la nascita di questo originale operare drammaturgico risentono quindi assai profondamente del rinnovato rapporto di ricerca reciproca con la post-avanguardia.

Dice Toni Servillo, regista del “Teatro Studio di Caserta” e attore nelle *pièce* di Moscato:

... questa mia condizione di solitudine e la necessità di avere delle parole – perché era quello lo strumento che mi trovavo a poter usare – mi fecero intuire che per i testi non dovevo ricorrere solo alla tradizione, ma trovare gli autori che in quel momento a Napoli scrivevano per il teatro...³²⁵

Per questo è limitante rimanere ingabbiati nel rinvenimento delle derivazioni eduardiane, perché si tratta di due intendimenti teatrali molto distanti: nel caso di De Filippo, e di gran parte della drammaturgia “storica” italiana, ci

³²⁴ Enzo Moscato, *I topi di Napoli*, cit., p. 174.

³²⁵ Toni Servillo, *Un efferato dilettante*, conversazione a cura di Oliviero Ponte di Pino, <http://www.olivieropdp.it>.

troviamo di fronte a una scena che è prevista in funzione stessa del testo, che da esso è emanata e si costruisce nel suo dispiegarsi; con il nuovo teatro di ricerca abbiamo viceversa a che fare con una drammaturgia che viene scritta letteralmente sulla scena, non preventivamente, tanto da porsi come qualcosa di nettamente diverso rispetto a quella della pagina scritta.

La nuova “scrittura scenica” opera per strategie decostruttive che si occupano di smantellare e riassemblare i tasselli dell’apparato letterario, se non arbitrariamente, in un rapporto di montaggio intimamente legato alle necessità del testo (non tanto quelle emanate dal suo interno però, quanto dai valori che proprio dall’esterno vogliono essere estrapolati). Il dramma classico non consentiva linearmente questa frantumazione previa una perdita radicale del proprio contenuto semantico. L’avanguardia che ha intessuto la propria “drammaturgia scenica” in rapporto con quel tipo di testo ha volutamente operato per sottrazione e negazione, animata dalla volontà di provare la fragilità del tessuto narrativo tradizionale e l’incomunicabilità linguistica latente nelle sue pieghe. Si tratta infatti di testi che si disperdevano al contatto con questa operazione di riscrittura rivelandone la profondità e aprendosi a esiti impensati. Il testo e la scena sono posti in un rapporto di interrogazione continua perché irrisolvibile.

Quando invece ci troviamo di fronte a un montaggio drammaturgico del testo che si pone già esso stesso come “scrittura scenica” il percorso operato è in un certo senso inverso. Il testo continua a subire una vera e propria riscrittura scenica ma questa, invece di porsi come scomposizione del materiale letterario, agisce come ricomposizione di un testo che si dà in maniera frammentaria.

Continua Toni Servillo

...già a quell’epoca avevamo avvertito questa curiosità: avevo fatto la scelta di confrontarmi con la tradizione, ma volevo anche confrontarmi con chi aveva la mia stessa età e delle affinità nella collocazione culturale. Così sono andato da Enzo Moscato e gli ho chiesto di scrivere qualcosa per me. Il risultato è *Partitura*, un testo che Enzo mi ha dedicato e che rimane per sua stessa ammissione la cosa più bella che a tutt’oggi abbia scritto. Ricordo che quando ebbi il dattiloscritto, lo feci leggere agli altri due registi del gruppo che mi dissero: “Ma come si fa a mettere in scena ‘sta cosa?” [...] infatti *Partitura* è il suo primo testo teatrale con un valore essenzialmente lirico, per certi aspetti astratto, che permetteva di maturare sul palcoscenico

qualcosa di assolutamente originale, che fosse la risultante di tutte le energie che, in maniera ancora più ficcante, si sono espresse con *Rasoi*³²⁶.

Perciò possiamo considerare che la moderna letteratura teatrale risenta molto più intensamente dell'eredità del teatro di ricerca che non dell'influenza dei padri della drammaturgia italiana. Mentre questi ultimi offrivano un prodotto testuale integro di cui auspicavano il mantenimento fedele e una riscrittura rispettosa sulla scena, alcuni esempi contemporanei invocano il compimento vitalizzante dell'operazione registica e attorica proprio per completare e ridefinire un percorso volutamente frastagliato e inconcluso. Dal momento poi che non si tratta nemmeno più di drammaturghi in senso stretto ma di veri e propri uomini di scena, nelle loro opere essi apportano non solo i contributi ma anche le perplessità nei confronti della scrittura teatrale insite nella provenienza extradrammaturgica.

E qui entra in gioco una rivisitazione parallela per il ruolo dell'interprete che ha a che fare con un materiale vario e instabile, mai definito

...e lui lo sa. Io credo che nell'attore, nel vero attore, nell'attore-autore sia sempre presente il concetto di autodistruzione. Solo autodistruggendosi ha un senso andare avanti. Credo che il teatro sia proprio questo non lasciar tracce, il fatto che il lavoro non sia mai definitivo, questa ricerca continua. Il libro, come il film, una volta che l'hai fatto, è fatto. Il teatro invece si pone in termini propri. Se lo consideriamo arte – e così deve essere considerato – ha di specifico il concetto della morte: nel momento in cui hai detto una cosa, uccidi quell'intonazione, quello che hai dato di te. E sei costretto a rimettere in discussione tutta la tua ... mentalità, secondo dopo secondo³²⁷.

Continuando il nostro viaggio nella drammaturgia del meridione non possiamo evitare di soffermarci in un'altra regione, erede e al contempo promotrice di un rinnovato rapporto tra scrittura e dialetto. Come osservava recentemente Tiziano Fratus, “facendo un parallelo spero non eccessivamente azzardato”³²⁸, se a cavallo tra gli anni Settanta e gli Ottanta era emersa la

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ Leo de Berardinis, *Per un teatro jazz*, cit.

³²⁸ Franco Scaldati, conversazione con Tiziano Fratus, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

schiera dei napoletani, oggi la drammaturgia del meridione (come una buona fetta del panorama teatrale tutto) si affaccia sulla terra siciliana.

Interrogato sul rapporto tra dialetto e radici meridionali

- perché non si può sfuggire all'impressione che quest'identità sia più un fatto di attribuzione che una rivendicazione, più un'operazione congetturale che una realtà³²⁹ -

era proprio Franco Scaldati a rispondere a Pier Giorgio Nosari che la scelta del dialetto, lungi dal porsi in termini di questioni folcloristiche di richiamo, trova le sue ragioni in un'operazione poetica volta ad accorciare la distanza tra scena, realtà e storia. Non si tratta di niente di esotico o *naïve*, come forse alcuni hanno creduto negli anni '70, al contrario - ribadisce l'autore - il dialetto serve a rapportarsi in modo più autentico alla lingua e alla cultura, a un sentire intimo e corporeo che ai suoi parlanti risulta immediato³³⁰.

E questo rapporto con la Storia incrociata con la vita del singolo e la sua memoria di ragazzo cresciuto al “carnaio micidiale” del Borgo rivive in uno dei testi di maggior successo del drammaturgo siciliano: *Il pozzo dei pazzi*, che lo vide in scena come attore con la regia di Elio Capitani al debutto nel “Piccolo Teatro” di Palermo nel dicembre 1989.

TOTO': ... cent'anni aveva ... cent'anni aveva ... giocava con l'acqua e rideva ... e rideva era/ contenta ... con l'acqua del condotto giocava ... all'ombra ... dov'è ora ... mi guardava e gli occhi ridevano ... che voleva?/ ... che voleva?/ nel pozzo ci hanno calati Dicevano ... hanno la testa malata ... hanno la testa malata e fanno del male... fanno del male non fanno del male nel pozzo ... c'è il mare il cielo ... le mosche C'è la mia gallina/ c'è la mia gallina/ c'è la mia gallina O non c'è?/... vedevamo cose che c'erano nel fondo del pozzo ... e correva all'ombra delle bocche d'acqua Cent'anni Cent'anni ... aveva cent'anni...³³¹

La critica non mancò di elargire consensi: Ugo Ronfani lo premiò come uno dei migliori testi dell'anno, Franco Quadri poté siglarlo come “memorabile”³³², mentre in un articolo de “La Nazione”, curato da Paolo Lucchesini, si rinveniva come

³²⁹ Franco Scaldati, *A sud del teatro*, cit., p. 19.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ Franco Scaldati, *Il pozzo dei pazzi*, in id., *Il teatro del sarto*, cit., p. 47.

³³² Franco Quadri, da “la Repubblica”, 1 febbraio 1990, in “Patalogo” 13, 1990, p. 126.

interessati da tempo alle vicende della nuova drammaturgia nazionale, con una particolare attenzione verso fenomeni legati alla rivalutazione di valori squisitamente dialettali, leggendo *Il pozzo dei pazzi* siamo rimasti affascinati dalla cruda, minimale, triviale e pur struggente, scrittura di Franco Scaldati, nonché della sintassi frantumata, priva di punteggiatura, ma giocata accortamente con vuoti/spazi di diversa dimensione...³³³

Una parola che si fa quindi realmente carne, imprecazione e litanìa al contempo, mentre ciascun personaggio immerso nel suo “pozzo”, inchiodato in un universo dai rimandi beckettiani, pronuncia il proprio monologo lacerato o la sua assordante minaccia.

BENEDETTO: che ci fate voi qua? ... questo è il mio posto e non ci voglio a nessuno ... a nessuno andatevele a strafogare alla larga le vostre mele/ andatevene ... non ci dovete venire più qua ... il cuore dal petto e gli occhi vi strappo Vi scanno La noce del collo vi spacco I polmoni vi schiaccio/ ... non ti devi muovere dal tuo buco ... la testa ti svuoto ... il cervello dagli occhi ti faccio/ schizzare ... come dico io devi fare ... come dico io ... non ti devi muovere dal tuo buco .../ non ti devi muovere ... no ... no ... di tutto quello che hai fatto niente deve restare Non lo fai quello che ti dico io? Non lo fai quello che ti dico io? Non t’ammazzo non t’ammazzo Sotto cento metri di terra ti seppellisco ... dove solo gli occhi dei sorci luccicano Solo la mia voce devono sentire le mie orecchie Solo la mia voce ... è malata ... è malata la tua testa ... è malata ... è malata³³⁴

Nonostante l’etichetta di “Teatro di Poesia” nel caso di Scaldati rischi di far pensare alla sua drammaturgia, che di fatto è un viaggio visionario intimo nell’anima del drammaturgo, esclusivamente in termini di suggestioni private, va ricordato come anche i personaggi che vivono in una dimensione surreale (si pensi a *La guardiana dell’acqua* e *Assassina*) non manchino di reclamare con nostalgia proprio quel mondo, da cui hanno tentato di fuggire ritagliandosi un proprio universo nel sogno, ma verso cui ineluttabilmente volgono “gli occhi” (che non a caso sono un motivo ricorrente nell’opera di Scaldati).

³³³ Paolo Lucchesini, da “La Nazione, 24 aprile 1990, *ibidem*.

³³⁴ Franco Scaldati, *Il pozzo dei pazzi*, cit., p. 29.

Sono prigionieri ... non sono animali... non vollero uscire e gridano gridano ... non lo reggono
uomini di fuori si vedono e non si vedono ... e si sgrana e grida il sole e scende sabbia e acqua al
fondo ... hanno mani che da crude ora sono cotte e se non le nascondono gli altri se le mangiano
Uomini che hanno solo occhi e solo vedono cose del passato ... e volano angeli alle mura al buio
... non si vedono e vogliono chiavare
Unica luce Occhi rosa d'angeli³³⁵

Negli ultimi anni il bisogno artistico di Franco Scaldati si è tramutato nella
necessità assolutamente concreta di conseguire uno scambio di esperienze con
chi vive realmente quel disagio che emerge nelle trame dell'opera.

La sua compagnia ha incontrato gli abitanti dei quartieri detti "a rischio" della
periferia palermitana raccolti intorno al centro sociale "San Saverio" e ne è
nata una partecipazione attiva attraverso cui, al di là dei nuovi spunti per la
ricerca offerti al gruppo, gli stessi allievi dei laboratori hanno potuto
riappropriarsi di una nuova espressività che si libera proprio a partire dal
contatto con il sociale nelle sue diverse forme e dal recupero di una lingua
materna comune.

Accanto a un maestro riconosciuto come Scaldati, non si possono trascurare
poi due nuovi nomi recentemente impostisi sulla scena e merittanti davvero
l'attributo di "fenomeni": Emma Dante e Davide Enia.

L'incontro tra i due avviene significativamente non "in casa" ma alla rassegna
"Teatri 90"³³⁶ quando Enia presenta uno studio per *Due petali di Rosa*;
successivamente stringono un sodalizio che vede la collaborazione per i testi
che porteranno la Dante a imporsi nel panorama drammaturgico italiano:
Carnezzzeria (2003)³³⁷ e *Mpalermu* (2002) (vincitori rispettivamente di un
premio "Scenario" e di due premi "Ubu" come migliori novità italiane).

³³⁵ Franco Scaldati, *La guardiana dell'acqua*, in id., *Il teatro del sarto*, cit., p. 147.

³³⁶ A conferma dell'apertura del teatro di ricerca alla drammaturgia va ricordato che, giunta alla terza
edizione, "Teatri 90", la rassegna dei giovani gruppi italiani organizzati da Antonio Calbi, ha accolto
tra le altre produzioni siciliane: *Bar* di Spiro Scimone, *L'ombra della luna* di Franco Scaldati e *Petri*
di "Aura Teatri".

³³⁷ "*Carnezzzeria* è un capolavoro costruito con ritegno essenziale che esplode come una bomba grazie
a un silenzio che denuncia. Per questo non si vorrebbe spiegare un apologo basato sui sottintesi,
secondo lo stile di una società costruita con ipocrisia sulle apparenze, nascondendosi a se stessa.
Basti dire che il titolo, traducibile con *macelleria*, qui sta per *famiglia*, mentre lo spettacolo si
presenta come una festa di nozze, tra lampadine colorate da fiera e luci da parata d'una chiesa che
non c'è, ma in realtà è un funerale [...] questo pezzo di vita che è a un tempo poesia e coscienza
polemica lascia ammaliati e esterefatti, senza respiro né parole, per quanto riesce a dirci praticamente

Il teatro con loro diviene carne e voce. La parola, consegnata nel suo valore fisico concreto (le urla nella drammaturgia della Dante e gli schiamazzi da tifoseria nei testi di Enia, intervallati a pause, silenzi e ripetizioni), si tramuta in metafora vocale delle condizioni intime e familiari dei protagonisti, giocate tra meccanismi d'identificazione e memoria condivisa.

Il perenne ribaltamento dei piani, che si determina alternando la tangibilità fisica dei corpi a vocalità poetiche eteree e, viceversa, ombre impalpabili a esplosioni sonore, scansa il rischio di aderire alla tentazione retorica, prediligendo se mai un tono mordace e a volte sarcastico.

“E’ arrivata in teatro l’ondata siciliana?”³³⁸ si chiedeva Franco Quadri confermando la calorosa accoglienza della compagnia “Sud Costa Occidentale”.

Nell’ottobre 2004 il “Romaeuropa Festival” ha ospitato l’ultima produzione della compagnia palermitana: *Vita mia*, con testo e regia di Emma Dante. Come di consueto, la drammaturga ci offre un microcosmo metonimico della società siciliana, uno spaccato familiare in cui, nonostante si trovi in netta minoranza, è la donna la protagonista matriarcale. Proprio come Nina di *Carnezzeria* a confronto con i tre fratelli e l’ombra imperante di un padre stupratore mentre attende la nascita del “figlio santo” che abortirà morendo, così la madre protagonista di *Vita mia* è incastrata in un’altrettanto asfittica stanza funerea, cimitero reale e al contempo inconsistente ambiente di sogno e ricordi. Rispetto all’inetta predecessora, a lei è affidata la conduzione della casa, la gestione dei tre maschi che sono la “sua vita”, che cresce nelle ansie e turbamenti al riparo dal mondo esterno, ma che non può proteggere dall’incombere della morte che sopravviene al contempo attesa e rimandata.

La madre (*la madre prende il crocifisso, si allontana dal letto e si avvicina agli spettatori*):
Però, sunnu tutti e tre a me vita! Tutti e tre! Ma io c’avissi a fari senza iddi! E iddi senza ‘i mia unni avissiru a ‘gghiri? Sunnu tri picciriddi, sunnu nichì! Ma io ‘u sacciu chi quanno si fannu granni mettono giudizio, picchè sunnu tri uomini d’oro, e io ‘un ci dico niente, va sì no si pigghiano ‘u vrazzu cu tutta a manu! Mi criscivi io sula, nuddu m’aiutò e se quacched’uno

senza dire”. Vedi Franco Quadri, in “la Repubblica”, 21 novembre 2002, in “Patalogo 26, 2003, pp. 220-222.

³³⁸ Franco Quadri, in “la Repubblica”, 21 novembre 2002, in “Patalogo 26, 2003, p. 222.

s'azzarda a parrari male di uno d'iddi, 'u scripientu! Picchè sulu io pozzu parrari male d'i 'me figghi! Picchè su' tutti e tre 'u me cori! Su' tutti e tre a me vita!³³⁹

La stanza dove è ambientata l'intera vicenda, una veglia funebre a metà tra aderenza al reale e vagheggiamento onirico, è nelle parole della Dante "un buco sul nulla... è il posto dove l'anima per un attimo si sospende nell'aria prima di strapparsi dal corpo"³⁴⁰; nell'analogia con l'altro celebre dell'autrice diventa il punto "in cui si intuisce una pericolosa situazione di violenza implosa. È un momento di grande sospensione in cui il tempo si raggela e l'atmosfera viene sostenuta da un tessuto sonoro di voci e di rumori che ci fanno pensare ad un luogo lontano, antico, dove la vita è intrappolata dentro una bolla d'aria"³⁴¹.

La Dante si addentra e ci conduce in un mondo apparentemente statico e in un tempo sospeso; è la lingua, ancora una volta consegnata e trasmessa dalla madre, che scatena l'impulso e sbrogia la trama, contrassegna i personaggi (Gaspere "u cchiù granni", Uccio "u menzu cretino" e il piccolo Chicco che la donna preparerà alla morte "conzato di lutto") e anima di vita quel sepolcro mortifero.

Chicco: Mamma, quando divento grande me l'abbottono da solo la cammicia. Si haiu a nesciri cù 'na fimmina chi fa haiu a chiamari a mamma? Può essere mai, mà?

La madre: Chicco veni ccà, fermati, se no ti scanno! 'U viri ca 'un t'ha firi? Sii nico. Mi fa male la schiena!

Chicco: Mamma, perché non ti metti il vestito bello, quello che mi piace a me e ti sciogli i capelli così te lo levi tutto questo triste dagli occhi che ci hai!

La madre: Sì sangu miu! Prima vesto a te. Fammi annodare a cravatedda.

La madre : Oggi alla mamma ci tremano i manu.

Chicco: A che serve sta cosa chi pinnulia, mà?

La madre: E' elegante, sangu miu. Ecco fatto! 'U viri chi sii beddu?

Chicco: Tony gol! Tony gol! Che ce frega di Del Piero noi ci abbiamo a Toni Gol. Toni gol! Tony gol! (abbraccia la mamma e la stringe forte).

³³⁹ Emma Dante, *Vita mia*.

³⁴⁰ Emma Dante, dal programma di sala di *Vita mia*, "RomaEuropa Festival", ottobre 2004.

³⁴¹ Emma Dante, *Carnezzaria*.

La madre: Lassami Chicco, che è tardi! Curcati!!!³⁴²

La lingua impiegata si distingue dal palermitano “colto” poetico del maestro Scaldati così come lontana appare da un “italiano sicilianizzato”³⁴³: si sceglie piuttosto un gergo semplice e immediato, “sporcato” ed eccentrico, non privo di una certa contaminazione con toni ironici, o autoironici.

Accussi io uso il dialetto nel mio teatro. Non è mai una riproposizione filologicamente corretta, piuttosto è una forzatura, una scomposizione, un tessuto di palermitano continuamente sporcato con l’italiano [...] piglio e rubo gli odori che mi intrigano, che mi incuriosiscono, che permettono alla frase di vivere come un organismo, di esplicitare già nel significante il sentimento del discorso, al piede di infilare il gòlle al portiere avversario. Questo è il mio rapporto col dialetto e con le scarpe da calcio³⁴⁴.

Inizialmente il nome di Davide Enia, come abbiamo visto, è associato a quello di Emma Dante (entrambi siciliani, entrambi finalisti al “Premio Scenario” 2001, poi vinto dalla drammaturga) e successivamente viene archiviato sotto il cosiddetto “teatro di narrazione” ma, in realtà, l’“attore testuale” (e regista) palermitano è un autentico e singolare “cantastorie”, “cuore rosanero” che conduce la sua personale ricerca nella tradizione del cunto come dei pupi siciliani e nel dialetto della sua terra, da cui ricava ricordi, immagini, vicende personali e generazionali.

Se il suo esordio, segnato dal calcio con il felice debutto de *Il cunto della vittoria. Italia-Brasile 3 a 2* (che si rifà all’evento reale della partita dell’82), ne fa una sorta di fenomeno, “figura d’artista che richiede di essere presentata nella cornice di uno Stadio”³⁴⁵, successivamente l’interesse si rivolgerà ai temi drammatici della guerra. I bombardamenti che lui ricorda bambino a Palermo, il mercato nero, la mafia, il 9 maggio 1943 per lo studio di *Schegge* (miglior spettacolo alla terza edizione del “Festival Internazionale di Teatro” di Chesnau); lo sfondo degli attentati antifascisti in *Scanna* (vincitore nel

³⁴² Emma Dante, *Vita mia*.

³⁴³ Le categorie che fanno riferimento alle scelte linguistiche degli autori sono di Tiziano Fratus, *Dai teatri del meridione*, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

³⁴⁴ Davide Enia, *Il mio rapporto col dialetto palermitano, ovvero ciò che mi insegnò una scarpa da calcio*, in “Patalogo” 26, 2003, p. 217.

³⁴⁵ Vedi Cristina Ventrucci, *Cunto Mundial*, in “Hystrio”, n. 2, 2004, p. 38.

2003 del “Premio Tondelli”). Mentre nel primo testo è narratore solitario in scena (accompagnato unicamente dal musicista Brocchieri, che già compariva insieme a Salvatore Compagno in *Italia-Brasile 3 a 2*), in *Scanna* l'autore si distanzia dalla sua opera divenendo regista orchestratore dei diversi personaggi. La vicenda è ambientata in un rifugio antiaereo, microcosmo simbolo di un irresolubile contrasto generazionale: il nonno che si esprime per passi biblici, “tre picciriddi che vulissero giocare tutto ‘u tiempo”, un primogenito, occhio destro del padre, che per istinto alla lotta e alla sopravvivenza sacrificherà il fratello minore, e due donne che cuciono, neo-Penelopi in attesa del ritorno di un marito che non verrà. Il finale catastrofico e improvviso sembra l'unica lapidaria conclusione a quella “scannatura” in cui l'autore trasla il significato letterale del termine in palermitano che

con cruda evidenza simbolica viene a rapportarsi agli esseri umani, definendo così tutto il processo ed il funesto esito di una situazione conflittuale sfociata in disfatta totale, in perdita senza attenuanti, in sanguinosa tragedia³⁴⁶.

Ma ancora andrà detto che siamo ben lontani dalla conclusione tragica e rassegnata: questi drammaturghi ne rifiutano l'accettazione remissiva e la chiusura giunge come apertura al gioco e al sogno in un *climax* ascendente che alleggerisce la gravità di tematiche spesso dolorose e violente.

E' interessante infatti come sia proprio nei quadretti di questi autori assolutamente pertinenti alla realtà e alle circostanze storico politiche, che certo non consentirebbero un grande ottimismo, a emergere una carica pregna di volontà per il cambiamento, come vedremo, a volte disperatamente abbandonata da altri drammaturghi del meridione e non:

la nostra necessità sta nel bisogno di raccontare le emozioni, le storie, il disagio, l'urlo e il bisogno di chiedere aiuto, esprimere le cose belle che vorresti esistessero [...] chi fa lo scrittore lo fa in modo mentale ma si trasforma fisicamente, anche quando è seduto, si trasforma, gli scrittori più grandi scrivono con il corpo³⁴⁷.

³⁴⁶ Davide Enia, dalle note al programma di Sala di *Scanna*, 36° “Festival Internazionale di Teatro”, Biennale di Venezia, settembre 2004.

³⁴⁷ Spiro Scimone, *Scrivere col corpo*, intervista a cura di T. Fratus, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

Diverso approdo del dialetto sulla scena è quello sperimentato dal teatrino surreale di un altro celebre siciliano: l'attore Spiro Scimone che, nel giugno 2003, presenta al "Festival Asti Teatro" due drammaturgie risalenti agli anni Novanta e che lo vedono protagonista sulla scena insieme al compagno di sempre, Francesco Sframeli. Si tratta di *Nunzio* per la regia di Carlo Cecchi e *Festa* che, oltre il consolidato duo, vede la novità della presenza di un terzo attore, Nicola Riganese. Ma l'innovazione principale consiste per quest'ultimo testo nella lingua che non è più il dialetto di Messina con irradiazioni dall'italiano ma un italiano trapiantato dalla terra siciliana che mantiene connotati dialettali ridottissimi.

La trama minima si consuma nei dialoghi stereotipati dei tre personaggi (padre, madre e figlio): piccoli scambi di battuta che non consentono il procedere di alcuna vicenda essendo continuamente ripetenti se stessi e quasi incomunicabili all'altro. Il tutto si conclude con la consumazione di un pranzo, che vorrebbe essere speciale festeggiamento di un anniversario e acme del dramma, e che invece non è nulla di più o di meno di qualsiasi altro istante vissuto tra quelle quattro mura, ambientazione claustrofobica di una storia senza storia.

L'iper-realismo di Scimone potrebbe rimandare all'azzeramento comunicativo e aietico dei personaggi intrappolati della drammaturgia dell'assurdo o di uno *sketch* tragicomico da farsa. Parallelamente però le concessioni ironiche offerte evitano lo scadere in un pessimismo esistenziale protagonista di altre drammaturgie contemporanee, anche quando la vicenda non procede e la parola è ridotta al grado zero della sua faticità. Il drammaturgo si muove così verso un surrealismo situazionale che fa da scudo agli effetti mimetici patinati. Se è possibile riscontrare un limite nell'autore è se mai il ripiegare su questa via in scene *non-sense* votate al macchietismo, evidentemente erede minore dell'opera beckettiana; difetto che abbiamo potuto constatare, in parte, anche nel caso dell'opera dell'altro siciliano, Franco Scaldati, e che appare caratteristico delle implicazioni cabarettistiche di *Nunzio*.

Il duetto, come nel caso di Nino e Petru in *Bar*, prevede l'ambientazione unica: una cucina dell'Italia del Nord dove si incontrano i due pinteriani

protagonisti (Pino, un killer mafioso in fuga perpetua, e Nunzio, un operaio malato, a sua volta evaso dall'ospedale, che si cura con le pillole dell'idolatrato "u principali" della fabbrica, impunito colpevole della sua malattia) e si scontrano con l'incombere di una cupa realtà esterna. Gli aspetti tragici, che pur permeano l'opera, non assumono mai una reale consistenza concentrandosi più sui comportamenti laterali dei personaggi che non sulle vicende oggettive.

Non è casuale che sia Carlo Cecchi il regista di questa *pièce*. A lui infatti si deve la trasmissione di molto del repertorio del teatro dell'assurdo, in particolare attraverso la lettura dell'opera di Arold Pinter, eredità che lui stesso riscontra nella drammaturgia di Scimone rielaborata attraverso nuove e diverse contaminazioni.

C'è un conflitto dentro il teatro di *Nunzio* fra un contenuto veristico ottocentesco, aggiornato anche secondo cliché cinematografici-televisivi, e l'intermittente esperienza della sua impossibilità; ossia fra la pretesa del "come se" della conversazione realistico-naturalistica e la coscienza, seppur baluginante, della sua ormai sclerotizzata alienazione³⁴⁸.

Ricordando la propria esperienza con Cecchi e mettendola a confronto con il debito parallelo verso Leo de Berardinis e Carmelo Bene, Toni Servillo riconosceva in questi registi e attori la triade che più avrebbe contribuito alla maturazione del teatro italiano del dopoguerra:

Leo ha inventato e messo in scena la scrittura scenica: ha la capacità di creare un rete di comportamenti, di azioni che interagiscono con il testo e creano l'autenticità di un fatto teatrale. In Carlo Cecchi, un altro attore straordinario, l'elemento letterario e culturale, anche drammaticamente, è più forte [...] senti lo scontro drammatico di un uomo forse anche più attrezzato culturalmente, più avvertito come intellettuale, con un testo teatrale, nei suoi valori forti³⁴⁹.

Per quanto riguarda invece gli schemi drammaturgici propriamente beckettiani non è tanto nelle regie italiane dei testi dell'autore irlandese che

³⁴⁸ Carlo Cecchi, *Note di regia*, in Spiro Scimone, *Nunzio*, Ubulibri, Milano 2000.

³⁴⁹ Toni Servillo, *Un efferato dilettante*, cit.

possiamo rinvenirne una tradizione significativa³⁵⁰, quanto piuttosto nell'adozione di alcune formule proprie che ci sono state consegnate, riviste, dalle avanguardie. Penso al lavoro drammaturgico di "Rem&Cap", una delle formazioni più longeve e tenaci del nostro teatro di ricerca. In trent'anni di attività "il grosso e lo smilzo", come vengono ironicamente descritti Claudio Remondi e Riccardo Caporossi, hanno avuto il merito di mantenersi coerenti a una poetica a metà tra la derivazione beckettiana e quella kafkiana in cui lo spettacolo si costruisce come un dispositivo di "scrittura scenica" in tempo reale davanti all'osservatore. I personaggi (quelli dei primi spettacoli, *Sacco*, 1973 e *Pozzo*, 1978 come dei più recenti *Sotterraneo*, 2002 e *Forme*, 2003) estranei a se stessi e alla situazione in cui sono incastrati, "insaccati", "sotterrati", prendono forma con l'evento e attraverso il suo progredire. La scena è una metafora e gli oggetti famigliari, i costumi smessi e indossati, i rituali perpetrati sono certo simbolici di una condizione angusta e solitaria, ma non solo. Nell'eterno ritorno sempre uguale qualcosa interrompe il circolo perpetuo, si insinua lo spiraglio di un cambiamento, un gesto o una canzone che allentano la soluzione di continuità con i predecessori muti dell'*Atto senza parole*.

Principio e traguardo di questo genere di drammaturgia è lo sguardo secco e sostanziale della condizione umana, la medesima osservazione che si rinviene in molta drammaturgia contemporanea.

Come notava Franco Quadri a proposito della scrittura di Franco Scaldati

è proprio la realtà a essere messa in dubbio in questo giallo sotterraneo della coscienza, dove ancora una volta morti e vivi convivono. Il suono però esiste: è in fondo al labirinto dei sussurri, di nenie, di meccaniche ripetizioni e di risonanze al limite del canto³⁵¹.

³⁵⁰ Non si trascuri comunque a questo proposito di ricordare i già menzionati interventi registici e drammaturgici di Carlo Quartucci a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta: "Camion era nato dall'esigenza di fare un teatro nuovo, che distruggesse il senso, di fare i linguaggi della scena, di reinventare una *lingua* della scena. Sempre con Beckett come nume tutelare. L'unico autore veramente moderno, che con rigore micidiale ha smantellato drammaturgicamente il teatro, dimostrando che le parole dicono solo quello che dicono e non vanno oltre Quell'oltre era il nostro orizzonte e si presentava senza limiti, senza steccati, a 360 gradi". Vedi C. Quartucci, intervista, in Pippo di Marca, *Tra memoria e presente*, cit., p. 43.

³⁵¹ Franco Quadri, da "la Repubblica", 21 gennaio 1989, in Franco Scaldati, *Il teatro del sarto*, cit. p. 109.

Non si tratta dunque né di verismo né di realismo: la marginalità e l'estraniamento sono a tal punto radicalizzati da aprire una frattura irrimediabile con la realtà oppressiva e opprimente. Il sogno diventa allora un mezzo di fuga ma anche di avvicinamento a quel mondo riconquistato, tra l'altro, nel recupero della materna lingua dialettale.

Per restare in territorio siciliano va segnalato ancora il nome di un regista-attore quarantatreenne che di recente si è affacciato sul panorama drammaturgico italiano: si tratta di Tino Caspanello, esordiente con la messinese "Compagnia Teatrale Pubblico Incanto" al festival di Santarcangelo nel luglio 2004. Anche in questo caso, quella che l'autore afferma di condurre con la drammaturgia di *Mari* è un'interrogazione sulla lingua, emergente però, a differenza degli esempi considerati, più tra le pieghe dell'indicibile che attraverso il suo dirompente potere vocale e fisico. E' la lingua siciliana

che non permette di esprimere le profondità di un sentire, una lingua fatta di necessità quotidiane, che possiede solo il presente, dilatato nel testo sulla linea che separa mare e terra, su questo limite mutevole che attrae l'una e separa l'altra³⁵².

Tutto si gioca sul terreno del non detto, sui sottintesi, sulla constatazione di un linguaggio che più si fa avanzato meno potente risulta sul piano comunicativo. Il dialogo è ancora una volta a due: uomo e donna, marito e moglie in questo caso, in forma di duetto musicale e gli è valso il "Premio Speciale della Giuria" a Riccione nel 2003.

Non vi è una vicenda vera e propria: come molti testi della drammaturgia contemporanea tutto ruota intorno al dialogo dei protagonisti che procede iterandosi su se stesso con poche modificazioni e senza una conclusione definitiva. Ci si potrebbe arrestare a ogni verso come perpetuare la conversazione all'infinito.

Nonostante la centralità affidata alla dimensione colloquiale, *Mari* è dedicato esplicitamente "a coloro che amano senza parole". L'atto unico è integralmente ambientato in una battaglia di notte rischiarata solo dalla luce di

³⁵² Tino Caspanello, dal programma di sala di *Mari*, 34° "Festival di Santarcangelo", Coedizioni Santarcangelo dei Teatri - Maggioli Editori, luglio 2004.

un lume: se non fosse per il protagonista dell'ambientazione, il mare appunto, si potrebbe pensare a una sorta di paesaggio lunare; tempo e luogo rimangono, com'è frequente, imprecisati

La donna: C'ura sunnu?

L'uomo: N'o sacciu.

La donna: Comu, n'o sai? U vidi, sì senza riloggiu! E a chi ura voi rriturnari a casa, si non sai c'ura sunnu?

L'uomo: Quannu mi pari a mmia riturnu. Di cca si senti u riloggiu d'a chiesa.

La donna: C'è scirocco, e quannu c'è scirocco u riloggiu d'a chiesa non si senti.

L'uomo: E tu chi nni sai? C'ha' statu cca, a bott'o mari, quannu c'è scirocco?

La donna: C'ha statu, c'ha statu.

L'uomo: E quannu?

La donna: Na vota.

L'uomo: E c'era scirocco?

La donna: Sì.

L'uomo: Non ci cridu.

La donna: E picchi t'avissi a 'mbrugghiari?

L'uomo: Chi nni sacciu.

La donna: Na vota ci stesi, era schetta ancora. Aviumu scinnitu a mmari cu me mamma, facia un cauddu intra! Nii misumu a talari u celu, quanti stiddi chi c'erunu! E ccu ll'avia vistu tutti ddi stiddi! A un certo punto me mamma dissi- c'ura sunnu?- Boh!- ci dissi iò e idda mi dissi – Aspetta, uora sona u riloggiu – Ma quali! Spitammu, ma u riloggiu non sunau.

L'uomo: No sintistu vui autri.

La donna: E certu, c'era scirocco!³⁵³

In un'intervista pubblicata dal “Giornale del Festival” all'interno del “Corriere di Rimini” nei giorni della rassegna romagnola, lo stesso Caspanello dichiarava che la spinta al lavoro era venuta dall’“esigenza di tornare alla lingua d'origine, al dialetto, con una precisione quasi assoluta che non lascia spazio a fraintendimenti”³⁵⁴.

E proprio in virtù di quest'etica, constatando la vitalità degli autori siciliani contemporanei a creare un interessante tessuto di relazioni, l'autore non si tratteneva però dal lanciare un sintomatico allerta nei confronti di

³⁵³ Tino Caspanello, *Mari*, copione reperito dall’“Archivio” di “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

³⁵⁴ Id., intervista a cura di Rodolfo Sacchettini, riportata su “Il giornale del festival” in “Corriere di Rimini”, 3 luglio 2004.

“un’isolantà, certo qualcosa che ci rende molto riconoscibili, ma può diventare facilmente un handicap”³⁵⁵.

Il fatto stesso che l’uso del dialetto accomuni molti autori meridionali rischia inoltre di determinare inverosimili irrigidimenti categoriali, finendo per richiedere ai protagonisti sempre e solo di interpretare questo ruolo

perché, infine, su questo concetto grava il peso della retorica meridionalista, dei sensi di colpa e del paternalismo del nord³⁵⁶.

Pur concordando con quanto sostiene Giancarlo Biffi di “Cada Die Teatro” e cioè che

il Nordest della cultura di questo inizio millennio non può essere che il Sud, se noi saremo capaci di far diventare questo gran bacino di culture, lingue, memorie, di grandi ricchezze umane un valore aggiunto al nostro fare...³⁵⁷

crediamo vada salvaguardata una certa autonomia che consenta ai nuovi artisti emergenti di guardare “in alto” e a chi geneticamente sprovvisto di nobili radici dialettali di accedere a un patrimonio linguistico più vasto parlante una lingua comune e riconoscibile.

3.4.2 Lingue emarginate ed “eroi” diversi

L’interesse nei confronti dell’universo dialettale, sempre sopravvissuto nelle trame carsiche della drammaturgia nostrana, erompe più o meno ufficialmente tra gli anni Ottanta e Novanta nella promozione da parte di alcuni circuiti teatrali di percorsi attraverso le differenti produzioni regionali italiane³⁵⁸. Si

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ Pier Giorgio Nosari, intervista a Franco Scaldati, *A sud del teatro*, cit., p. 19.

³⁵⁷ Giancarlo Biffi, intervento all’incontro di Cagliari “Patrimonio Sud”, ottobre 1998, riportato in “Prove di drammaturgia”, n. 1, 1999, p. 21.

³⁵⁸ Nel 1987 l’annata teatrale si apriva nel recupero della tradizione dialettale con il “Festival di Benevento” coordinato dal regista romano Ugo Gregoretti sotto la provocatoria insegna di “Teatro delle Lingue Sconfitte”. Attorno a questa “Lega Sannitica” si erano raccolte le lingue relegate nel limbo della “sottocultura”: da Napoli a Torino, da Bologna a Roma alle due isole, i dialetti

tratta di convegni o rassegne che ospitano spettacoli, *recital* e letture “con la voglia di portare sulla scena i poveri, i diseredati, gli emarginati, di metterli in cima alla piramide della vita invece che al fondo”³⁵⁹.

Più che sulla babele linguistica delle singolarità segnate nel loro marginalismo irriducibile, ciò su cui si pone l’attenzione degli organizzatori è però l’incontro e la contaminazione tra territori differenti, il legame tra materiale e immaginario, astrazione e attualità. I temi principali di queste esperienze di incontro tra i dialetti sono quelli della guerra, del razzismo o della diversità, e il dialetto emerge in tutta la sua pienezza storico-sociale come lingua delle classi subalterne e consonante strumento espressivo di resistenza politica ma anche di contiguità con le proprie origini.

Non è un caso che il progetto drammaturgico sul dialetto condotto in quegli anni dal drammaturgo toscano Ugo Chiti per l’“Arca Azzurra Teatro” si intitolò proprio *La terra e la memoria*, concentrandosi nel recupero mitico delle radici della tradizione contadina toscana.

La “memoria documentaria collettiva”³⁶⁰ ritrova allora voce nella conclusione del trittico attraverso *Paesaggio con figure* (in realtà posto in apertura), la “memoria negata” in *Allegretto (per bene... ma non troppo)* (1987/88) e quella “perduta” in *La Provincia di Jimmy* (premio IDI ’89), senza però che questo sguardo al patrimonio collettivo venga rivolto con la nostalgia sentimentalista da *amarcord*. La lingua è corposa e carnale, a volte

accoglievano la loro chiamata alla riscossa nella convinzione – poi rivelatasi meno utopistica di quanto avesse potuto prevedere Gregoretti – che “le lingue in questione, pur presentandosi con l’aspetto di truppe lasciate a corto di munizioni, sono però coraggiosissime e perfettamente in grado, nonostante le battaglie perse, di vincere la guerra. E noi vogliamo operare per la loro riscossa: il nostro cartellone diventa così una specie di Giuramento di Pontida contro quel dispotico imperatore Barbarossa che è la lingua italiana”. (Vedi Ugo Gregoretti, intervista a cura di Enrico Fiore, in “Il mattino”, 4 settembre 1987, in “Patalogo” 11, 1988, p. 176).

In occasione del centenario della nascita di Carlo Emilio Gadda, anche il “Piccolo Teatro” di Milano inaugurò una rassegna, curata da Giuseppina Carutti, intitolata “Le meraviglie d’Italia: i dialetti”. Fu evidente l’interesse del regista, Giorgio Streheler, volto a riscoprire il rapporto tra teatro e dialetto che, seppur in sparizione dalla lingua parlata, “nella scrittura conserva ancora una grande forza d’urto, capace di trasformare disfatto e ricomposto, mescolato con altre lingue, la propria emarginazione in una ribellione al presente, in un’adesione profonda al mondo degli umili, dei diseredati, dei *senza*” (Vedi Giorgio Streheler, in Renata Molinari, *Le lingue del teatro*, cit., p. 143). Erede dell’esperienza milanese nel recupero del tema del disagio come espressione prediletta dall’universo linguistico dialettale sarà poi il comune di Torino che nel 1994 dà vita alla rassegna “Identità e differenza” (Ivi, pp. 142-145).

³⁵⁹ Giorgio Streheler, in Renata Molinari, *Le lingue del teatro*, cit., p. 143.

³⁶⁰ Laura Caretti, *Prefazione* a Ugo Chiti, *Teatro*, Gremese Editore, Roma 1994, p. 7.

volutamente distante dal parlato contemporaneo nell'impiego di termini caduti in disuso, altre volte ricercante questa distanza nell'uso di voci dell'italiano calate con significati differenti nella parlata toscana.

In realtà l'autore non inventa nessuna lingua: i cavilli che consentirebbero di diversificare l'italiano dal toscano sono del tutto irrilevanti e ci allontanerebbero dalla reale questione linguistica che lo interessa. L'attenzione primaria è concentrata nel rendere in maniera graffiante quel mondo controverso e violento che invade la sua drammaturgia. Ciò che importa primariamente è che il parlato scenico rifletta non tanto una creazione linguistica dello scrittore quanto la presenza reale e viva delle persone (prima ancora che dei personaggi) sul palco: per questo, senza troppo preoccuparsi dell'aderenza a regole sintattiche, fonologiche e lessicali, la scelta dei termini viene affidata unicamente all'individuazione di quelli che più si avvicinano al gusto di "parlato" o che meglio riescono nella connotazione sociale dei personaggi³⁶¹.

[...] A tutt'oggi, peraltro, resta aperta e dibattuta la questione del rapporto tra Chiti e il teatro dialettale, un rapporto che alcuni giudicano molto stretto, soprattutto nelle parti più comiche o in certe situazioni o personaggi pittoreschi del suo teatro³⁶².

Chiti stesso intende invece ribadire quanto la ricerca di un vernacolo arcaico venga condotta non tanto allo scopo di far rivivere una civiltà morta affezionata e quasi intransigente sui propri valori (famiglia, lavoro, rispetto), quanto per accusare l'intonazione consolante e sentimentalista con cui si è soliti dedicarsi a questo genere, ghetizzato nel cosiddetto "teatro regionale". Non si intende celebrare le rovine del passato e neppure innalzarne un mausoleo di apologie; ci si immerge nel profondo, nelle ombre, nei peccati più che nei meriti rimpianti. E infatti, diversamente da quanto normalmente accade nel caso del teatro vernacolare fiorentino, l'atteggiamento di Chiti nei

³⁶¹ "Figliolo in luogo di figlio, conigliolo in luogo di coniglio, piccino in luogo di piccolo, ciuco in luogo di asino, cencio in luogo di straccio, uscio in luogo di porta, pizzicagnolo in luogo di salumiere, torsolo in luogo di torso, capo in luogo di testa, balocco in luogo di giocattolo, bove in luogo di bue, cinghia in luogo di cintura, acquaio in luogo di lavello, seggiola in luogo di sedia, ora in luogo di adesso...". Vedi Silvia Calamai, *Surreale Toscana*, in Ugo Chiti, *La recita del popolo fantastico*, Ubulibri, Milano 2004, p. 20.

³⁶² Francesco Tei, *Ugo Chiti e il lato oscuro della Toscana*, in "Hystrio", n. 4, 2004, p. 35.

confronti dei personaggi e delle loro scabre avventure è assolutamente algido e le trame cupe che li imprigionano non consentono certo consolanti *happy end*. Il suo viaggio attraversa quasi un secolo di storia concentrandosi su momenti emblematici della vita italiana (dal pre *boom* economico all’imporsi del “sogno” americano) che gli hanno valso l’appellativo di “verista”³⁶³, ma gli avvenimenti politico-sociali rimangono quasi sempre sullo sfondo come sottotesto su cui si innestano le vicende minute dei suoi personaggi.

In ogni caso l’autore cerca di mantenersi estraneo a una descrizione bozzettistica di queste specie di “macchiette” (che in determinati casi raggiungono un numero davvero madornale sulla scena); ciò che si persegue è piuttosto l’evidenza tangibile e antiretorica di spaccati famigliari, focalizzando l’interesse in particolare sulle cosiddette “fasce insicure” degli anziani e degli adolescenti nelle età di transito e indagando temi spesso ritenuti un tabù per quella stessa società contadina, come l’omosessualità e la violenza sessuale:

LUCESIO: dove abitavo io accanto c’era una figliola, aveva l’età mia, qualche mese di più... la Zina...gobba [...] non come te... lei era peggio, te in confronto sei cent’ori, anche il visino era difettoso, un nasino tutto storto, gli occhi a capra.

GIACINTA: io di viso sono bellina.

LUCESIO: lei no, era gobba e basta. Noi ragazzi si prendeva in giro; prima si canzonava e poi le si diceva “si smette di canzonarti se ci fai vedere la passera” e lei era sempre lì a farci vedere la passera [...] ti diverti?

GIACINTA: no. È buffa la parola... l’avete finita la minestra?

LUCESIO: ancora no.

GIACINTA: io intanto vado di là.

LUCESIO: fammi almeno finire il racconto [...] una volta le si disse: “Zina hai visto i porri come vanno via a pisciarsi sopra? Perché non si prova anche con la gobba? magari bisogna pisciarsi sopra tante volte però sono sicuro che alla fine, dai dai, ti va via”. Lei ci credette, sai di cervello non era tanto rifinita povera Zina.[...] gli si pisciava tutti i giorni sulla gobba, poi le si diceva “te n’è già andata via un pezzettino, te non te ne accorgi ma noi sì”. Si durò una settimana a farle questo scherzo, poi ci venne a noia³⁶⁴.

³⁶³ Si ricordino a questo proposito anche gli studi condotti da Chiti presso il Centro F.L.O.G. di Firenze per la ricerca e documentazione delle tradizioni popolari.

³⁶⁴ Ugo Chiti, *Paesaggio con figure*, in id., *La terra e la memoria*, cit., pp. 44-45.

Così gli stessi adulti, ai quali dovrebbe essere deputato il compito di impartire lezioni di vita, si trasformano in laidi detentori di una saggezza folle e malata, cattivi esempi incapaci di instaurare un rapporto costruttivo con le nuove generazioni e ormai smarriti nella loro stessa reale cecità.

Come Ovidio di *I ragazzi di via della Scala*:

OVIDIO: Io sono diventato cieco così...l' mi' babbo m'aveva messo in un collegio di preti... C'avevo sei anni... Lui si doveva riposare, non mi voleva tra i coglioni... Piangevo... Ero sempre a piangere... I preti mi mettevano in uno stanzino buio dove c'era morto un cane con la rabbia. Il buio piano piano m'ha seccato gli occhi! Mangiati! Giovannino non ti fare mai mettere in un istituto. Capito?! Se ti dicono: "Vai a stare bene... Ci sono altri come te..." No! No! Devi sempre dire di no, capito?! Giovannino, noi bisogna essere cattivi per difenderci!³⁶⁵

Se ne *La terra e la memoria* lo scenario in cui si dipanano le avventure dei protagonisti è cronologicamente definito e attento alla consonanza con elementi reali determinati, *La recita del popolo fantastico* ci appare pervasa da uno sfondo mitico e quasi surreale.

Eppure anche in questa trilogia non manca di emergere il tono distaccato e cinico dell'autore. Così si evince dalla schietta messinscena del ritardato Giovannino (*I ragazzi di via della Scala*), protagonista incosciente e al contempo narratore in prima persona, capace involontariamente di farsi rivelatore di ingenue ma profonde intuizioni:

GIOVANNINO: La mamma di Giovannino la mattina va a fare le punture a giro per le case... il pomeriggio lavora come cassiera in un cinema e tre volte la settimana si mette il rossetto per fare la guardarobiera in una sala da ballo che si chiama River Club, dove ha conosciuto "quello" di Volterra. Giovannino ha solo la mamma...

GIOVANNINO: Stefano è buono, ha la mamma all'ospedale e il babbo operaio alla Pignone. Maurino è una merdina, perché fa gli scherzi a Giovannino. Marcellina ancora si deve sviluppare e porta sempre il grembiule nero perché è povera... Enrico fa la corte a Marcellina e il Sabato va a lavare le teste nel negozio della mamma parrucchiera.

GIOVANNINO: questa mattina i ragazzi non sono scesi ... avevano da fare...stanotte la mamma di Stefano è peggiorata... Prima, quando ha sceso le scale, Stefano non mi ha neanche salutato... Bo'? Era triste... Maurino è arrabbiato con tutti: a me ha detto che un giorno ruba una

³⁶⁵ Ugo Chiti, *I ragazzi di via della Scala*, in id., *La recita del popolo fantastico*, cit., p. 30.

macchina nell'officina del suo babbo e se mi trova per strada mi arrota... Ma io sto attento... Nel pomeriggio è sceso solo Enrico³⁶⁶.

L'introduzione dell'elemento del "diverso" è una trovata che accomuna la drammaturgia di Chiti a quella di altri drammaturghi coevi. Nel nostro caso l'incapacità di capire del ragazzo e la sua innocenza infantile si trasformano in una potenzialità cognitiva molto più profonda che dischiude rivelazioni oscure e penose.

In altri contesti questa figura diviene detentrica di valori comunitari, eroe/antieroe, personaggio leggendario della comunità o reietto poi redento.

Con il termine "diversi" Pasolini intendeva riferirsi a tutti coloro che non si adeguano a quanto la società appiattita impone loro e che non vivono in maniera a essa confacente, distinguendosi sia sul piano politico vero e proprio, sia su quello etico che emico.

Avremo allora da una parte l'eroe leggendario e solitario, esemplarmente incarnato nella figura del *Parsifal* della Gualtieri, dell'*Angel* di Loi o della *mater dolorosa* di Tarantino, per citare solo degli esempi, dall'altra la dimensione subumana dei *frequentatori di cessi pubblici* di D'Onghia, dei ventenni usciti dal "sanatorio" di Chiti, dei travestiti popolatori della "giungla d'asfalto" della Napoli di Moscato... e sono gli stessi protagonisti a ridere di sé, a non prendersi mai troppo sul serio, a lasciare flebile il confine tra scherzo e sceneggiata.

Abitanti di contesti disagiati, derelitti e disumanizzati, questi divengono altresì abili tramutatori dei luoghi del quotidiano in metafore surreali che hanno i propri risvolti simbolici ricorrenti nel sesso come nel sangue, nel cibo e nei soldi

DOTTORE: son diventato l'inventore di una nuova cucina per amore della crudeltà. In giro si sparse la voce che mia moglie era fuggita col garzone, poi la fantasia popolare volle che mia moglie fosse fuggita con un acrobata del circo. Lasciai dire come avevo sempre fatto. E nutrii tutti i miei persecutori, i miei nemici, quelle facce tutte uguali, quegli occhi spenti, quei corpi imballati, quelle anime stuprate, anime di gente colonizzata, di gente vinta, capace solo di piccoli inutili stupidi soprusi, incapace di ribellarsi, con estrema crudeltà, alla crudeltà della vita; nutrii i miei nemici con gustosi pasticcini e pietanze prelibate. Ho dato lezioni di cucina a tutti

³⁶⁶ Ugo Chiti, *I ragazzi di via della Scala*, cit., pp. 112, 113 e 144.

con originali ingredienti: i corpi delle persone che andavo ammazzando. Me li portavo in giro, tagliati in piccolissimi pezzi, dentro le mie capienti tasche, in giro per la città. Questa oscura opprimente città di vermi. Nelle cloache di queste città ho installato i miei laboratori di cucina sperimentale...³⁶⁷

O ancora: cresciuti nei bordelli, nelle periferie abbandonate, nei macelli, i personaggi portano impresso un marchio che li inchioda contro quelle pareti anguste senza possibilità di fuga e di emancipazione.

Le uniche vie d'uscita sono allora il sogno o la follia.

ENRICA: non sopportavo il lindore della mia stanza e i pavimenti lucidi dei corridoi, tutta quella cura, quell'ordine mi procuravano un profondo senso di nausea. Quell'odore di pulito era una tortura per me. Come avrei voluto avere tra le dita un grembiule di macellaio zuppo di sangue umido. Mi sarei sentita in patria. Forse persino felice. Mi ero cacciata con le mie stesse mani in fondo a una prigione. Quel cupo silenzio, in me e fuori di me, era la mia prigione. Mi sarebbe bastato sentire il terribile incessante ronzio folle di bramosi fameliche mosche cartarie per sentirmi fuori da quel posto dove, per mia sventura, ero giunta. Lontano. Oltre il pendio, oltre il bosco, oltre me stessa qual ero diventata...³⁶⁸

E' un dato di fatto che la scelta di calarsi profondamente nella realtà assunta nelle sue molteplici dimensioni ha per forza di cose comportato anche il confronto con le bassezze del quotidiano, coi luoghi del disagio e della disperazione e con la diversità, anche quando il confronto/scontro si è imposto come necessità di vivere il vuoto più che colmarlo. La lingua del teatro ha così incontrato quella degli abitanti di universi minori, ignorati, relegati ai margini della vita che chiedevano di farsi sentire, che cercavano una voce che fosse in grado di farli parlare.

Per tornare al già citato Barthes:

Durante i periodi in cui lo scrittore segue i linguaggi realmente parlati, non più a titolo pittoresco, ma come oggetti essenziali che esauriscono tutto il contenuto della società, la scrittura assume come punto d'incontro dei suoi riflessi la Parola reale degli uomini; la letteratura non è più orgoglio o rifugio, essa comincia a diventare un atto lucido d'informazione, come se prima di tutto le fosse necessario conoscere, riproducendola, la circostanza della disparità sociale; essa si propone di rendere un conto immediato, preliminare rispetto a qualsiasi

³⁶⁷ Rocca D'Onghia, *Lezioni di cucina di un frequentatore di cessi pubblici*, Ricordi, Milano 1991, p. 60.

³⁶⁸ Rocco D'Onghia, *Tango Americano*, Ricordi, Milano 1994, p. 17.

altro messaggio, della situazione degli uomini murati nella lingua della loro classe, regione, professione, retaggio o storia³⁶⁹.

A proposito del recupero del dialetto, riconoscendo l'abbondante diffusione del fenomeno soprattutto tra i giovani volti a riscoprire e rivalutare il patrimonio, Carlo Grillo, in un intervento critico per la rivista *on-line* "Dramma", pur lodandone il coraggio, notava come

molti autori, registi o direttori artistici che dir si voglia, dichiarano apertamente di fare teatro popolare e, tutto sommato crediamo che siano in buona fede, ma ciò non li assolve dal fatto che essi spesso travisano il termine creando situazioni, ruoli e personaggi che di *popolare* hanno ben poco [...] nella stramaggioranza delle suddette opere si nota un dialetto italianizzato che è tipico delle nuove generazioni. Essendo, si dia il caso, l'autore egli stesso appartenente a un periodo in cui il linguaggio aveva già subito le sue naturali modifiche, per cui espressioni di una volta non fanno parte del suo bagaglio culturale, succede spesso che egli scriva come parla [...]³⁷⁰

E riscontrava questa tendenza soprattutto al sud e in particolare nel territorio calabrese.

Si ripropone, a questo punto, la storica frattura tra nuove e vecchie generazioni: i padri da un parte, normalmente promotori di un teatro che rispetti a costo della chiusura linguistica il "purismo" della lingua materna, e i figli dall'altra che, accusando la mancanza di una voce che li rappresenti realmente, tendono a rinvenenirla piuttosto nella frammentazione dei generi originali che muoiono multipari dando vita a un'insolita mescolanza gergale.

Restando in Calabria va nominata la presenza di un altro giovane autore: Francesco Suriano, già segnalato al "Premio Riccione" nel 1999 per la drammaturgia di *Roccu u stortu*. La storia, messa in scena con la regia di Fulvio Cauteruccio per la compagnia "Krypton", tratta l'eterno mito dell'uomo condannato a essere soldato, come una sorta di *Woyzeck* moderno.

Durante la seconda guerra mondiale Rocco, raccoglitore di olive in un piccolo villaggio calabro, si imbarca entusiaticamente con la Brigata Catanzaro ignorando di sottoscrivere la propria condanna alla fucilazione colpevole di insubordinazione e rivolta. Considerato un reietto della società, l'energumeno

³⁶⁹ Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, cit., p. 59.

³⁷⁰ Carlo Grillo, *Una questione di linguaggio*, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.

incarna invero il desiderio di riscossa che anima, un po' ingenuamente, una certa cultura anarchica del tempo. Ciò che immediatamente colpisce nel testo è che, a dispetto del carattere demenziale con cui ci è presentato il protagonista, questi riesca con estrema lucidità a farsi di volta in volta narratore, storico e soldato, attraversando registri linguistici sempre diversi che vanno dall'ingarbugliato dialetto calabrese al "burocratese" degli ufficiali. È evidente che, rispetto a certi dialetti, che hanno assunto il rango di vere e proprie lingue, ve ne sono altri per così dire "minori" che molto spesso sono ignorati e relegati dietro le pareti domestiche: il calabrese è probabilmente una di queste, eppure nel monologo di Rocco esso torna a imporsi e a rigenerarsi in un idioma sorprendentemente contemporaneo anche per la mescolanza a cui dà vita.

E' un testo in dialetto calabrese dal momento che mi interessa puntare l'attenzione a una certa marginalità sociale, che si riflette nella scelta linguistica. Sono di origine calabrese, e mi è venuto naturale esprimere certe situazioni nel mio dialetto: mi interessa il rapporto tra fatti sociali, storici e teatro. Situazioni limite, a volte, ma che hanno un riscontro immediato in ciò che viviamo³⁷¹.

Così Francesco Suriano sintetizzava programmaticamente la propria poetica nella volontà di trattare una storia vera non solo per l'aderenza al reale su cui si innesta ma anche e soprattutto per l'intenzione di far rivivere una potenza linguistica radicata fisicamente nel tessuto sociale. Il testo è secco e diretto ma non manca di definire una personalità a tutto tondo e arrischiarsi nel confronto con l'argomento politico; molto gioca nella resa scenica l'inserimento della musica ma la forza comunicativa degli elementi paraverbali è già assolutamente avvertita fin dalla lettura in un'espressività autentica e immediata.

In questo modo la messinscena *della* scrittura porta a compimento quanto già contenuto nella scrittura *per* la messinscena.

E il senso di appartenenza alla terra natale è proprio anche di un altro emarginato, figura metonimica della società questa volta abruzzese, reietto

³⁷¹ Francesco Suriano, intervista a cura di Andrea Porcheddu, in "Il giornale dello spettacolo", 9 marzo 2001, in "Patalogo" 24, 2001, p. 146.

non per le scarse qualità fisiche o intellettuali ma perché emigrante: dopo “Rocco lo scemo”, “Bruno la Roccia”, protagonista della recente drammaturgia di Stefano Angelucci Marino sul *Campione di Pizzoferrato* (2000). Figlio di Alfonso Sammartino, immigrato alla fine degli anni Quaranta in America, Bruno raggiunge il nuovo continente non in cerca della terra promessa come molti altri suoi conterranei in quel periodo, ma di un territorio da conquistare. E “Bruno la Roccia” se ne impossessa letteralmente attraverso la lotta divenendo presto uno dei più rispettati campioni di *wrestling*, titolo che conserva per un quindicennio fino all’incontro paventato che per ironia della sorte, o per nemesi storica, lo vede sfidante di un altro abruzzese clandestino d’America, “Rocco the king”. In effetti la vicenda, che è raccontata in terza persona attraverso gli occhi del suo migliore amico, anche lui emigrante e compagno-ombra per tutta la vita, è calata sullo sfondo di un conflitto molto più intimo: quello tra il desiderio di integrazione e la riscossa, tra l’indipendenza dischiusa dal sogno americano e la nostalgia per le proprie autentiche radici natali. La lingua stessa risente di quest’indecisione dando vita a un neovernacolo che vive dell’alternanza tra italo-americano e idioma abruzzese. La storia di Bruno vuole essere il pretesto per mettere in scena i cambiamenti e le agitazioni avvertite dalla cittadina di Pizzoferrato nel corso di quarant’anni: prima invasa e soggiogata dai tedeschi poi tenacemente organizzata nella resistenza intorno alla “massa” (esercito autonomo abruzzese) e, ancora, negli anni Settanta alla conquista della modernità con la corsa all’edilizia della “Valle del Sole”, paradiso invernale nei boschi montani; infine negli Ottanta popolata da abitanti disillusi a piangere il degrado e l’abbandono del complesso. Più che riferire la realtà dei fatti con nomi, cognomi e date, ciò che interessa primariamente è l’evocazione della storia, dei luoghi, delle persone e di quel lessico che parallelamente stava vivendo il proprio ammodernamento al contempo concordante e resistente con quello dei suoi parlanti.

Brun è grosse... big...ma grosse addavere! Era alto cuscì come n’armadie vecchie, grosse e scure [...] Donne Marie era così bianca che a guardarla sembrava di vederla attraverso un velo

d'olio d'oliva [...] viveva per tre sole cose: il fije, il marito laoratore in america e per il...rosario!³⁷²

Nel maggio '94 Renzo Tian scriveva su "il Messaggero":

scoprire un nuovo scrittore di teatro non è cosa che succede tutti i giorni. Specie se per *scrittore di teatro* non si intende la figura abituale del commediografo, ma un autore che scopre un linguaggio tutto suo, diverso dal pasticcetto letterario-televisivo che tanto spesso ascoltiamo dai nostri palcoscenici³⁷³.

Un anno prima, era un altro quotidiano a rinvenire il fenomeno, che Franco Quadri così sintetizzava:

non si fa certo una scoperta, se si sottolinea che il meglio del teatro italiano si scrive oggi - come ieri - in dialetto, o elaborando e rianimando, magari con innesti, la pianta nobile dei dialetti. A trent'anni da quando Pasolini lo denunciava, il problema di una lingua che sulla scena trova gli aggiustamenti della convenzione ma non la strada di un parlato, anche fantastico, non è stato risolto. Accanto agli idiomi locali esaltati da tradizioni grandissime, che tra l'altro continuano a venire alimentati dalla pratica quotidiana, è curioso però che se ne affaccino altri, non arrivati prima a dignità letteraria³⁷⁴.

E questo "linguaggio tutto suo" l'autore lo rinviene nella mescolanza tra dialetto e lingua nelle modalità pasoliniane dell'"innesto" e dell'"irradiazione".

Accanto a chi, per riprendere il succitato Moscato, conserva il napoletano anche nelle didascalie, troviamo autori, come Chiti, che rinvergono l'antinomia vecchio/nuovo (ma senza alcun giudizio di qualità) nella contrapposizione toscano/italiano o che, come Franco Scaldati, operano un innesto del siciliano nell'italiano "come una lingua altra, messa tra virgolette"³⁷⁵.

³⁷² Stefano Angelucci Marino, *Appunti della trilogia della memoria Pizzoferrato*, in "Matità#02", maggio-luglio 2003, <http://www.manifatturae.it>.

³⁷³ Renzo Tian, in "il Messaggero", 20 maggio 1994, in "Patalogo" 17, p. 169.

³⁷⁴ Franco Quadri, in "La Repubblica", 27 novembre 1993, in "Patalogo" 17, p. 149.

³⁷⁵ Vincenzo Consolo, *Prefazione* a Franco Scaldati, *Il teatro del Sarto*, cit., p. 8.

O, ancora, se alcuni autori demiurghi evidenziano volutamente il loro distacco da un parlato che riconoscono come eccessivo o pacchiano, marcandone graficamente le scorrettezze

SCIALO': come chi siamo? Come? Cicà: tu hai sentito? Questa ragazza-sola-con-qualche-esperienza domanda: chi siamo? Allora qui c'è in atto un bluff? Uno stupido, agghiacciante "qui pro quo"?³⁷⁶

altri, come Tarantino, sembrano far propria quella stessa lingua della diversità con i suoi neologismi, le sue sbavature e gli inciampi, senza porre nessun tipo di diaframma distanziante tra autore e personaggio

CAVAGNA: [...] Ah! Uomo uomini lupis! Ecco la verità: non dici sempre così te?

LUSTRINI: allora se te ti piace i paroloni ce la conto in latino Cavagna; vedi che le poesie servono quando uno deve farci la battuta a un pezzo grosso? Allora cosa mi critichi sempre che leggo i pezzi di giornale? Che te sei il primo a farmi la biografia eh Cavagna? Che se uno non dà una sgrossata non ci viene la memoria giusta e chi non ha testa deve metterci le gambe, e io come gambe, guarda qua. Incomincio a contarcela così: preclare magistre!

CAVAGNA: ma va' cagare Lustrini! Che maciste e maciste! [...] ³⁷⁷

Proust diceva che "la sola maniera di difendere la lingua è aggredirla... ogni scrittore è tenuto a farsi una propria lingua"³⁷⁸. Lo abbiamo visto: gli autori sono chiamati a confrontarsi con una lingua che non è preesistente ma che nasce nel momento stesso in cui questi vi si avvicinano scombinandone la sintassi, invertendo le regole grammaticali, innestando valori e ricevendo irradiazioni da quelli originari, tradendo e inventando.

Ciò che ci interessa approfondire è come a partire da questa considerazione il filosofo francese Deleuze stabilisse i criteri dell'evoluzione linguistica stessa sostenendo che l'operazione della scrittura si pone sempre come una questione di "divenire"³⁷⁹. Attraverso una trasformazione per minorazione della lingua maggiore il poeta inventerebbe infatti una specie di lessico straniero, nel senso si un "*divenire* altro della lingua originaria". Questo

³⁷⁶ Enzo Moscato, *Ragazze sole con qualche esperienza*, in id., *Angelico Bestiario*, cit., p. 164.

³⁷⁷ Antonio Tarantino, *Lustrini*, in id., *Quattro atti profani*, Ubulibri, Milano 1997, p. 176.

³⁷⁸ M. Proust, *Correspondance avec Madame Strauss*, Lettera 47, Livre de Poche, Paris, pp. 110-115, in Gilles Deleuze, *Critica e clinica*, cit., p. 18.

³⁷⁹ Gilles Deleuze, op. cit., p. 13.

mutamento non dipenderebbe tanto dall'invenzione di un nuovo linguaggio o dal rinvenimento di un dialetto ritrovato *al di fuori* della lingua ("non ci sono neologismi che valgano al di fuori degli effetti di sintassi in cui si sviluppano"), quanto piuttosto nel porsi questa operazione come *il di fuori* stesso del linguaggio a segnarne i limiti asintattici verso cui tendono le parole. Secondo il filosofo, le diverse lingue nate dalla confusione di Babele sarebbero riassumibili in due grandi insiemi: quelle morte, cioè i linguaggi "materni e originari", e quelle vive, non creazioni *ex novo* ma derivanti dalla destrutturazione delle prime. Iniettandosi in questa lingua convenzionalmente definita "2", la prima "1" vi trasfonde smarrimenti e squilibri ponendola nella condizione instabile di diventare altro e continuamente nuovo:

la lingua non dispone di segni, ma li acquisisce creandoli, mentre una lingua¹ agisce in una lingua² per produrre una lingua³ inaudita, quasi straniera. La prima inietta, la seconda balbetta, la terza sussulta. A questo punto la lingua è diventata Segno, Poesia, e la lingua non viene messa nello stato di produrre in sé una lingua nuova, senza che tutto il linguaggio non sia a sua volta spinto a un limite³⁸⁰.

Quando Deleuze si riferisce al "Segno" non pensa a qualcosa di originariamente contenuto nella lingua che "designa" o che "significa" in modo costante ma che semplicemente "mostra" nel senso che indica, ponendosi sul suo crinale, le relazioni virtuali interne. Per farlo però deve ininterrottamente divenire appunto qualcosa di altro, non perfettamente sovrapponibile ma neanche radicalmente estraneo ed esterno alla lingua materna. In questo stato di incessante precarietà, in cui i termini vanno incontro a variazioni continue, non si può semplicemente parlare di un "bilinguismo" come mescolanza di due linguaggi con passaggi perenni tra uno e l'altro (per esempio l'italiano e il dialetto o il dialetto originario e il neovernacolo o ancora la lingua letteraria e quella parlata), piuttosto ci riferiremo con Deleuze a un "uso minore della lingua maggiore, come nella musica, in cui il modo minore indica combinazioni dinamiche in perpetuo squilibrio"³⁸¹.

³⁸⁰ Ivi, p. 129.

³⁸¹ Ivi, p. 144.

Anche se parlano la lingua nativa questi autori si pongono sempre alla strenua di “stranieri”: le scelte oscillano variamente tra il ricavare dal proprio un linguaggio non preesistente e dunque nuovo (caso che abbiamo considerato essere proprio dei cantori dialettali) o mescolarvi una lingua attinta dall'esterno e già data, magari nel parlato quotidiano, per creare suggestioni inedite (modalità che vedremo essere propria dei drammaturghi analizzati nella sessione successiva).

Non è più la sintassi formale o superficiale che regola gli equilibri della lingua, ma una sintassi in divenire, una creazione di sintassi che fa nascere la lingua straniera nella lingua, una grammatica dello squilibrio³⁸².

3.5.1 Modalità dell’“autore testuale”: la lingua, il disagio e “il grande vuoto”

Accanto alle modalità promiscue dell’“attore testuale” o del “poeta in scena”, che abbiamo analizzato precedentemente, e a quelle dell’“attautore” e del “narratore”, di cui ci occuperemo più approfonditamente nei paragrafi successivi, esistono degli autori che si dedicano esclusivamente alla prescrittura teatrale, affidando a terzi le fasi propriamente sceniche.

Sarebbe tuttavia scorretto definirli degli autori “puri” perché si tratta in parte di drammaturghi provenienti da altre esperienze del teatro e comunque “compromessi” con l’interesse per diverse professionalità. Sono piuttosto uomini di scena che, nell’offrire il proprio ausilio alla drammaturgia complessiva, pur risentendo fortemente dell’innesto con le altre, si limitano in questa fase alla composizione del materiale letterario.

Non necessariamente si tratta di una scelta unilaterale: dal momento che non qualifica globalmente l’autore in quanto individuo ma nel senso di opzione professionale, è evidente che tale rapporto con la scena può mutare a seconda delle differenti drammaturgie (o anche all’interno delle fasi di una stessa) e un “attore testuale” diventa “autore testuale” con la stessa facilità con cui un

³⁸² Ivi, pp. 146-147.

narratore può, a seconda delle diverse esperienze con cui si confronta, essere anche regista e interprete, o un attore divenire *dramaturg*.

Ma è questo particolare rapporto che intessono con la scena dunque l'elemento distintivo che ci consente di differenziarli dalle altre modalità, non quindi l'assenza di una lingua caratteristica costitutiva come il dialetto o la predilezione della prosa rispetto all'impiego del verso; noteremo infatti come proprio su questi versanti si presentino interessanti e innegabili analogie.

Una concezione che risente di una certa moda degli anni Settanta e a tutt'oggi abbastanza diffusa consiste nell'associare il dialetto con la meridionalità degli autori. Prescindendo dal fatto che nel corso degli ultimi decenni lo stesso termine "teatro del meridione" ha subito trasformazioni non indifferenti fino a confondersi nella coscienza istituzionale con il ben diverso "meridione del teatro", credo che il rischio cui certi luoghi comuni possono condurre sia quello di ridurre il dialetto a qualcosa di semplicemente esotico e in un certo senso *typical*. L'altro pericolo può consistere invece nel ritenere che, poiché probabilmente è proprio nel versante dialettale che sono state prodotte le migliori opere drammaturgiche degli ultimi decenni, solo a esso sia deputato il compito di riflettere un'autenticità smarrita nella lingua italiana della scena. Se è vero che l'italiano parlato oggi, come ieri, è privo di una riconoscibile unitarietà e perciò stentatamente trasferibile sul palco a meno di divenire falso e incoerente rispetto alla realtà, le strategie che sono state messe in campo dagli uomini di scena sono però varie e non univocamente rintracciate nella scelta dialettale.

A volte, piuttosto che combattere ostinatamente contro la falsità linguistica che invadeva e pervadeva il parlato teatrale, si è ritenuto anzi di poterla accogliere come immagine riflessa di quella caratterizzante la vita stessa, constatandone la fragilità: è quanto ci sembra riscontrabile a proposito di molte produzioni contemporanee.

La stessa realtà teatrale, d'altra parte, lungi dal contrastare la dissoluzione linguistica in atto, aveva contribuito nel tempo ad accentuare la distanza tra l'instabile condizione dell'italiano parlato nella vita e quello convenzionalmente riprodotto sul palcoscenico. Mentre le scuole per attori richiedevano una dizione ripulita da tratti più idiomatically regionali, i

registi imponevano un linguaggio innaturale per gli interpreti e quel che è peggio li obbligavano a conversare, dando vita a falsi duplicati di scene da salotto.

La drammaturgia contemporanea è allora erede di una *querelle* che ha origini antiche e che ha mancato di una risoluzione pacifica delle problematiche innescate.

Come a dire che senza il sangue circolante dell'oralità, la lingua emergente sarebbe stata condannata a una sorta di tumorale escrescenza, di pesantezza letteraria, tra parole prive di vita, testa senza più corpo, avendo accentuato la propria lontananza rispetto all'*humus* popolare, cui in precedenza, sia pur in modo saltuario e meno sistematico che in altre civiltà era stata collegata³⁸³.

Se da una parte si è avvertita la necessità di un recupero vernacolare che affondasse la sua ricerca nelle lingue dialettali emarginate o nel rinvenimento di un'oralità parlante fisicamente e corporalmente i gerghi regionali, dall'altra ci si rivolgeva alla parola poetica o ancora, nel nostro caso, alla riaffermazione ostinata di un parlato inevitabilmente impuro e compromesso dal linguaggio mediatico come da neologismi e *slang* attinti dalla quotidianità. Una lingua che diremo ugualmente "storica", non perché rintracciata nelle tradizioni fonologiche della penisola o riconducibile unitariamente a una determinata area geografica o classe sociale, ma in quanto calata profondamente nella realtà attuale a constatarne lo smarrimento di identità.

In realtà, indipendentemente dalla citazione di tradizioni storiche come quella napoletana o veneta, che costituirebbero "le lingue teatrali autentiche e universali"³⁸⁴, va ribadito come questo linguaggio della carne e della storia parli l'alfabeto di tutto lo stivale, senza rifuggire, come s'è visto nel caso della drammaturgia di Marco Martinelli, anche lo sconfinamento estero³⁸⁵.

³⁸³ Paolo Puppa, *Il teatro dei testi*, cit., p. 162.

³⁸⁴ Vedi Ruggero Cappuccio, in R. Molinari, *Le lingue del teatro*, cit., p. 152.

³⁸⁵ "Il mondo è cambiato dai tempi di Aristofane: la *polis* non è più soltanto il pezzo di terra che ho sotto i piedi, la *polis* è anche quello che avviene altrove. Tutto mi riguarda, tutto entra nei miei testi, come l'aria inquinata che respiro, come le foreste tagliate in un altro continente. Ma quello che resta *fondamento* del teatro è la radice, la lingua, l'angolino di pianeta in cui vivi. La oliticità del teatro è questo sprofondare nella *polis*". Vedi Marco Martinelli, *Inventiamoci il teatro asinino che non c'è*, cit., p. 178.

L'urgenza del "Teatro delle Albe" nei confronti della contemporaneità ha condotto così all'ultimo interessante esito di questa polifonia corale al limite tra esplosiva carica eversiva e ricercata ironica demenza. Il titolo stesso del testo, che ha debuttato nel maggio 2004 al "Teatro Rasi" di Ravenna, ne è una conferma: *Salmangundi* ovvero "salami cotti". Un incubo divertito e divertente sull'idiota ossessione che si consuma in un Istituto Nazionale per la Prevenzione delle Epidemie in cui, dopo trent'anni durante i quali nessuno si è più ammalato, è necessario che un dottorino rinventa una piccola ferita sul costato dello zio (che si sta trasformando appunto in un "salame cotto") per far nascere atroci perplessità sulla vulnerabilità di questa razza felice. Al contagio inarrestabile di un virus che semina morti si affianca così quello della stupidità che si sparge come peste e presto travolge tutta la popolazione dell'anno 2094.

Il testo, che si innesta sulle voci dei fratelli Marx, di Hogart, Swift e Goya, come di Leopardi e Lucrezio o delle "tre K." (che stanno per Kierkegaard, Kafka e Keaton), ha il suo centro propulsore nella parola e sull'ampio registro (cento toni!) che questa, tramite le impostazioni vocali differenti, assumerebbe in democrazia: dalla "A" di abulica alla "V" di vanitosa passando per quella battibeccante, civettuola, devota, esangue, funambolica... tutte abilmente intonate dal lavoro condotto dalla Montanari sui venti attori-figurine esemplari del monodimensionale individuo della società democratica³⁸⁶.

L'artificialità si incarna allora in un'espressione consapevolmente eccessiva, portata a esiti esasperati che sembrerebbero definitivamente sancire la sua distanza rispetto alla realtà del parlato. La ricostruzione avviene in una fase successiva: la parola torna a essere calata in un universo conosciuto in cui convivono dimensioni del sacro e del patetico, dell'altissimo e del viscerale. La decostruzione del testo lo apre al contempo a un abisso di possibilità che si dispiegano per le parole.

Anche in questo caso possiamo rintracciare alcune interessanti analogie nel percorso che si compie nel contemporaneo teatro di sperimentazione:

³⁸⁶ Vedi Marco Martinelli, *Domande al presente in forma di lazzi*, in "Matità#05", agosto 2004, <http://www.manifatturae.it>.

Un'altra linea di faglia è il rapporto con il linguaggio, su un doppio versante. Da un lato il confine io-linguaggio; dall'altro quello tra linguaggio e mondo (anche qui, il presupposto è che il linguaggio sia strumento di comunicazione collettivo, e dunque la sua funzionalità vada verificata in una dimensione sociale)³⁸⁷.

Negli infiniti singolarismi del parlato messo in scena si sperimenta il suo potere collettivo di comprensione, se ne tasta volontariamente l'estensione a contatto con la socialità, anche quando l'esito è proprio la constatazione della sua inefficacia a livello comunicativo. Eppure proprio allora la lingua, al posto di rinchiudersi in se stessa o ripiegare sul silenzio, sembra aprirsi a molteplici percorsi.

L'attore stesso, nel rapporto di non perfetta coincidenza ma nemmeno di distanza dal testo e dai suoi personaggi, trasforma così la propria pertinente operazione scenica in quella che Carmelo Bene definì la "scrittura vocale...lo squartamento eliogabalico della frase, la disavventura sintattica"³⁸⁸. Non necessariamente si chiede di sostenere il tessuto narrativo per far procedere il senso del racconto (che non sempre è detto che ci sia) ma di sperimentare tutta la gamma di possibilità dischiuse nelle parole. La tanto discussa dimensione fisica dell'attore si annulla nella sua voce e il corpo diviene innanzitutto bocca, proprio come l'antenata beckettiana di *Non io* che aspirerebbe utopisticamente a vivere da sé. Si punta sulla voce, la sua musicalità, l'amplificazione e la disarticolazione raggiunta attraverso l'alternanza di sussurri e grida, singhiozzi, frasi spezzate e discorsi sincopati. La differenza nel nostro caso se mai consiste nel fatto che, se l'impresa compiuta da gran parte delle avanguardie, Bene in testa, consisteva nell'operare una scrittura in sottrazione uscendo dal "morto orale" della letteratura per eliminarne il superfluo, l'aggressione compiuta nei confronti della parola nella drammaturgia contemporanea viene ingoiata da una spirale opposta che la conduce, anziché all'afasia, all'iper-fasia. Addizione e moltiplicazione anziché sottrazione, come se la battuta e la comunicatività

³⁸⁷ Oliviero Ponte di Pino, *Teatro 90, "il manifesto", marzo 1998*, cit.

³⁸⁸ Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, in id., *Opere*, Bompiani 2002, p. 1001.

fatica, seppur nella constatazione della loro inutilità, dovessero essere comunque assicurate.

Il motivo dell'inarrestabile inerzia comunicativa non trova qui fondamento in nessun genere di compassione o sensibilità e nemmeno i personaggi riescono a renderla plausibile coscientemente

TINA: [...] perché la gente è così noiosa? Si parla, si parla...perché non siamo muti... come gli animali? [...] se almeno si stessee un po' zitti. Qualche mugolio... o, quando proprio non se ne può più, un urlo.

RENATO: [...] l'importante è non ascoltare. Non ascoltare è un'arte.

TINA: ...in cui tu te la cavi. Benissimo. Io non me la cavo. Per niente.

RENATO: ci ho messo un pezzo. A impararlo. Non credere che... io non ascolto mai. Ho imparato [...] a cosa serve? Cosa c'è da ascoltare? È già tanto se ascolto quando parlo io³⁸⁹

Secondo Puppa una delle ragioni che hanno contribuito a determinare una drammaturgia della parola aporisticamente contro la parola, ma incapace di rinunciarvi, consisterebbe nell'inseguimento da parte dei nuovi autori del "miraggio della sceneggiatura filmica"

...ma in tal modo la comunicazione e la trama garantita, richieste dai producer, rispuntano tra le macerie del radicalismo estetico e del nichilismo³⁹⁰.

Negli *script* cinematografici è infatti a volte rinvenibile una medesima insistenza sulla conversazione anche quando essa sia assolutamente inutile e pleonastica, come se il silenzio risultasse un peso eccessivamente arduo da sostenere. Se in parte è possibile giustificarne l'operazione sullo schermo, motivata non solo da ragioni produttive ma anche dall'adesione a formule discorsive accattivanti e in certi casi riuscite, a teatro si tratta di una manovra non sempre legittima. Anche se il ricorso a moduli cinematografici a volte approda a risultati convincenti per la loro contemporaneità, esso riflette in ogni caso la svalutazione dei valori propriamente scenici originari che consentirebbero invece di reggere altre trovate al posto di risultare indeboliti dal confronto con il più potente strumento.

³⁸⁹ Pia Fontana, *Bambole*, Outis, Milano 2001, pp. 17-27.

³⁹⁰ Paolo Puppa, *Il teatro dei testi*, cit., pp. 164-165.

Non si dimentichino d'altra parte quali e quante contaminazioni ha vissuto il teatro con il cinema negli ultimi anni e ancor più questo vale nel caso della drammaturgia con la sceneggiatura. Molti autori inoltre (tra cui ad esempio i citati Giuseppe Manfridi, Umberto Marino, Ugo Chiti e Alberto Bassetti, di cui diremo) sono davvero prossimi a quel sistema di produzione e a ciò va aggiunta la considerazione che "questa generazione si è formata, in Italia come altrove, succhiando immagini del piccolo-grande schermo, non leggendo copioni precedenti!"³⁹¹

Il rischio è sotto gli occhi di tutti: il testo teatrale spesso adombra una sceneggiatura cinematografica, già pronto a trasformarsi abilmente in qualcosa d'altro, magari aureolato dai buoni risultati del box office: già maniera, dunque, più che concreta testimonianza di un'epoca o per lo meno di una crisi³⁹².

Consideriamo ad esempio il caso di Angelo Longoni che non a caso ha prodotto anche diversi copioni teatrali indistintamente impiegati come sceneggiature. Qui il linguaggio non solo risente fortemente di formule cinematografiche ma le scelte tematiche, gli scambi di battuta e i personaggi stessi sembrano presi direttamente dal piccolo schermo:

UOMO BASSO: Be', insomma, è andato tutto bene, alla fine esco con gli altri per ringraziare e la gente era contenta, applaudiva. Allora quelli del locale ci hanno invitati a cena e c'era una tipa con loro, una cantante, una che lavora lì. Carina, veramente. Non grande, insomma, però... dell'altezza giusta, voglio dire... hai presente... come me più o meno

UOMO ALTO: Ho capito, piccola

UOMO BASSO: Va bene, piccola. Ma aveva queste calze nere, con la gonna un po' corta... delle belle gambe, e anche tutto il resto. Era piccola ma bella... come una donna vera.

UOMO ALTO: E allora?

UOMO BASSO: Be', questa inizia a guardarmi. Io all'inizio non ci dò peso ma poi questa continua a guardarmi, sorride. Tanto che ho pensato: "Cazzo c'ho in faccia?"... sai, il tipico baffo di sugo... o un dente verde di insalata che sembra marcio. Non so bene perché ha preso di

³⁹¹ Ivi, p. 64.

³⁹² Maria Grazia Gregori, *Prefazione* a Rocco D'Onghia, *Lezioni di cucina di un frequentatore di cessi pubblici*, cit.

mira me, insomma non lo so, fatto sta che sorride ancora. Ma c'era altra gente in mezzo, mica era facile parlare. Mi metto a mangiare ma sento sempre gli occhi della tipetta addosso. Allora faccio finta di niente, alzo lo sguardo all'improvviso e lei è lì che mi guarda. Io allora mi sono innervosito... perché poi c'era un deficiente di fianco a me che voleva imparare a suonare il sax, e continuava con sta storia del sax. Insomma, a un certo punto sto' cretino rovescia il vino e io mi macchio i pantaloni... e questo a scusarsi che gli dispiaceva, che era mortificato...

UOMO ALTO: E allora?

UOMO BASSO: Aspetta... allora la tipetta che guardava tutto si alza e viene lì.

UOMO ALTO: Ah sì?

UOMO BASSO: Sì, viene lì e mi dice che lei con l'acqua minerale sistema tutto. Allora prende un tovagliolo, lo bagna con l'acqua minerale e si mette a fregarmi i pantaloni.

UOMO ALTO: (ride) Dove?

UOMO BASSO: (indica il ginocchio) Qui.

UOMO ALTO: Ah. (deluso)

UOMO BASSO: Be', la macchia non se n'è andata, anzi... si è allargata... però lei si è seduta lì di fianco a me e l'ho conosciuta. Era proprio carina, con dei modi simpatici, si è messa a raccontarmi un sacco di cose divertenti, mi faceva ridere...

UOMO ALTO: E poi?

UOMO BASSO: Poi abbiamo finito di mangiare e l'ho accompagnata a casa.

UOMO ALTO: Oh, finalmente.

UOMO BASSO: Lei mi ha chiesto se volevo salire.

UOMO ALTO: E tu?

UOMO BASSO: Io le ho detto di sì, è chiaro. Arriviamo davanti all'ascensore e lei dice che abita al settimo piano... brutto segno?

UOMO ALTO No.

UOMO BASSO Saliamo sull'ascensore... era stretto... piccolo... io c'avevo pure la custodia del sax... ci tocchiamo... io... ero imbarazzato, ho detto: "meno male che è solo un sax... pensa se

suonavo il contrabbasso... " lei si mette a ridere, poi mi viene vicino, si appoggia... insomma a quel punto ero sicuro... allora l'ho baciata.

UOMO ALTO: Baciata baciata?

UOMO BASSO: Baciata, sì... Ma avevo la salivazione a zero, sai l'emozione... per lei sarà stato un po' come baciare la moquette, ma intanto io... Inizio a sentire... (fa alcuni segni con le mani). Oh, tutto a posto... tutto piccolo ma a posto. Come una donna vera. Usciamo dall'ascensore, lei apre la porta di casa. Oh, c'era la luce accesa. Lei dice: "Strano... mi sembrava di averla spenta." E io: "non è niente a me succede sempre col gas." Improvvisamente sentiamo tossire, un uomo... capisci? C'era un uomo. Un uomo che tossiva Allora questa mi caccia fuori in fretta. Intanto si sente la voce di questo che la chiama. Lei dice che arriva, poi mi fa cenno di andarmene e di telefonarle il giorno dopo... capisci?

UOMO ALTO: (ride) E tu?

UOMO BASSO: Ho preso l'ascensore e sono sceso³⁹³

Bisognerà valutare quanto questi moduli, in cui si avverte l'eredità oltre che della maniera televisiva addirittura di quella pubblicitaria, possano essere adattabili sensatamente al teatro senza che il suo sostrato metaforico inespresso non ne perda per un'eccessiva iper-espressività.

UOMO BASSO: Ma il peggio è che quando sarai morto, e qui avranno pulito e disinfettato, finalmente suonerà il telefono e sarà lei che ti cerca. Ma dirà che ha capito che non può più vivere senza di te, che ti desidera e che non ha mai amato nessuno come ora ama te. Allora io dovrò dirle che sei morto e che è arrivata troppo tardi. La consolerò teneramente. Lei si innamorerà di me. Io mi innamorerò di lei. Ci sposeremo, avremo dei bambini bellissimi e la domenica verremo sulla tua tomba a mettere dei fiori. Pochi e che costano poco... anzi... li freghiamo dalla tomba del vicino.

UOMO ALTO: Vuoi un po' di yogurt?

UOMO BASSO : Mi fa schifo lo yogurt.

UOMO ALTO: Dovresti mangiarlo, fa bene allo stomaco.

UOMO BASSO: Sì, fa bene allo stomaco, fa bene alla pelle, fa bene all'intestino, fa bene a tutto... me lo dice sempre anche Anna³⁹⁴

³⁹³ Angelo Longoni, *Uomini senza donne*, copione reperito dall'"Archivio" di "Dramma", <http://www.dramma.it>".

Quotidianità e contemporaneità diventano più spesso occasione di banalizzazione del presente, così l'impiego di un linguaggio televisivo e il ricorso a trame spesso esili che ricalcano quelle da *sit-com* o peggio che, votate alla modernità, ambientate in luoghi *minimal* o in ambienti futuristi patinati, propinano superate scene da salotto. Linguaggio e psicologia dei personaggi, che vorrebbero rispecchiare ansia e disagio di una generazione, finiscono per trasformarsi nello specchio generazionale del proprio malessere³⁹⁵.

Esistono però anche scrittori che, pur adattandosi a un gergo minimale, restituiscono al teatro la sua voce poetica o grottescamente assurda e riconsegnano umanità a una generazione derelitta e insipida caricando l'involucro in cui essa è intrappolata di simboli e metafore, transitando dal banale al surreale. Le figure retoriche sono quelle dell'iperbole, dell'ellissi, della ripetizione; i personaggi vi si muovono attraverso un linguaggio violento, eccessivo, estremamente povero e secco o esasperatamente barocco: parlano tutti la stessa lingua eppure risultano incomprensibili gli uni agli altri. È innegabile comunque che sia proprio la lingua a porsi in teatro come radice della comunicazione o delle metariflessioni su di essa; questa detiene il potere di far vivere le cose, di determinare il caos e ristabilire l'ordine; è il più potente strumento posseduto dai personaggi e ha la facoltà di variarne la sorte:

la lingua è il teatro naturale della parola e i nomi sono i suoi personaggi insonni che lottano contro l'inerzia della materia. Ogni volta che si incontra con un nome, una forma verbale, un suono, deve ricominciare un mondo, e il teatro esiste per questo³⁹⁶.

Viene in mente, per associazione, un recente testo di Luigi Lunari, *Nel nome del padre*, in cui i personaggi, "l'uomo" e "la donna", che inizialmente parlano linguaggi sconosciuti (e inesistenti), si riconoscono letteralmente attraverso il gesto della recitazione e sul palco ritrovano "per miracolo

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ Lo notava Maria Grazia Gregori, in *Prefazione* a Rocco D'Onghia, *Lezioni di cucina di un frequentatore di cessi pubblici*, cit..

³⁹⁶ Maurizio Grande, *L'insonnia dei nomi*, in "I quaderni del battello ebbro", 12-13, giugno 1993, p. 58.

teatrale” insieme ai nomi propri che li identificano (Aldo e Rosemary) anche una lingua di mediazione e di incontro reciproco e con il pubblico.

L’UOMO: ... Acharàia...

LA DONNA: ... Viritti...

L’UOMO: Baravascia, udùiana, ubuto achara? ...

LA DONNA: Enelinii, enelinii...

L’UOMO: Acha, acha! Udù tachuata calusch’ta... utu amu uturuach, atakuta, schnuck varaù [...]

LA DONNA: Scivibbi i è e? ...

L’UOMO: Iudà! Ruos...marr... ruh!...

LA DONNA: Rose...ma..ry

L’UOMO: Rosse..mah...rry... ros..ma..ry..

LA DONNA: Rosmary...

L’UOMO: Rosemary!

LA DONNA: Ahl...dow.

L’UOMO: Aldo!

LA DONNA: Aldo!

ALDO: Perfetto!³⁹⁷

E sull’importanza della possessione di uno strumento linguistico proprio come affermazione della stessa identità dell’individuo e della sua posizione gerarchica nei rapporti interpersonali penso a Betta, *Anima Bianca* di Manfredi che, erede della teoria di Fo sull’operaio e il padrone..., essendo in possesso di un vocabolario di sole 300 parole a fronte delle 350 dominate dal pranoterapista, sancisce la sua coartazione definitiva.

Abbiamo parlato precedentemente di “minimalismo”, che nell’accezione di Ronconi veniva a qualificare negativamente un vuoto “strutturale e semantico” caratteristico della nuova drammaturgia; sarà il caso ora di ritornarvi attraverso una declinazione riveduta che se ne riappropri innanzitutto in termini linguistici e “ambientali”.

Ora, in pratica cos’è questo minimalismo? Una prosa grigia, che riflette obliquamente piccole nevrosi, disturbi opachi, mediocrità, antierismo, tra balbuzie, tic ripetuti, asimmetrie nei gesti e nelle azioni, accelerazioni e decelerazioni, cambiamenti continui di umore e di prospettiva³⁹⁸.

³⁹⁷ Luigi Lunari, *Nel nome del padre*, copione reperito dall’“Archivio” di “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

Ciò su cui ci sembra opportuno soffermarci in questa formulazione è il verbo “riflette”. In effetti ci troviamo a che fare con una drammaturgia che non attinge a circostanze immaginarie utilizzando il ricorso alla finzione teatrale, che non inventa ma più spesso tenta di riprodurre anche antimimeticamente l’essenzialità delle situazioni.

Per riflettere sul linguaggio, per ri-dire quel che di sé viene dicendo, non c’è bisogno di un mutamento del linguaggio, mutamento che non è in nostro potere conseguire né facendo violenza alla lingua esistente né altra inventandone. Il mutamento non può risultare dalla creazione di nuove parole o di nuove serie di parole³⁹⁹.

Nel nostro caso si sceglie di “riflettere” una realtà che è davvero minima, fatta di microscopiche vicende, trame esili e personaggi minuscoli. Eppure:

nonostante la premeditata esilità degli accadimenti, sul bordo stretto di una cronaca minuta di vite-non vite quotidiane, non ci troviamo di fronte ad un esempio di drammaturgia minimalista⁴⁰⁰.

Sarebbe più corretto sostenere, sulle tracce di quanto detto precedentemente che, come rilevava Ugo Ronfani a margine di un intervento sulla drammaturgia di Manfridi, siamo piuttosto in presenza di un “situazionismo esistenziale”⁴⁰¹, specchio teatrale della condizione contemporanea.

Si tratta nel nostro caso di dialoghi, racconti e confessioni che coscientemente sono vissuti come presagio di vuoto e smarrimento ma che nonostante questo sembrano ineluttabilmente ricercati. Sono gabbie costruite dall’autore o dall’agente drammaturgico, che nel copione ne fa le veci, per rendere inarrestabile la chiacchera, imprigionare gli interlocutori e costringerli allo smacco delle loro stesse rivelazioni:

³⁹⁸ Paolo Puppa, *Il teatro dei testi*, cit., p. 165.

³⁹⁹ Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 211.

⁴⁰⁰ Ugo Ronfani, *Prefazione* a Giuseppe Manfridi, *Stringiti a me, stringimi a te*, Ricordi, Milano 1990.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

VERONICA: e non si giri adesso! Mi ascolti!... ma come si permette di trattarmi in modo che prima sembra... sembra pagherebbe per curiosarmi dentro, e poi non ha il minimo rispetto!

TERESA: L'ascolto, ma parla un linguaggio difficile; se ne accorge vero?...

VERONICA: sì, da profondo di me le sto parlando. E mi sembrava che con lei... potessi farlo [...] Davvero. Io le dico... le racconto a forza, quasi... e non so... non so: sono io che non ho diritto a parlare, o è lei che non avrebbe diritto a chiedere – e nemmeno... nemmeno a sentirmi, quando parlo!⁴⁰²

Constatando l'entropia comunicativa e il sospetto nei riguardi di una parola falsa e stereotipata che invade la quotidianità come la scena teatrale stessa, i drammaturghi non accettano pacificatamente l'attrazione al silenzio ma si ostinano in una conversazione garantita a tutti i costi.

Non sembrano cioè rispettare il sopraccitato moto heideggeriano che, riprendendo il verso del poeta tedesco George, ammoniva: “nessuna cosa sia dove la parola manca”⁴⁰³, e si sforzano di rimpiazzare e giustificare questi vuoti con dei tappi che in realtà finiscono per bloccare la medesima comunicazione intersoggettiva. Accanendosi a perpetuare un'interrogazione sul linguaggio che tende alla pretesa di oggettivarlo, si lasciano quindi sfuggire la possibilità di accoglierlo nella sua naturalezza.

D'altra parte si tratta di un'operazione a livello formale molto coraggiosa che tenta di sostanziare sul piano tematico quella stessa problematica che diviene ingabbiante contenitore ma anche sorprendente rivelatore di nuovi contenuti. Così, quando non è presunzione di dominio su un linguaggio continuamente sfuggente e mobile né resa sfiduciata all'incomunicabilità incessantemente enunciata, quest'impresa può trasformarsi nella reificazione della presa di coscienza di un mutato rapporto tra l'uomo e la sua lingua:

proprio il carattere peculiare del linguaggio, il fatto che esso si cura solo di sé, nessuno lo conosce⁴⁰⁴.

Un altro lucido pensatore, di cui abbiamo variamente già accolto i contributi, a cavallo tra gli anni Cinquanta e Settanta sollevava una serie di riflessioni a proposito del rapporto tra scrittura e silenzio, indagando come la

⁴⁰² Giuseppe Manfridi, *Corpo d'altri*, Ricordi, Milano 1992, pp. 45-55.

⁴⁰³ Stefan George, *La parola*, in Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 129.

⁴⁰⁴ Novalis, *Monolog*, in Heidegger, op. cit., p. 189.

disintegrazione del linguaggio letterario e la freschezza di una nuova condizione per le parole che evadesse dalle impalcature linguistiche abitudinarie, avrebbero potuto condurre a un diverso genere di scrittura moderna. Si tratta di Roland Barthes che con queste formulazioni ne inaugurava “il grado zero”:

sempre in questo sforzo di liberazione del linguaggio letterario, ecco un'altra soluzione: creare una scrittura immacolata, affrancata da ogni schiavitù a un ordine manifesto del linguaggio⁴⁰⁵.

In realtà per preservare la propria neutralità questo linguaggio dovrebbe, secondo Barthes, affidarsi a una lingua ugualmente distante sia dal parlato che da quella letteraria propriamente detta.

Se la scrittura è veramente neutra, se il linguaggio, invece di essere un atto ingombrante e indomabile, raggiunge lo stato di un'equazione pura, sottile come un'algebra davanti alla futilità dell'uomo, allora la Letteratura è vinta, la problematica umana è scoperta e rivelata senza colori, lo scrittore è per sempre un uomo onesto⁴⁰⁶.

Nel nostro caso invece, lo abbiamo visto, non è possibile, una volta constata l'irrimediabile aporia in cui versa la condizione linguistica, pensare a una scrittura “innocente”. La condizione di annullamento per la quale essa giunge al proprio grado zero sarà altrimenti rinvenibile nel porsi non tanto in posizione mediana amodale ma iper-modale, riunendo le polarità scritto-parlato/singolare-plurale/passato-presente in un nuovo modo negativo che finisce per annullarle nel momento stesso in cui le elabora formalmente. E infatti lo stesso Barthes avverte:

purtroppo, niente è più infido di una scrittura immacolata; gli automatismi si elaborano proprio dove per l'innanzi si trovava una libertà, un reticolo di forme irrigidite soffoca sempre più l'originaria immediatezza del discorso⁴⁰⁷.

Per ovviare all'*impasse* dell'arresto comunicativo non si fa nemmeno ricorso all'impiego di neovernacoli che contrastino il *je ne sais plus parler*

⁴⁰⁵ Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, cit., p. 35.

⁴⁰⁶ Ivi, pp. 56-57.

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

rimbaudiano (variamente espressi dalla ricerca ad esempio nell'invenzione dell'“italiacano” di Testori, del “grammelot” di Fo o del “bassanellese” del Diavolo del *Teatro Vagante* di Scabia) ma si intraprende un viatico nel tessuto sociale linguistico come a voler recuperare una smarrita autenticità gergale, riflettendone l'assenza.

S'è detto che proprio la difficoltà di reperire una lingua di conversazione, una volta che l'autore si sia sbarazzato del suo strato dialettale, rendeva arduo inventarsi un dialogo mimetico e renderlo convincente. Le soluzioni finora incontrate [sono] o la circoscrizione dell'area sociologica dei parlanti verso gergalità e riduzionismo lessicale, o l'elevazione astratta, al limite con l'esplosione d'un vocabolario letterario, per scelta attiva, non per incapacità imitativa⁴⁰⁸.

Ciò che si ricerca assiduamente da parte di questi autori è proprio la libertà di un linguaggio, virtuosistico ma anche potenzialmente ironico, che veicoli il nuovo e che abbia realmente a che fare con l'esistenza, “che deve esplodere e appigliarsi a tutte le possibilità”⁴⁰⁹.

Sono parole di un drammaturgo, Antonio Tarantino, che approda al teatro non certo giovanissimo (nasce a Bolzano nel 1938 e il primo consenso drammaturgico arriva con un “Premio Riccione” nel 1993) e dopo una lunga carriera nelle arti visive, eppure l'esigenza di modernità risente della medesima spinta delle nuove generazioni dei Dori, Paravidino e Russo.

La predilezione per tematiche d'attualità fa di questa drammaturgia, che tanto rinnega la corsa alla rappresentazione realistica, un dipinto limpidissimo che esagera il quotidiano fino a sconfinare nella metafora dell'assurdo.

Anche la poesia appare a volte eccessivamente convenzionale e vi si predilige allora la cosiddetta “prosa versificata” che trova in Tarantino una delle sue voci più illustri:

nel suo teatro – nel teatro archetipico che ha inventato per sé – Tarantino si trova dunque a dover dare parole alla Parola, lingue alla Lingua: e compie in questo senso una scelta consapevolmente antiletteraria (e perciò antipasoliniana e antitestoriana) optando per un parlato programmaticamente *basso*, impastato – in interferenza con un italiano sporco, diruto – di

⁴⁰⁸ Ivi, p. 178.

⁴⁰⁹ Cfr. Antonio Tarantino, conversazione a cura di Tiziano Fratus, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

dialetti diversi (il che tra l'altro coincide con le origini *miste* dell'autore), in funzione non mimetica e antirealistica⁴¹⁰.

La tessitura drammaturgica si presenta piuttosto ardita e sofisticata e l'autore, pur rifuggendo qualsiasi ideologismo, non manca di far sentire la voce del proprio impegno etico in modo tale che anima istintuale e colta convivano armoniosamente. Questa dialettica positiva non può che trovare la propria sintesi nella possibilità tragica offerta da *Materiali per una tragedia tedesca*, a proposito della quale Ronconi disse che offriva la dimostrazione di come la lingua italiana sviluppi la sua carica più dirompente quando sappia coniugare “i modi di un anodino parlato quotidiano con un virtuosistico funambolismo verbale”⁴¹¹.

Eppure il quotidiano irrompe con straordinaria prepotenza nei *Quattro atti profani*⁴¹² e lo fa attraverso i correlativi oggettivi del consumismo moderno (“l’omega”, “il deodorante sprait”, “la peggio”, “la mercede”, “la vosvaghén”, “il telefonino vegetale”, “la montanbìc”, “la simmental”, “la nutella”) e un gergo che si costruisce attraverso codici “alla rovescia”, che dà vita a “latinismi” come “cuscus onore”, “cornam popolo”, “và dal retro jacula” e imprecazioni linguistiche in un misto tra torinese e lombardo (“giudafaus!”, “diofà!”, “varda tè!”, “va’ fora!”, “orcarmartina podì miga sciopà!”);

perché non bisogna dimenticare che nella lingua di questi testi – lingua, come abbiamo sottolineato, delle cose, dei fatti, della materia bruta – le parole recuperano in tutta forza e pienezza i significati originari, primordiali, spogliandosi di molti orpelli e di molta attrezzatura semantica⁴¹³

...mentre i personaggi, “creature pasoliniane giunte al nord e costrette a convivere con altre razze”⁴¹⁴, vagabondano tra manicomi, ospedali e ricoveri per anziani: sono *clochard*, reietti bestemmiatori contro Dio o invasati inseguitori di una fede a tutti a costi.

⁴¹⁰ Elena de Angeli, introduzione a Antonio Tarantino, *Quattro atti profani*, cit., p. 10.

⁴¹¹ Luca Ronconi, *Gli anni '70 in un'aldilà in mezzo tra le due Berlino*, cit., p. 294.

⁴¹² E' questo il titolo della raccolta di Franco Quadri alla quadrilogia di Antonio Tarantino che comprende nell'ordine *Stabat Mater*, *Passione secondo Giovanni*, *Vespro della beata Vergine* e *Lustrini* in *Quattro atti profani*, cit.

⁴¹³ Elena de Angeli, introduzione a Antonio Tarantino, cit., p. 13.

⁴¹⁴ Paolo Puppa, *Il teatro dei testi*, cit., p. 182.

Antonio Tarantino è uno di quegli autori destinati a divenire dei “casi”⁴¹⁵ anche nella drammaturgia straniera; la forza innovativa della sua lingua antiletteraria e “verbalissima” non hanno mancato di incantare infatti la platea portoghese del “Festival di Teatro di Almada” del luglio 2004. Al debutto con *La casa di Ramallah* (2002), Tarantino riscuoteva elogi “ipnotizzando il pubblico con le divagazioni monologanti e a spirale dei tre personaggi che animano il testo”⁴¹⁶: madre, padre e figlia che i genitori ignari accompagneranno in treno all’altare del sacrificio, un supermercato dove la giovane anarchica si farà saltare in aria imbottita di esplosivo.

La teatralità dell’opera di Tarantino si innesta proprio nell’essere la parola protagonista della scena, nell’avere gli oggetti una propria dignità autorappresentativa per cui sono i testi ad animare la scena e non viceversa; è la parola che reiterata genera la trama⁴¹⁷.

E a proposito di ripetizione viene in mente la litania di uno dei personaggi per antonomasia reietti della nostra drammaturgia contemporanea, il *clochard* spinatiano di *Da lontano vi uccidono con l’onda*. Il meccanismo di riproduzione della parola fa sì che il racconto non vada mai avanti come se fosse perennemente condannato a rimanere sospeso. Giampaolo Spinato, romanziere e autore teatrale ormai riconosciuto, costituisce un valido esempio di cosa significhi spingersi nella bassezza della vita e ribaltare i luoghi comuni senza mai tentare di fare del teatro, “il luogo accogliente della performatività”⁴¹⁸, la trasposizione del reale, ma offrendo una metafora che

⁴¹⁵ Insieme a pochi altri, tra i quali Letizia Russo, Fausto Paravidino e Ascanio Celestini.

⁴¹⁶ Tiziano Fratus, *Portogallo: Lisbona e Almada*, in “Matità#05”, agosto 2004, <http://www.manifatturae.it>.

⁴¹⁷ “Sul significato della ripetizione nella lingua schizofrenica. La ripetizione è un’importante chiave poetica in questo linguaggio: attraverso l’iterazione - insignificante soltanto in apparenza - vengono liberati significati ascosti, reconditi: significati cioè non formalizzabili, quindi non concludenti secondo logica. Questo modo del linguaggio è però importante esempio di parola non-violenta, di parola completamente sottratta alla prepotenza del sillogismo. Come la parola di Cristo, il linguaggio schizofrenico è totalmente versato nell’altro, incontrato senza difese, senza difficoltà. Tutto ciò in simmetrica antitesi alla parola costruttivo- distruttiva della tradizione pitagorica, euclidea e platonico-aristotelica: che è, tragicamente, la nostra parola. Concludere vuol dire: chiudere dentro, includere, recludere; e vuol dire: escludere, gettare fuori dalle mura della città: produrre estraneità, emarginazione, miseria. La ripetizione, in questo senso, è più vicina all’idea che di essa, in relazione alla poesia, ebbe Calvino: un gioco infantile. Pavese, invece, par di capire, pensava la ripetizione poetica in termini di rammemorazione-riproposizione rituale: un platonico ricordare”. Vedi Antonio Tarantino, note a *Passione secondo Giovanni*, in “Patalogo” 17, 1994, p. 171.

⁴¹⁸ Giampaolo Spinato, dall’intervento al convegno “Scrivere per il teatro” di TNE/Teatro delle Moline, Bologna, giugno 2004.

consenta di radicarsi come “sofisticatissimo, attento sensore”⁴¹⁹ nella realtà di tutti i giorni “con uno sguardo nuovo in cui l’invisibile si mobilita”⁴²⁰.

DELTA UNO Okay, salgo sul mio cavallo. Bianco. A cinque marce. Veloce.

CENTRALE Tocca a me: c’è un gran vento, fa freddo, ma niente ti può fermare.

DELTA UNO [...] Okay, allora: vento, freddo, non mi becca nessuno. Entro nella foresta. C’ero già stato anni prima.

CENTRALE Con lei, cioè, no, con me.

DELTA UNO Con te. E infatti conosco a memoria tutti i sentieri.

CENTRALE E le trappole.

DELTA UNO Che trappole?

CENTRALE Quelle dei cacciatori. E poi c’è anche la casa abbandonata, la radura della nostra prima volta... [...] e va bene, non è un bosco, è una giungla okay? Ma tu vuoi fare il cavaliere o cappuccetto rosso?

DELTA UNO Cosa c’entra?

CENTRALE C’entra, c’entra. E’ come nella vita: o sei un principe o sei un rospo.

DELTA UNO Principe, principe.

CENTRALE Okay. Allora, entri nella foresta.

DELTA UNO Entro nella foresta e cerco l’albero bruciato. L’albero del giuramento. Avevamo giurato di non vederci mai più.

CENTRALE Però continuavamo a pensarci. E tu da quella volta tornavi tutti i giorni nei posti dove eravamo stati col tuo cavallo bianco [...] anch’io dal giorno del giuramento ti sto aspettando... e mi immagino che arrivi, mi affaccio alla finestra del castello, anzi, della casa abbandonata...

DELTA UNO Ho capito. E così: tu sei chiusa là dentro e io fuori, nella foresta. Col cavallo.

CENTRALE E ci cerchiamo?

DELTA UNO Ci cerchiamo.

CENTRALE Anche se ci hanno divisi.

DELTA UNO Anche se ci hanno divisi⁴²¹

Attraverso mondi immaginari creati dalla fantasia abulica di una società disperata e corrotta, i nuovi drammaturghi si sospingono analiticamente ad affondarvi il bisturi fino a far emergere in superficie, rendendolo palpabile, il caos dominante.

⁴¹⁹ *Ibidem.*

⁴²⁰ *Ibidem.*

⁴²¹ Giampaolo Spinato, *Motoradiotaxi*, copione reperito dall’“Archivio” di “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

Questo procedimento analitico non necessariamente assume le parole nel senso specifico della loro rappresentatività, ma sposta la riflessione sul piano espressivo come a voler indagare gli elementi stessi che costituiscono le varie possibilità linguistiche. Si tratta di un'operazione che avevano già condotto le avanguardie sulla via di un rinnovamento della "scrittura scenica" che ne mettesse metalinguisticamente in evidenza i meccanismi stessi nel loro dispiegarsi. Se però i maestri della ricerca si erano coerentemente arrestati nel disvelamento di questi dispositivi evidenziandone limiti e potenzialità, nel nostro caso tale esplorazione si compie non secondariamente nel momento rappresentativo scenico ma si dà già preventivamente nell'operare narrativo drammaturgico. In questo modo l'interrogazione metalinguistica rischia di guidarli molto oltre, al di là delle reali possibilità di dominio della parola, conducendoli al doppio smacco del non saper o poter parlare e del contemporaneo non concedersi di tacere.

Per uscire dall'"immobilità mortale"⁴²² in cui si vedono costretti, gli autori non scelgono di evadere dal linguaggio ma si risolvono proprio di agire dal di dentro.

"Far saltare in aria la realtà stessa e scoprirne gli aspetti folli e feroci"⁴²³: così seccamente Fausto della Ceca descriveva l'opera del pavese Edoardo Erba, ma è un'operazione che si potrebbe tranquillamente estendere al lavoro drammaturgico (sulla realtà, ma anche sulla lingua stessa) di molti altri suoi contemporanei.

I personaggi di Erba, colti nelle loro monomanie e tic nevrotici, sono però assai distanti da un travestimento macchiettistico. Il loro atteggiamento farsesco è potenziato dall'ostentazione di un parlato straconosciuto che ricalca l'italiano "medio" di cifra borghese, alternato a qualche inciampo lombardo qua e là e associato a tecnicismi vari. Così come il mutare del linguaggio comporta anche un cambiamento a livello umoristico (il romanesco dei *Muratori* è differente dal lombardo dei corridori di *Maratona di New York*, ad esempio), altrettanto la comicità spesso si ottiene effettuando una discronia tra situazione e registro linguistico impiegato.

⁴²² Vedi M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 210.

⁴²³ Vedi Fausto della Ceca, *Disagio, ansia, crisi negli autori d'oggi*, cit., p. 14.

Seppur nella sua estrema quotidianità e nella capacità di “non farsi travolgere dal recupero vernacolare in atto”, non crediamo però sia del tutto corretto affermare che l’agilità del dialogo che procede privo di intralci si realizzi in questo autore “senza porsi il problema della lingua”⁴²⁴.

Romano d’adozione, Erba è milanese d’origine: qui il dialetto originario si è trasformato in quell’italiano medio (la “koinè” pasoliniana) di cui abbiamo già parlato; se ne conservano tracce nel parlato ma è meno immediato il suo rinvenimento nella scrittura, inferiore comunque rispetto ad altri dialetti:

io parlo così, si sente che sono del Nord – sostiene Erba - e scrivo come parlo, solo ci penso un po’ di più⁴²⁵.

Eppure l’autore non manca di rinvenire come proprio la forza di quel dialetto, apparentemente impoverito dei suoi tratti gergali più incisivi, “è entrata nell’italiano che si parla davvero, si parla dappertutto nei negozi, nelle fabbriche, nei cessi delle scuole”⁴²⁶. Potremmo anzi dire che il parlato di Erba, come gli avvenimenti registrati nelle sue storie, affiancano all’estrema normalità tratti “surreali” (penso a *Dejavù*, ma anche a *Maratona di New York*) che lo avvicinano molto di più al sapore dialettale di una lingua autentica attraverso cui i personaggi si riconoscono e si fanno riconoscere, che non alla mimesi passiva del quotidiano.

Al di là dell’impianto onirico e surreale, si rinviene costantemente nella sua opera una marcata attenzione alle tematiche d’attualità. Ne è un esempio *Venditori* dove si occupa della recessione di una fabbrica e dei successivi licenziamenti a raffica; qui il linguaggio stesso fa largo impiego di uno *slang* pseudo-imprenditoriale, procedendo per idiomi stereotipati che lo rendono nella sua estrema “normalità” abbastanza atipico rispetto alla lingua teatrale

BRIGO: il Bardelli è uno che lavora col culo nel morbido. Così sono capace anch’io di fare risultati...

GLORIA: non stavamo parlando di questo..

⁴²⁴ Vedi F. Quadri, introduzione a E. Erba, *Maratona di New York e altri testi*, Ubulibri, Milano 2001, p. 8.

⁴²⁵ Edoardo Erba, *Cinque punti del teatro*, in “Matità#03”, novembre 2003, <http://www.manifatturae.it>.

⁴²⁶ *Ibidem*.

BRIGO: ... si è trovato in mano l'azienda del padre. Vuoi dirmi che merito c'è?

GLORIA: intanto prima non era un'azienda ma un'officina. E io che gli prendo le telefonate so che lavoro ha fatto per portarla fin qui.

BRIGO: il Bardelli! Con le sue giacche di cashmere e la sua Jaguar da pappone... ma perdio, dirige una merda di officina. Io faccio parte di un gruppo multinazionale col capitale in Olanda. Dico Olanda, Amsterdam, l'Aja... dico un paese che un diamante sopra l'altro ha tirato su certe dighe... sai con che macchina gira Shon, il nostro amministratore delegato? Un'utilitaria esattamente come questa. In più ci hanno messo solo il tetto apribile. E se lo incontri in corridoio ti dice: buongiorno, come va? Puoi star lì a fare due chiacchiere con lui. Ma perché? Perché da noi conta la sostanza, la leadership sul mercato, non le cazzate. Da noi ci sono i soldi, quelli veri. Non abbiamo bisogno di dimostrare niente a nessuno. È questa la differenza.

GLORIA: e allora di cosa ti lamenti?

BRIGO: per resistere sul mercato il nostro gruppo deve fondersi con un altro, e qui cominciano i cazzi, perché quando si fa un innesto qualche ramo bisogna tagliarlo, per rinforzare il tronco. Noi vogliamo la radice forte. Per questo dobbiamo segare. Per rimanere competitivi. È una necessità, mettilo in testa...

GLORIA: necessità di chi, tua o loro?

BRIGO: ma non esiste mia o loro, come ragioni, come il tuo capo? Era una differenza del passato. Esiste un noi, e in questo pronome di prima persona plurale siamo compresi tutti, perché parliamo di un organismo vivente fatto di tante teste che devono prendere coscienza di essere una cosa sola. Sono stressatissimo.

GLORIA: prenditi una vacanza!⁴²⁷

Qualcosa di simile si può riscontrare nei protagonisti della giovanissima Letizia Russo che, calati in un'agghiacciante e cinica ambientazione di guerra (conflitto reale o battaglia contro i demoni quotidiani), vengono coraggiosamente dotati di una parola, forse affatto compatibile con il gergo di Erba, ma che rivela tratti idiomatici altrettanto peculiari.

Così la drammaturgia della Russo oscilla tra registri diversi che costituiscono il soggetto principe da cui si dirama la storia, sempre diversa eppure costantemente dotata di un'efficacia comunicativa sconosciuta a molti autori meno giovani⁴²⁸.

⁴²⁷ Edoardo Erba, *Venditori*, in id., *Maratona di New York e altri testi*, cit., pp. 58-59.

⁴²⁸ “Se c'è una cosa di cui non si può parlare a proposito della scrittura, questa è proprio il suo motivo più profondo. Non esiste parafrasi azzardata, né aforisma da bacioperugina che possa dare un senso, una direzione di interpretazione al concepimento del mostro scrittura nello scrittore. Sui modi, su quelli si può parlare discutere, domandare e rispondere, e soprattutto ricercare, lasciando per iscritto ben chiaro che non esiste verità su questa materia, e che tutto ciò che si dice, si è detto e si dirà non è che, ovviamente, un frammento, un sassetto, una caccolina diversa e equivalente tutte le altre

Sorprende che, tra tanto teatro che si dedica al genere civile e all'impegno storico, a riproporre forme tragiche siano proprio i giovanissimi drammaturghi; non stupiscono invece le motivazioni con cui la Russo si aggiudica con *Tomba di cani* l'attribuzione del "Premio Tondelli" nel 2001⁴²⁹. Incolta, dura, volgare, tanto osteggiata quanto diffusa fino a risucchiare i personaggi stessi, la lingua li ingabbia come in una "tomba di cani". E' proprio la sua pesantezza a costituirsi come luogo autentico in cui si determina la sofferenza e si realizza la lotta contro un'opprimente *asfissia*, culminante nel desiderio di morte dei protagonisti:

GLAUCE: non è colpa mia se non mi sono ancora morta, se non mi muoio mai [...] ma lo sai cosa mi succedeva a me, se morivo quand'ero giovane come te? Solo tuo padre ci avevo al funerale. E manco lo so se piangeva. Solo i suoi tacchi sul marmo della Chiesa. Eh santuomo. Porcuomo!⁴³⁰

Questa lingua, che non evoca nessuna zona geografica specifica né si rivela attraverso una mescolanza di dialetti, è gergo "ignorante" ripetuto attraverso iterazioni a volte ossessive: "una lingua che è una carta carbone del pensiero, anche brutto, costruzione dissonante e senza punteggiatura"⁴³¹. Si determina nella corrispondenza tra oggetti e parole che li definiscono e quando non è in grado di denotare concretamente sfiora l'assurdo, rifiuta il lessico borghese se non per parodiare e si nutre di elementi di classicità che ne fanno quella che Cristina Pezzoli, direttrice dell'"Associazione Teatrale Pistoiese" che ha ospitato lo spettacolo, ha definito "una tragedia moderna".

caccoline nel mondo". Vedi Letizia Russo, *Chi cosa dove come quando perché*, in "Matità#02", maggio-giugno-luglio 2003, <http://www.manifatturae.it>.

⁴²⁹ "Per la forza rabbiosa con cui questa acuta stupefacente ventunenne, senza trascurare la lezione di Sarah Kane ma con una propria sentita impronta, rappresenta un mondo condotto all'ultimo stadio delle ferite di una guerra disperata e stremante, giovandosi di una scrittura aspra e voluta, ma di immediato rilievo scenico per raccontare un'umanità primordiale ma forse futuribile, densa di richiami mitici e assai prossima a un'arcaica comunicazione con il regno dei morti. Se qualche disagio mina lo svolgersi dei fatti, emoziona nel profondo la costruzione singolarmente viva dei personaggi, vessati dal dolore, toccati dai rimorsi e tentati dal tradimento, che manifestano la loro angoscia attraverso lunghi dialoghi evocatori di un passato dalle poderose immagini, dove il lacerarsi dei corpi si accompagna a un fermo sentimento della famiglia e dei principi fondamentali, infranti per sempre dall'ineluttabilità di una fine guardata con pietà come se si trattasse di un ritorno agli inizi". Vedi verbale del "Premio Riccione" per il teatro 2001.

⁴³⁰ Letizia Russo, *Tomba di cani*, copione reperito dall'"Archivio" di "Dramma", <http://www.dramma.it>".

⁴³¹ Id., intervista a cura di Rodolfo di Gianmarco, in "La Repubblica", 28 gennaio 2003, in "Patalogo" 26, 2003.

Anche la ricerca di Fausto Paravidino per *Noccioline* e *Genova 01* conferma la medesima urgenza a rintracciare una forma di rappresentazione tragica:

...percepire la tragedia vuol dire farla finita con le cazzate, mettersi nell'ottica di farla finita. Non vuol dire diventare migliori, ma volerlo sì. La differenza tra la tragedia e il melodramma è che alla fine della tragedia non cambi canale perché la tragedia sei tu. Continua dentro di te. Noi facciamo apologia di tragedia, proselitismo tragico, non so se è reato, spero di no. Se fosse non mi stupirei, si cerca di diventare grandi⁴³².

E grandi diventano i personaggi di *Peanuts* – icone schulziane – nel loro salotto borghese fissi di fronte al televisore, carnefici affatto consapevoli della propria responsabilità nella prima parte e vittime nella seconda di un Fato in chiave moderna che li inchioda inermi sullo sfondo bianco della caserma di Bolzaneto. La loro puerilità e il grigiore fatto di cartoni animati e bibite in cui sono comodamente adagiati i protagonisti contrastano cupamente con i titoli risonanti sui vari capitoli: da “I massmedia controllano il mondo”⁴³³ a “Ideali tutti e subito”⁴³⁴, segnali di un’attenzione all’attualità e alla cronaca che pervade la drammaturgia del giovane autore, come rinveniva Franco Quadri, non a caso in un *dossier* sul “Teatro Politico”⁴³⁵.

Tuttavia, trattandosi di scritture che, risentendo fortemente di un certo impianto neobritannico e televisivo, tendono spesso a concentrarsi più sulle trame che non sulla caratterizzazione dei personaggi⁴³⁶, è d’altra parte vero che rischiano di ricadere nell’astoricità non appena il dato narrativo in senso stretto perda d’interesse. Quando sono costruite più intorno all’esposizione cronachistica che non alla rielaborazione metaforica degli avvenimenti, le drammaturgie si avventurano in percorsi che, per urgenza di dimostrarsi attuali, si espongono facilmente al pericolo della semplificazione. Lo notava ancora Siro Ferrone in una recensione apparsa su “Drammaturgia” a proposito di *Genova 01*:

⁴³² Fausto Paravidino, dal programma di sala di *Genova '01*, in “Patalago” 26, 2003, p. 222.

⁴³³ Fausto Paravidino, *Noccioline*, in id., *Teatro*, Ubulibri, Milano 2002.

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ Franco Quadri, *Teatro Politico 2: “Genova 01” e “Noccioline” di Fausto Paravidino*, in “Patalago” 25, 2002, p. 265.

⁴³⁶ Vedi Tiziano Fratus, *Il caso Paravidino*, in id., *I drammaturghi nati negli anni Settanta*, cit.

la sua caratterizzazione sessantottina è un frettoloso maquillage che evita, rimuove lo strazio drammatico che è al fondo della storia inventata. Lo scrittore, pure abile, gira al largo, o meglio naviga sulla superficie delle acque della sociologia e non osa addentrarsi nel profondo della tragedia⁴³⁷.

Al di là dell'impegno sociale e dell'immediato imponente riconoscimento italiano ed estero, un fattore che lega i neoaffermati drammaturghi come la Russo e Paravidino è, contrastantemente con il fervore giovanilistico che potrebbe animarli, la totale assenza di una prospettiva fiduciosamente idealistica o ideologica.

Distanti da ogni possibile ingenuità, gli autori ci offrono una descrizione cruda e severa dei microcosmi che ritraggono come dei loro protagonisti, registrandone analiticamente le trasformazioni cruciali. Così, se la famiglia, nodo focale del dramma ottocentesco e primo novecentesco, perde i connotati di rassicurante nido protettivo per trasformarsi in cella oppressiva, "carnezzeria" appunto, in cui si consumano drammi e violenza (si pensi a *Natura morta in un fosso*, ma anche a *Tomba di cani* e a tutta quella drammaturgia napoletana che appare contagiata dalla malfamata babele che dilaga all'esterno), i nuovi rapporti interpersonali sono indagati per lo più attraverso l'evoluzione dall'infanzia e adolescenza all'età adulta e si dipanano intorno a piccoli affetti morbosi nutriti verso amici e conflitti vissuti coi coetanei.

Come in *Noccioline* di Paravidino, la parabasi dei personaggi abitatori del *Binario morto* della Russo si compie all'insegna dell'oltraggio e della sopraffazione, dell'imposizione egoistica della propria arroganza: "Io tutto so e tutto vedo"⁴³⁸ e dell'oppressione:

che alla fine essere comandati. Vi piace. È la cosa che vi piace di più. Essere comandati. E fare finta che state liberi e siete diversi. L'anima in cambio. Non è così tanto⁴³⁹

Come dicevamo, si avverte fortemente in questa drammaturgia l'interferenza dei moduli britannici, eredi non solo delle grandi tradizioni degli "arrabbiati"

⁴³⁷ Siro Ferrone, recensione a *Genova '01*, <http://drammaturgie.it>.

⁴³⁸ Letizia Russo, *Binario Morto*, in AA.VV., *Nuovi testi per nuovi interpreti*, Editoria&Spettacolo, Roma 2004, p. 360.

⁴³⁹ Ivi, p. 361.

(si ricordi per esempio il dirompente impatto di *Look back in Anger* nel 1956) e dell'ondata successiva degli anni Novanta con la Kane in testa, ma anche e soprattutto di quel neonato filone che ha i suoi rappresentanti più illustri nella nuova generazione di autori inglesi più o meno conosciuti che va da David Harrower a Mark Ravenhill fino a Philip Ridley e Claire Dowie. Scrittori che portano in teatro le ansie della società contemporanea, le inibizioni del confronto con le trasformazioni tecnologiche, i conflitti allargati col sistema o quelli intimi vissuti all'interno del nucleo familiare, l'attrazione per modelli del rock, del neo-punk e della politica, senza per questo omologarsi alla sociologia spicciola o ridursi all'ordinaria registrazione quotidiana.

C'è idea di un teatro misterioso, di un lessico algebrico, di una parabola ammonitrice negli impasti linguistici, nell'intreccio allegorico e lirico, quantunque civilissimo e drammaticissimo [...] c'è un tripudio di proclami, di canoni punk elisabettiani, di minuetti al campionario, di rap da faida neoshakespeariana, e di jam-session dolce e ossessiva [...] c'è un girotondo di desideri, ansie, tenerezze, proiezioni, fatalismi, spettri, inadeguatezze, controcene ridicole, imbarazzi e attese snervanti [...] c'è un'odissea epica e sontuosamente metaforica a base di distruttività da dipendenza, di trasformismi brechtiani, di moralità multietnica e di giostra instancabile dei simboli [...] la mancanza di armonia, l'assenza di un collante, la necessità di lottare per non soccombere sono solo alcuni dei sintomi del vocabolario corrente⁴⁴⁰.

Nel caso di *Binario morto* della Russo ci troviamo poi a confronto con un testo commissionato appunto da un teatro anglosassone (Il National Theatre) nell'ambito del festival "Intercity" che ha ospitato diversi autori inglesi emergenti. La giovane drammaturga romana ha ben saputo coniugare la propria poetica con questo nuovo *trend*, portando in scena un gruppo di adolescenti alle prese con i grandi temi della violenza, della lotta per il potere, l'amore, l'amicizia, il servilismo e la religione. L'operazione condotta potrebbe avvicinarsi a un'acuta indagine nelle dinamiche sociologiche se non fosse che, piuttosto che riprodurre le comuni avventure giornalieri nel loro incrocio con le vaste problematiche che abbiamo delineato, i rapporti vengono esasperati fino a sembrare irriconoscibili, calati in un mondo talmente reale da apparire finto. Un universo fatto di feroci conflitti, popolato da abitanti (tutti di età inferiore ai vent'anni) disumanizzati e privi di identità che, nella ricerca

⁴⁴⁰ Rodolfo di Gianmarco, *Gran Bretagna: Cantieri delle Storie Infinite*, ivi, pp. 18-20.

estenuante di un Dio cui attribuire tratti riconoscibili, ne testimoniano l'assenza definitiva e lo smarrimento di punti assoluti di riferimento, almeno fino a quando il prossimo tiranno, acclamato salvifico, non rivendicherà per sé quel ruolo.

SIRIUS: Che vi credevate. Che decidevate voi. Che io stavo qua e vi facevo da dio e non volevo cose in cambio. Vi ho dato tutto quello che vi piaceva avere. Ve l'ho dato. Voi vi credevate che ve l'eravate inventato voi. Vi credevate che potevate fare le cose anche di nascosto di me. E invece tutto ve l'ho dato io. Vi ho dato la fiducia a ognuno di voi. Vi ho dato il mondo che vi piaceva avere. Senza sorprese. Però io. Qualche cosa me la dovevo mangiare. Qualche cosa. E allora non vi ho rubato niente. Vi ho lasciato stare là e credere che eravate voi a decidere. E invece ero io⁴⁴¹.

Un linguaggio quotidiano povero, disadorno e crudo testimonia l'incapacità di comunicare di cui ci si sente vittime; mentre l'isolamento in cui sono costretti i personaggi (si pensi anche a *Due fratelli* di Paravidino, "Premio Riccione" per il teatro '99) diviene la difesa contro il mondo esterno.

L'immobilità espressiva si riflette infatti anche a livello fisico e i protagonisti appaiono incastrati in microcosmi incomunicanti.

Nel caso del milanese Angelo Longoni si rinvencono ad esempio ambientazioni claustrofobiche, eco di una prigionia mentale inerte e statica: abbiamo allora la caserma in cui giovani militari rimangono incastrati in una finta solidarietà da cameratismo che li isola e violenta (*Naja*, 1987), le periferie sconosciute popolate da prostituti inetti e criminali (*Bruciati*, 1993) o ancora gli ascensori in cui rimangono bloccati psicotici impossibilitati a comunicare all'esterno ma anche con chi coattivamente si trovano confinati (*Xanax*).

DANIELE: io non mi sento bene

LAURA: anch'io ho caldo adesso

DANIALE: non è solo per il caldo... è che io ho dei problemi che... è un po' che mi capita...

LAURA: niente... niente

DANIELE: cioè mi capita che... ultimamente... insomma da un anno... ho dei malesseri che... non riesco a controllare...

⁴⁴¹ Letizia Russo, *Binario morto*, cit., p. 361.

LAURA: ormai sono passate le undici... io non capisco... mio marito e mia figlia ormai dovrebbero aver avvisato qualcuno, dovevamo partire per il mare... se non mi vedono arrivare ... chiameranno qui in ufficio... penseranno che mi è successo qualcosa... mi verranno a cercare no?

DANIELE: mi succede così... improvvisamente... il cuore inizia a battere forte... mi si abbassa la pressione... poi sudo... mi viene un caldo... poi brividi di freddo... mi sento svenire

LAURA: il primo posto dove mi devono venire a cercare è qui, ... voglio dire... è normale... io farei così... tu no?

DANIELE: mi sa che mi sta capitando anche adesso.

LAURA: io avviso sempre se c'è un problema... oggi poi... il compleanno di mio marito...⁴⁴²

Così le ambientazioni finiscono spesso per essere i luoghi metafisici della propria esistenza, gabbie reali o prigioni intimiste edificate nella fantasia privata dei protagonisti o ritagliate dagli universi costrittivi che essi popolano. Si può trattare di consolanti paradisi arcadici dei propri ricordi all'interno dei quali si sviluppano vicende inaccessibili all'esterno e protette dall'invasività degli occhi altrui: come ne *La tana* costruita da Alberto Bassetti per la sua timida protagonista Olimpia, *Il formicaio*⁴⁴³, dove il presente si consuma nella condanna a ricordare un passato di soprusi, o il pergolato sotto cui le due anziane narratrici di Raffaella Battaglini intessono *Conversazioni per passare la notte*.

Sono però anche trappole labirintiche in cui i personaggi si autorinchiudono con tanto di lucchetti e serrature a più mandate per ripararsi da un mondo esterno minaccioso che li attende oltre *la porta*. Penso a Pino e Mino, duo beckettiano che ricorda i Rem&Cap di *Sotterraneo*, di cui abbiamo già parlato. Nella drammaturgia *La porta* di Tommaso Urselli i due protagonisti si trincerano letteralmente in un buco nero che arredano come dimora idealizzata per sfuggire alla cruda realtà dei fatti familiari che li attendono al varco: perdono la propria identità, non riconoscono più tempo e luogo e costruiscono un gioco privato che si ripete eternamente uguale.

⁴⁴² Angelo Longoni, *Xanax*, copione reperito dall'"Archivio" di "Dramma", <http://www.dramma.it>.

⁴⁴³ *Formicaio* è il titolo del recente atto unico di Marco Andreoli: un ex dittatore, Fernando Moho e la moglie Frida sono nascosti sottoterra da quasi millecinquecento giorni; mentre all'interno si scatena la follia, fuori il mondo è alle soglie dello sfascio per colpa dello sterminatore che nel frattempo è forzato a registrare su bobine il "diario del formicaio", ricordi di un passato crudele che riaffiorando lacerano il protagonista.

MINO Pino...

PINO ...

MINO si sta bene, qua. Siamo un po' stretti, ma si sta bene.

PINO ...

MINO Pino...

PINO ...

MINO chi sono io?

PINO come, chi sei... mio fratello, sei...

MINO sì, ma...ho fatto un sogno, stanotte. Ho sognato che ci scambiavamo i vestiti. E non solo i vestiti...pure i nomi, ci scambiavamo...

PINO embè?

MINO il fatto è che non mi ricordo quante volte ce li scambiavamo...perché, se ce li scambiavamo una volta sola, io sono diventato te e tu me... ma se ce li scambiavamo due volte, io alla fine sono rimasto sempre io e tu, tu.. e se invece ce li scambiavamo tre volte...

PINO bevi, non ci pensare troppo...⁴⁴⁴

O, ancora, sono scenari fantastici dove la volontà dell'autore costringe le sue creature-marionette a fare i conti con la propria memoria, imprigionati nell'incapacità di distinguere tra livello della realtà e della finzione, come i due ragazzi di *Rovescio della medaglia* di Marcello Isidori. Il piano della vita convive armoniosamente con quello della recitazione e il *Grande Fratello* orwelliano si tramuta in un paterno (paternalista?) orchestratore delle vicende sceniche dei protagonisti come delle loro vite in una sorta di "scrittura in atto"⁴⁴⁵.

Ragazzo: comunque siamo all'aperto.

Ragazza: chi te lo ha detto?

Ragazzo: se si vede la luna siamo all'aperto.

Ragazza: può essere finta.

Ragazzo: così bella? No.

Ragazza: proprio perché è così bella [...]

Ragazzo: te ne sei stata al buio poco fa... non volevi neanche che mi avvicinassi.

Ragazza: che c'entra, qui è un'altra cosa.

Ragazzo: perché?

⁴⁴⁴ Tommaso Urselli, *La porta*, copione reperito dall'"Archivio" di "Dramma", <http://www.dramma.it>.

⁴⁴⁵ Giuseppe Manfredi, introduzione a Marcello Isidori, *Rovescio della medaglia* e *Terramadre*, Editoria&Spettacolo, Roma 2003.

Ragazza: qui sono costretta a starci. Non me la sono scelta io questa situazione. [...] ti sembra normale starsene qui nei nostri coni di luce?

Ragazzo: no, è che.. scusa, non pensi mai che... non lo so, è difficile [...] è strano, piove ma... non mi sembra che ci stiamo bagnando. Forse hai ragione tu, allora, non siamo all'aperto...oppure come dici tu è tutto finto.

Ragazza: è tutto finto, è tutto finto, è tutto finto...⁴⁴⁶

Nella disperazione di non riconoscere più la realtà del luogo in cui sono confinati, o forse di non accettarla, i personaggi smarriscono anche la propria identità: non hanno una casa, un sesso e neppure un nome proprio. Possono rinunciare passivamente alla lotta per la sopravvivenza o contendersi un ruolo e una sistemazione sempre provvisori. In ogni caso soccombono.

È il caso dei due minuscoli protagonisti di *Assassina* di Franco Scaldati:

VECCHINA ...dove vai?

OMINO non lo so

VECCHINA non lo sai?

OMINO ...è notte... non sono mai uscito la notte

VECCHINA può essere che hai una casa come questa e ti pare che questa è la tua casa?

OMINO questa è la mia casa

VECCHINA questa è la mia casa la vedi? C'è la mia cucina il mio gabinetto La mia sedia c'è
E mi siedo C'è il mio letto ... e c'è la mia radio ... e suona la mia musica C'è il mio tavolo

OMINO... di chi è il sapone da barba?

VECCHINA...mio

OMINO... e che ve ne fate?

VECCHINA mi levo il pelo dalle gambe

OMINO col rasoio e il sapone?

VECCHINA sì

OMINO i maschi hanno il pelo nelle gambe ... e voi dite di essere femmina

VECCHINA sono femmina... e pelo nelle gambe non ne ho

OMINO avete detto di avere il pelo nelle gambe

VECCHINA non ho pelo nelle gambe

OMINO e che ci fate col sapone da barba?

VECCHINA ...mi lavo i piedi... e col rasoio levo le ali alla mosca Può essere che il pelo nelle
gambe sei tu che te lo radi?

OMINO e che ne so... mi sono confuso Non so più chi sono né dove sono Se sono femmina o
maschio Non so se mi rado il pelo delle gambe... se non mi rado So solo che avevo sonno e
volevo coricarmi

⁴⁴⁶ Marcello Isidori, *Rovescio della medaglia*, op. cit., pp. 27-34.

VECCHINA a casa tua Dove vorresti coricarti?
 OMINO e dov'è la mia casa
 VECCHINA e io che ne so? [...] Dove?
 OMINO che ne so
 VECCHINA dove dovremmo esistere?
 OMINO ci sono le nostre voci... ci siamo ancora noi? [...] voi ci siete ancora
 VECCHINA a casa mia ci sono solo io e non c'è più nessuno
 OMINO e io dove sono?
 VECCHINA ...non ci sei⁴⁴⁷

Ci troviamo di fronte a una sorta di “(neo)neo-realismo” drammaturgico che risente dell’“impianto mitologico cerimoniale o psicanalitico”⁴⁴⁸ come delle contaminazioni cinematografiche e televisive (molti di questi drammaturghi, come si diceva, sono anche riconosciuti sceneggiatori). Questa convivenza ossimorica conduce a esiti di sorprendente immersione nella dimensione mitica come in quella quotidiana (si pensi, a questo proposito all’esempio del *Teatro dell’eccesso* di Giuseppe Manfredi da una parte, dall’altra alle tematiche sociali-esistenziali vissute violentemente dai personaggi plasmati da Roberto Cavosi). Personaggi-individui non comunicanti e alieni gli uni agli altri come alla stessa realtà in cui sono sommersi; situazioni disperate e inumane ancor più brutali perché incastrano uomini innocenti, condannati a subire, più che vivere, la tragedia del loro isolamento e per ciò a necessitare la presenza “assente” dell’altro, “stretto” a sé o co-stretto e nel frattempo distantissimo.

RITA: [...] solo supporre la spartizione è iniettare nel sangue, nel pensiero, l’infezione di questa perdita. Irriducibile come e più della perdita stessa. E tutto ciò, amico mio... tutto ciò, per quanto possa sembrare purissima astrazione, è una pura questione di carne. D’una carne bellissima, senza la quale la nostra non saprebbe più orientarsi in nessun luogo e in nessuna data. Di carni confuse. Che sono con noi sino al punto da assimilarsi a noi, ma che possono anche estrarsi da noi. Andarsene, privando noi dell’altro. Dell’altro che siamo noi stessi. Ad esempio: io. Io patisco un’assenza, giuro, che non so esprimere. Quasi mi sembra ignoranza, questa assenza – o meglio ancora: questa incapacità, proprio!, di dire che sia. Assenza d’una cosa in me. D’una cosa dentro. D’una cosa – Dio mio! Dio mio! Che ho sempre! Sempre! Sempre!

⁴⁴⁷ Franco Scaldati, *Assassina*, in id., *Il teatro del sarto*, cit., pp. 85-97.

⁴⁴⁸ Massimo Marino, *Drammaturgie per il nuovo teatro*, in “Prove di drammaturgia”, n. 2, 2001, p. 24.

Avuto! Che sempre ho temuto di non avere più. Che era diventata me. E che non ho più. Dopo aver a lungo temuto di perderla, io, questa cosa qui. Oh, vieni! Vieni! Vogliamo provare? Vieni! Stringimi a te! Stringimi... vieni!...⁴⁴⁹

Nel marzo 2003 il trimestrale di poesia, critica e letteratura “Atelier”, ospitava una riflessione di Tiziano Fratus a proposito del panorama teatrale e culturale italiano. In una lucida accesa disamina sui percorsi intrapresi dalla drammaturgia contemporanea a partire dalla metà del Novecento, l'autore in veste di critico registrava “la storico-sociologico-politica imposizione contestuale del Grande Vuoto”⁴⁵⁰ rinvenibile nell'opera di Beckett come in quella di Testori, Pasolini, Moscato, Scaldati, nel tema della guerra, il terrorismo e l'inquinamento, come nella “folia di matrice fantascientifica”⁴⁵¹, con le conseguenti ripercussioni sul panorama culturale e artistico. Portando nomi e cognomi dei drammaturghi del pessimismo e della crisi, egli osservava come nella loro impresa di smantellamento dell'ipocrisia della collettività massificata questi autori abbiano reagito all'*horror vacui* proprio perseguendo una ricerca linguistica personale. L'invenzione di nuovi codici e tematiche, attraverso “la costruzione di personaggi-marionetta espressione di una marginalità socio-economica, reietti senza Dio... creature sul punto di disintegrarsi...”⁴⁵², lungi dal proporre istanze positive, avrebbe però, secondo Fratus, contribuito a replicare infinitamente il “Grande Vuoto”.

Lo stesso meccanismo autoreplicante si può rinvenire ad esempio nel napoletano Eduardo Fiorito che, sul filone dei conterranei Moscato, Santanelli

⁴⁴⁹ Giuseppe Manfridi, *Stringiti a me, stringimi a te*, cit. p. 49.

⁴⁵⁰ “Il sistema consensuale teatrale italiano, retto da una rete di critici, premi e pubblicazioni, ha prediletto nell'arco delle ultime tre decadi tale modo di intendere la drammaturgia, portando però (va detto) a condividere un unico gusto verso il teatro scritto contemporaneo. Si tratta di un dato di fatto dimostrato dall'emersione di autori come Antonio Syxty, Spiro Scimone, Ruggero Cappuccio, Antonio Tarantino, e nelle ultimissime stagioni Roberto Cavosi, Massimo Bavastro, Fausto Paravidino, Giampaolo Spinato e Letizia Russo. Tutti questi interessanti drammaturghi partoriscono un mondo della crisi, mondi del frammento post-moderno [...] la forma sostituisce il contenuto, il gioco intellettuale, per quanto raffinato, diventa l'unica via d'indagine. In questo modo il grande vuoto, il buio, il nulla, la mancanza di gradi d'umanità si invischiavano in una materia impalpabile ed indistinguibile, portando (d'obbligo) ad una manifestazione artistica /certo tecnologica, suggestiva, per certi versi sconvolgente) che è destinata a farsi epigone di sé stessa, autoreplicante, di maniera. Così, da almeno due decenni, nella scrittura teatrale si premiano e annualizzano autori che attraversano il contemporaneo in questa maniera”. Vedi Tiziano Fratus, *Reazione al grande vuoto: alcune riflessioni a proposito del panorama teatrale culturale italiano*, in “Atelier – trimestrale di poesia critica letteratura”, n. 29, marzo 2003, <http://www.manifatturae.it>.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

⁴⁵² *Ibidem*.

e Ruccello offre nella sua drammaturgia uno spaccato di civiltà senza ideali e valori, una generazione di figli che “disonora il padre e la madre” liquidandoli ai primi compratori, rimanendo però sommersa nell’incapacità di un superamento produttivo del proprio risentimento.

VOCE DELLA MADRE: Alberto, Alberto sei in casa? Sono mamma, rispondi per favore.

VOCI: Alza la luce!

VOCE DELLA MADRE: Va bene, forse è meglio così, ti lascio un messaggio.

VOCI: De che te preoccupi, ninè, voi nun fattè véde?

VOCE DELLA MADRE: Volevo soltanto dirti che, anche se è lontano il giorno che te ne andasti... se in fondo riesco a parlarti solo così... ogni istante.. ogni momento che hai passato lontano da me, ho fatto in modo di sapere dov’eri... e sentire da altri come ti sei ridotto... sarai felice almeno, hai avuto ciò che cercavi... umiliato me e tutto quello che ho costruito...

VOCI: Togliti quella roba, dai/ nun ce la tirà tanto pè’lle lunghe

VOCE DELLA MADRE: Ti avrei dato tutto, tutto quello che potevi ricevere. A te non restava che cercare quel po’ di felicità nelle cose, neanche, quel po’ di serenità che rende una vita sorridente...no, tu, fin da piccolo, hai soffocato ogni sentimento verso di me...perché non ti ho dato un padre. Sei riuscito a pervertire tutto, anche le cose più belle che io ho fatto per te, hai un’anima marcia... Dio! Perché non mi hai dato un altro figlio?

VOCI: Vai/Così/Così!

VOCE DELLA MADRE: Cosa ne sai tu di cosa sia crescere in povertà, di avere un padre e una madre che le trovano tutte per umiliarti?

VOCI: Fammi toccare!

VOCE DELLA MADRE: Tu sei cresciuto in una delle case più belle di Roma, hai conosciuto le famiglie più importanti del paese, hai visitato luoghi che da bambina io neanche potevo sognare...hai degenerato tutto. Cosa hai dato tu, Alberto, alla vita che lei non ti ha offerto?

VOCI: Tutto, togliti pure la carne!

VOCE DELLA MADRE: La prostituzione, la vergogna... Dio Santo, è tua madre che ti parla!

VOCI: Sì sapevo che a ffà figli venivano fora come a te, ne facevo diesci!

VOCE DELLA MADRE: Sai cosa avrebbero dato tanti bambini per stare al tuo posto?

VOCE GAY: Ma il culo! Facci vedere il culo!

VOCE DELLA MADRE: Mi fai schifo... sono felice di ammettere che in nulla, è vero, mi somigli. Non ti ho dato un padre, ma ho provato, ti giuro, con tutte le mie forze, a farti diventare un uomo degno del rispetto della gente, ma mai, ne devo prendere atto, potrai diventarlo. Devo dirti che...è vero, l’amore che provavo per te un tempo è secco ormai, che hai vinto, sei contento, che ho fatto un figlio che mi vergogno sia carne della mia carne⁴⁵³

⁴⁵³ Eduardo Fiorito, *Disonora il padre e la madre*, copione reperito dall’“Archivio” di “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

Non si tratta di un semplicistico “elogio del disimpegno”: crediamo che l’osservazione di Fratus vada piuttosto intesa come un invito a non trascurare la multidimensionalità della realtà attuale per concentrarsi univocamente su uno sguardo monolitico che non lascia molte “uscite d’emergenza” e interrogarsi non solo sui doveri ma anche sui diritti del teatro a farlo. Avvertimento che vanta peraltro illustri consenzienti tra le fila della drammaturgia se, in una conferenza tenuta nel maggio del ’97, lo stesso Jean-Claude Carrière precisava:

il pubblico sceglie di passare due ore in teatro purché queste rappresentino un momento più intenso di vita rispetto alle due ore passate in strada o in un caffè. Spesso ci accade di proporre al pubblico la società di oggi e i problemi che hanno le persone, come l’assenza di un futuro, della speranza in un domani migliore, temi sensibili e pericolosi. Facendo teatro abbiamo il diritto di accentuare questa angoscia che è già così presente? Non esistono leggi che lo vietino, ma è una domanda che viene spontaneo porsi⁴⁵⁴.

Certo è che in un momento come quello attuale di grande autoreferenzialità del teatro, la scrittura drammaturgica si autoinveste dell’incarico di conservare e tramandare valori collettivi, parlando al presente e in una condizione storica ben precisa.

Il sopracitato Cavosi offre un esempio di scrittura profondamente radicata nel tessuto sociale tanto da aggiudicarsi l’inserimento tra i cosiddetti “autori del disagio”⁴⁵⁵.

Attore diplomato alla “Silvio d’Amico”, poi regista teatrale, approda alla scrittura negli anni Ottanta con la precisa volontà di servirsene come mezzo di incidenza sulla contemporaneità e vi giunge insieme a tutto quel mondo di reietti, malati, tossicodipendenti e prostitute che popolano la sua drammaturgia⁴⁵⁶. I temi principali sono il rapporto Oriente/Occidente, l’immigrazione, le minoranze linguistiche e religiose, la mafia. Eppure l’autore non si sofferma al puro livello cronachistico delle vicende politiche/sociali: queste si snodano piuttosto sulla vita personale dei

⁴⁵⁴ J-Claude Carrière, *Lezioni di drammaturgia*, in “Drammaturgia”, n.5, 1998, p. 77.

⁴⁵⁵ Cfr. Fausto della Ceca, *Disagio, ansia, crisi negli autori d’oggi*, cit.

⁴⁵⁶ “Avevo sete di giustizia, di libertà, di contenuti, di idee da elaborare con la mia penna e da proporre a miei simili attraverso il teatro”. Vedi Roberto Cavosi, *Appunti per una breve autopresentazione*, in “Matità#03”, novembre 2003, <http://www.manifatturae.it>.

protagonisti, centro focale attorno a cui si costruiscono le trame. Nella fase iniziale della sua scrittura sono l'impegno civile da una parte e l'indagine esistenziale imbevuta di psicologia junghiana dall'altra a costituire i due estremi di "una clessidra reversibile che mischia politica a sentimenti, emozioni a lotte sociali"⁴⁵⁷.

Successivamente - e la *Trilogia della luna* ne costituisce l'esito più evidente - l'autore libererà i percorsi dei suoi personaggi sullo sfondo di vicende politiche sempre più relegate marginalmente come pretestuali, in un cammino autonomo di evoluzione estetica e formale più che contenutistica, più individuale che storica.

Intrecciata alla scrittura di Cavosi tra indagine sul sociale e attenzione alle tematiche esistenziali è la drammaturgia di Raffaella Battaglini, la quale sembra però percorrerne a ritroso le medesime tappe: da un teatro pressoché intimista, incentrato sulla dimensione mnemonica privata (si pensi a *Conversazioni per passare la notte* e *L'ospite d'onore*) - passando per una fase tragico-mitica di indagine sulle eroine classiche riemergenti nelle voci monologanti di Medea, Ecuba e Cassandra - con *La morte di Giordano Bruno* e *Una notte con Caligola* l'autrice giunge a connotare la sua scrittura di forti valenze politiche.

In questa terza fase la logica del potere si afferma, il rapporto vittima/carnefice si impone e tematiche apparentemente anacronistiche forniscono l'aggancio per la discussione attuale (come il tema del rifiuto dell'abiura del filosofo italiano in rapporto alla corruzione della politica contemporanea). La Battaglini, incentrando l'azione più sulla responsabilità individuale che non sullo sviluppo narrativo, persegue un discorso che si apre a una visione fiduciosa nel cambiamento:

questa è attualmente la direzione che sta prendendo il mio lavoro [...] non pretendo certo di offrire una formula, né di proporre un ritorno al teatro politico tout-court, che sarebbe ovviamente innaturale. Voglio soltanto suggerire uno spunto di riflessione, aprire una discussione in un momento che certamente lo richiede, porre con forza il problema della nostra

⁴⁵⁷ *Ibidem.*

responsabilità e della nostra funzione, per ritrovare le motivazioni profonde e originarie della scrittura⁴⁵⁸.

Raffaella Battaglini, insieme a Edoardo Erba e ad altri autori contemporanei, fa parte del gruppo-motore dell'iniziativa "Teatro Civile", di cui vedremo a parte, per la quale ha recentemente dato vita a due drammaturgie sul fenomeno eversivo in Italia (*La cella*) e sulla guerra in Palestina (*Jihad*).

Per restare al versante drammaturgico femminile non possiamo dimenticare la giovane Renata Ciaravino, autrice diplomata alla "Paolo Grassi", collaboratrice dell'A.T.I.R. e conosciuta e stimata anche all'estero. Tra i suoi testi più importanti *Molti amori (diversi odi)* (2002), debuttato al "Teatro Verdi" di Milano con la "Compagnia Teatrale Collettivo Dionisi" nella stagione 2002/2003⁴⁵⁹, *Canto a me stessa*, che è stato presentato al teatro "Franco Parenti" all'interno del festival "Tramedautore"⁴⁶⁰ e *Where is the wonderful life? (ovvero: si va di qua per la vita meravigliosa?)* (2003). In quest'ultimo realtà e fantasia si confondono fino a sfumare l'una nell'altra: un mondo immaginario e fumettistico (i cui abitanti, un "Coro di Felici cittadini di Metropoli", sono comandati da Topolino Presidente impacciato, manovrato dal perfido Primo Ministro Noir e affiancato da una Minni/"First Mousy" prostituta che alla fine lo tradirà con un Comico) viene assunto come metro di paragone e parodia di quello contemporaneo.

Noir- Minni, lei non è tanto bella.

Minni- lo so.

Noir- è presentabile solo perché la ricopriamo di vestiti.

⁴⁵⁸ Raffaella Battaglini, *Scrivere per il teatro*, in "Tempi moderni", n. 2, giugno settembre '01, <http://www.teatrocivile.org>.

⁴⁵⁹ Particolarmente interessante è la disposizione dello spazio scenico che ospita l'intreccio (anche fisico) dei personaggi, diversamente disposti, mentre la trama si compone di "movimenti" perennemente intersecantesi, in modo tale che le microstorie si incrocino agevolando il procedere dell'azione. Quest'ultima ruota intorno al matrimonio tra Fiori e Alfì, "vecchissimi vecchi", organizzato da un Gigante e un Uomo Sigaro. Nella giornata che precede la cerimonia, si innestano squarci di vita quotidiana dei vari protagonisti: una madre tradita e incurante della figlia che si prepara per il saggio di danza della sera (Cassiopea), il marito, tormentato e indeciso che alla fine si toglierà la vita (Eric), la sua amante che si imbarca sul primo treno per sfuggire dal rifiuto (Pj), l'amica omosessuale di questa (Teresa) che si innamora di una Vicina irrequieta e insoddisfatta in cerca di lavoro e una bambina di 8 anni (Sharon), nipote dei due anziani, muta e trascurata cui si darà voce solo alla fine per commentare ingenuamente il suicidio del padre.

⁴⁶⁰ "Festival della drammaturgia contemporanea" organizzato da "Outis - Centro Nazionale di Drammaturgia Contemporanea" diretto da Angela Calicchio.

Minni- lo so.

Noir- cerchiamo di metterla nel luogo giusto al momento giusto.

Minni- lo so.

Noir- lei è anche stupida. Senza nerbo. Molti tra di noi sono stupidi e questo non è molto grave.

Ma lei, tra tutti noi è la più stupida e questo è un problema.

Minni- lo so

Noir- non avrebbe senso da nessun altra parte.

Minni- lo so.

Noir- il suo nome è sciocco.

Minni- lo so

Noir- lei è magra da far impressione. Fa venire più in mente la malattia che la felicità.

Minni- lo so.

Noir- ma a noi piace così.

Minni- lo so.

Noir- se sa tutto, Minni, allora la prego di voler salutare quando glielo si chiede, la prego di voler sorridere se serve, la prego di non voler fare niente di più ma neanche niente di meno⁴⁶¹

Come quella di molti suoi coetanei (ricordiamo a titolo d'esempio Riccardo Mini, Marco Andreoli, Stefano Angelucci Marino), la drammaturgia della Ciaravino testimonia un rinvigorito impulso a prender voce sull'attualità, vissuta non solo in una declinazione politica pubblica, ma innanzitutto etica e anche privata.

Tornando a Fratus,

in molte drammaturgie è il destino, più incisivo rispetto alle azioni e alle scelte coscienti, che regola il movimento dei personaggi, che sgrana l'intreccio degli avvenimenti. Se si va da un fatalismo gentile, romantico, talvolta eccessivamente dolciastro come in una certa commedia, si raggiunge al contrario un fatalismo intriso di cinismo e di nichilismo [...] Accanto a questo vuoto si prefigurano l'attesa per un improvviso cambiamento, un segno, un incontro, il grande lutto⁴⁶².

Come nella seconda metà del XX secolo gli autori drammatici (da Beckett agli "arrabbiati") si trovarono a registrare le conseguenze di una società contaminata dall'imborghesimento in atto, dai conflitti latenti come dagli orrori ereditati dalle ceneri dei totalitarismi, i nuovi drammaturghi sembrano profondamente calati in un contesto dominato dalle contraddizioni, dal

⁴⁶¹ Renata Ciaravino, *Where is the wonderful life?*, in "Hystrio", n. 4, 2003, p. 114.

⁴⁶² T. Fratus, *I drammaturghi nati negli anni Settanta*, cit.

rinascere delle guerre, dalla sopraffazione dei valori negativi. Se l'arte ha rappresentato a lungo non solo uno strumento di denuncia ma anche di affronto alla società decadente e l'autore si è eretto spesso a militante di questa lotta, oggi tale compito risente spesso di una lucida consapevolezza della propria insoddisfazione personale innanzitutto. Non di rado questa contraddizione si trasforma nell'indecisione per una presa di posizione radicale, risolvendosi nella descrizione di alcuni ritratti più intimi e individuali.

E' una drammaturgia da carte d'identità, da mezzi volti: l'altra metà la definirà il destino⁴⁶³.

La militanza dell'autore coinvolto nella contemporaneità sceglie di affidarsi alla registrazione di questo "vuoto", ma non si tratta di una rassegnazione passiva: i drammaturghi, attraverso i loro protagonisti, sembrano essere in attesa di un'esistenza riqualificata, non più insignificante e non più segnata dall'indecisione. A questo proposito sarebbe proprio il tema del destino, della fiducia o sfiducia riposta in esso, a nutrire le opere dei contemporanei molto più che non le scelte coscienti e meditate di protagonisti a tutto tondo determinati nel loro agire.

MIKE . La mosca, colpa della mosca. Voglio dire... crederesti che una mosca può cambiare il destino ? In realtà lo ha soltanto riportato sul suo corso, tutto qui. [...] E' stato il frigo a farci conoscere. (*Riappare con uno strofinaccio e si asciuga le mani*) Una conoscenza un pò fredda, ma doveva accadere. Credi nel destino?

MARIA Non lo so, non mi interessa.

MIKE Io sì. Infine accade quello che deve accadere, anche se lo scegli tu, mi segui?

MARIA Forse.

MIKE Ti capita di intuire che stai attraversando una delle tue porte?

MARIA Quali porte?

⁴⁶³ *Ibidem*.

MIKE Le porte del destino? é una teoria affascinante; noi abbiamo un destino, che passa attraverso alcuni punti obbligati, le porte. Ora come arrivarci e quanto tempo impiegare dipende solo da te. Puoi anche metterci più di una vita, però è certo che di lì devi passare. In genere quando passi una porta lo avverti. Mi segui?

MARIA Ci provo.

MIKE Non è complicato. Esiste una rotta, ma la navigazione la decidi tu. Sei il capitano della tua nave⁴⁶⁴.

3.6.1 Narratori, storie e racconto a teatro

La scena teatrale contemporanea è stata investita nel corso del Novecento da una serie di questioni teoriche e pratiche che vanno dalla crisi della rappresentazione e del cosiddetto “principio di finzione” all’idea del teatro politico, dalla fuoriuscita dai luoghi convenzionalmente deputati alla recitazione nell’incontro con quelli del disagio, fino alla questione della lingua e all’impiego del dialetto.

Strettamente connesso con la destabilizzazione teatrale intervenuta a partire da questi mutamenti subiti dalla scena è il riemergere della figura del narratore a teatro, come abbiamo già rinvenuto nelle considerazioni a proposito degli anni Ottanta⁴⁶⁵.

Storicamente la narrazione nasce infatti dalla doppia esigenza di superare da un lato la ristrettezza delle forme tradizionali dell’istituzione e dall’altro la fase “dogmatica” subentrata nella stessa cultura d’avanguardia.

Dal mondo della tradizione il “teatro di narrazione” mutua la storia e il personaggio [...] dai fermenti del “nuovo teatro”, assimila invece la dimensione laboratoriale e collettiva dell’invenzione scenica, la centralità del processo, l’imprevedibilità dell’esito, la pratica,

⁴⁶⁴ Fortunato Cerlino, *Vincent è morto*, copione reperito dall’“Archivio” di “Dramma”, <http://www.dramma.it>. Il protagonista, Vincent, alla fine deciderà proprio di non sfuggire a quel destino che lo vuole condannato a morte (non a caso la vicenda è ambientata nell’America dei nostri giorni) per lo stupro e l’assassinio di una tredicenne. Eppure la storia si dipana sul doppio sogno, vissuto tra la cella nel presente della prigionia e un lussuoso appartamento in cui incontra amici e parenti a distanza di anni: cosa sarebbe successo se fosse riuscito a cavarsela, scampando alla sentenza? Qual è insomma il suo reale destino?

⁴⁶⁵ Vedi 2.2.1, p. 58.

insomma, d'una teatralità al contempo iper-progettata, che prefigura i rapporti tra diversi organismi istituzionali, i percorsi formativi dell'attore e il contesto genetico dello spettacolo, e "non progettata" in quanto considera lo spettacolo una risultante organica del lavoro creativo e non la realizzazione d'un piano predisposto fin dall'inizio⁴⁶⁶.

Ereditando dalle esperienze precedenti gli elementi più vivaci, essa procede parallelamente a questo turbinio di innovazioni in atto e le fa proprie inserendole però in un contesto molto antico nel recupero delle radici dell'arte teatrale.

Ecco perché questo fenomeno ci appare sotto una duplice veste: da una parte esso si caratterizza nel senso di rigenerare la tradizione orale mitica del teatro, ma al contempo assimila nuove formule dall'interno del codice culturale contemporaneo con le corrispondenti modalità fruttive di massa.

In questo senso l'interazione tecnologica, lungi dal determinare un arresto della funzione narrativa, ne ha invece consentito il proliferare in molteplici contesti che evadevano quelli originariamente deputati ad accoglierla.

Il "teatro narrazione", modulo tra i più antichi del genere performativo, ci appare quindi caricato di una forte aurea di modernità:

il teatro di narrazione si differenzia dalle forme classiche e da quelle innovative della proposta teatrale, grazie al convergere, da un lato, di fattori antropologicamente primari – quali il carattere diretto della comunicazione e l'utilizzazione della persona come "luogo" della ricreazione/trasmissione del mondo diegetico – e, dall'altro, di modalità generalmente accreditate e riconosciute a livello di cultura di massa, caratterizzata, per l'appunto, da una smisurata infiltrazione di storie raccontate e dalla crisi del principio di finzione⁴⁶⁷.

Il "teatro narrazione" si caratterizza dunque anche per la confluenza binaria della persona fisica dell'attore (erede di quell'unità "corpo-mente" centrale negli interessi pedagogici dei maestri degli anni Sessanta e Settanta) e dell'espressione verbale in cui viene tradotta tale presenza (superando quindi le esperienze precedenti che la negavano considerandola inautentica). Gesto e parola sono nuovamente unificati verso l'acquisizione di un ritrovato potere comunicativo dell'attore sulla scena.

⁴⁶⁶ Gerardo Guccini, *La storia dei fatti*, in Guccini-Marelli, *Stabat Mater*, cit., p. 19.

⁴⁶⁷ Ivi, p. 16.

Accogliendo l'esigenza dell'interprete di ridefinire il proprio statuto nel superamento dell'egemonia del drammaturgo, tale agire scenico si fonda sulla disgregazione della forma mimetica a teatro. Si determinano in questo modo una serie di strategie combinatorie atte a ridefinire le nuove relazioni diegetiche innescate tra elementi formali e contenutistici.

In *Figure II. La parola letteraria*⁴⁶⁸, Gerard Genette, critico francese appartenente alla corrente strutturalista, proponeva a questo proposito un'interessante distinzione tra "racconto" in quanto testo narrativo e "storia" come contenuto della "narrazione", la quale per parte sua verrebbe a porsi nel senso di atto di raccontare. Nel teatro di narrazione questi tre aspetti si incrociano in un gioco di specchi potenzialmente infinito in cui il racconto conferisce un contenuto alla narrazione della storia, ma al contempo necessita di essere proferito da qualcuno e di avere una sostanza narrativa: si rappresenterebbe in pratica un gioco della rappresentazione che a sua volta (si perdoni il gioco di parole) gioca a rappresentarsi.

E' sembrato tuttavia difficile ai critici e teorici di teatro poter classificare la narrazione come un vero e proprio "genere", nel senso che mancherebbe di caratteristiche strutturali proprie, recuperandole invece dalle professioni più generali della scena. Se nel caso dell'"autore testuale" abbiamo potuto constatare una duplice contaminazione da parte del mestiere dell'attore e di quello dell'autore, nel narratore è possibile invece riscontrare la convivenza di queste due funzioni anche col terzo elemento registico, pur non risolvendosi completamente in nessuno di essi.

Secondo alcuni⁴⁶⁹ la risposta più appropriata sarebbe allora quella di ricondurre la narrazione a una particolare modalità della drammaturgia contemporanea, più vicina in questo senso all'operazione di scrittura *sulla* scena del *dramaturg* che del drammaturgo *per* la scena.

Nel giugno 2003 la Provincia di Alessandria ha ospitato un incontro di studio sul tema dell'"attore e la memoria", rivolto in particolare all'analisi del "rifiorire di esperienze di narrazione nel teatro contemporaneo italiano"⁴⁷⁰.

⁴⁶⁸ Cfr. Gerard Genette, *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino 1972.

⁴⁶⁹ Cfr. conclusioni dell'incontro "L'attore e la memoria", giugno 2003 (AL). Vedi nota successiva.

⁴⁷⁰ Il convegno si è tenuto tra Rocca Grimalda e Ovada, organizzato da Sonia Bacillari, Nicolò Pasero, Alessandro Tinterri e Franco Vazzoler. È stato promosso dall'ente di formazione

Per quanto il nostro interesse si rivolga specificatamente all'ultimo ventennio, questa modalità sembra dunque aprirsi al recupero di un nobile passato più recente, che in Italia ha le sue radici nel "teatro di affabulazione".

Con il termine i relatori del convegno hanno voluto riferirsi a tutti quegli attori-autori allestitori dei propri testi che hanno saputo insinuarsi nei vuoti del predominante teatro di regia, impostato sulla messinscena dei classici, dando vita a un racconto ricollegato alla propria contemporaneità e riportato nel presente. Gli esempi citati sono legati ai nomi di Eduardo, Dario Fo, Carmelo Bene e Leo de Berardinis, tutti prevalentemente anche registi dei propri spettacoli.

In loro la preparazione del testo riguardava, al di là delle forme, la trasformazione e ristrutturazione del materiale in qualche modo già presente e nel quale, per così dire, l'autore era già immerso per storia generazionale e personale, o si era immerso per scelta estetica o ideologica, ovvero entrambe le cose insieme [...] quello che importa è che tutti gli autori-attori citati attingono a un bacino di *storie*, di *vicende*, di *fabulae* il cui materiale trasformano per e attraverso la recitazione in scena⁴⁷¹.

Il narratore nel senso contemporaneo non è quindi definibile come un regista in senso canonico; non è propriamente un autore per vocazione, pur essendo sempre coautore e regista della sua narrazione; e non è nemmeno esclusivamente un attore, in quanto non interpreta un personaggio (anche se può farlo temporaneamente) ma lo racconta recitandone la storia.

Come mutano le tipologie dell'attore e dell'autore, altrettanto variegato è il rapporto che di volta in volta il narratore può intessere con queste figure tradizionali, sfumando in una vasta gamma di soluzioni. Se il Novecento ha visto l'imporsi di canoni recitativi assai distanti, che variano dalla tecnica stanislavskijana al metodo straniante di Brecht, e la crisi del dramma moderno

professionale "Casa di Carità, Arti e Mestieri" di Ovada, nel contesto del suo corso post-laurea per Promotore dei Beni Culturali, dall'Università di Genova, con il Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Arti e Spettacolo, e dal laboratorio Etno-Antropologico di Rocca Grimalda, con numerose collaborazioni e importanti patrocinii, più o meno istituzionali. Tra i relatori: Renata Molinari, Gerardo Guccini, Remo Melloni e Alfonso Cipolla. Alla tavola rotonda conclusiva hanno preso parte Ascanio Celestini, Fausto Paravidino, Stefano Pasquini, Luca Valentino, Paola Bigatto, Giovanni Moretti, Pier Giorgio Nosari. La relazione del convegno è a cura di Maria Dolores Pesce, *L'attore e la memoria. L'affabulazione nel teatro italiano contemporaneo*, in "Ariel", n. 2, 2003, pp. 35-42.

⁴⁷¹ Ivi, p. 39.

ha rinvigorito la presenza dell'io epico sostitutivo dell'autore occulto del dramma classico, altrettanto il narratore si muove attraverso diversi percorsi che sboccano di volta in volta nell'opzione epica, in quella immedesimativa o, ancora, nello straniamento critico. Eppure, presentandosi innanzitutto nella doppia veste di attore e autore, il narratore è sempre assunto anche come testimone di una realtà o di una fantasia dischiusa all'invenzione "sempre garantita dal rapporto che lega il testimone ai propri argomenti fino a farne il principale oggetto della testimonianza"⁴⁷².

La narrazione, come fiorisce nell'ambito del mestiere - contadino, marittimo e poi cittadino -, è anch'essa una forma in qualche modo artigianale di comunicazione. Essa non mira a trasmettere il puro "in sé" dell'accaduto, come un'informazione o un rapporto; ma cala il fatto nella vita del relatore, e ritorna ad attingerlo ad essa. Così il racconto reca il segno del narratore come una tazza quello del vasaio⁴⁷³.

La compresenza e cooperazione che si instaura con lo spettatore è un requisito imprescindibile che richiede una forte assunzione di responsabilità, una buona conoscenza dei meccanismi fiduciari su cui si fonda il rapporto e che si presta anche, come vedremo, ad alcuni rischi.

La struttura della narrazione prevede anche la presenza di un pubblico che non riconduca l'avvenimento narrato al centro prospettico della propria soggettività [...] ma si disponga piuttosto verso di esso, lasciando spazio a quanto vi è di non-individuale [...]. Si tratta di un atteggiamento che Benjamin definiva "distratto", in quanto non è mosso da un io che sia al centro e proietti sul mondo la sua volontà di conoscere o di sapere, bensì è attento ad altro [...] all'insieme della storia, a quanto di essa potrà essere ri-narrato, con eventuali interpolazioni e variazioni⁴⁷⁴.

Le scelte tematiche si orientano variamente dall'autobiografismo della Curino all'orazione civile di Paolini.

⁴⁷² *Ibidem*.

⁴⁷³ Walter Benjamin, *Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in id., *Angelus Novus*, cit., p. 256.

⁴⁷⁴ L. Boella, *Pensare e narrare*, in E. Bloch, *Tracce*, Garzanti, Milano 1994, p. XXVI, riportato in Silvia Bottirolì, *L'attore narrante*, in "Ariel", n. 2, 2003, p. 117.

Mutuando la terminologia di Piergiorgio Nosari⁴⁷⁵, si va dalla “narrazione pura” in cui l’“autattore” semplicemente racconta delle storie mostrandone una particolare ricostruzione (come avviene in Davide Enia) a quella “drammatizzata”, recuperando elementi della messa in scena (è il caso per esempio dell’impiego della musica popolare in Ascanio Celestini). Si giunge infine alla riscoperta emulazione di figure popolari antiche, deputate originariamente a portavoce della società, fatte rivivere al presente nelle voci di narratori che si riscoprono poeti orali. Penso a questo proposito al “Teatro delle Albe” e all’incontro drammaturgico de *Le due calebasse* (1990) tra il “fuler” europeo (Luigi Dadina) e il suo corrispettivo africano “griot” (Mandiaye N’Diaye), cantori epico-mitici di una tradizione antichissima e allo stesso tempo originale.

Il richiamo alla necessità della memoria rimanda ovviamente alla perdita di radici determinata dalla modernizzazione e dall’emigrazione. Ma come è possibile ricucire questi fili? È possibile farlo senza mettere in primo piano questo sradicamento? È possibile recuperare una cultura orale prima marginalizzata e poi cancellata dalla quotidianità e dalla memoria? A molte altre di queste domande può essere impossibile rispondere. *Griot fuller* si limita a offrire con umiltà una possibile soluzione pratica: dimostra che almeno in un caso è possibile che uomini di buona volontà si incontrino e scambino le loro esperienze. Su un terreno che per ora è quello della messinscena del sé, dell’autocoscienza attraverso la rappresentazione, nel ghetto utopico della creazione artistica⁴⁷⁶.

Esiste infine un tipo di genere narrativo che nasce dall’elaborazione drammaturgica di una narrazione preesistente di matrice romanzesca. In questo caso l’immedesimazione, prima ancora che con i personaggi, si compie con l’autore stesso e con il suo lavoro percettivo.

Marco Baliani, che in trent’anni di attività ha attraversato tutti i generi di teatro di narrazione, alternando opere classiche di impianto collettivo a drammi solisti sulle vicende storiche, offre uno degli esempi più notevoli in questo senso e *Kohlhass* (1990), tratto dall’“antica cronaca” *Michael Kohlhaas* di Heinrich von Kleist, ne è senz’altro l’esito più significativo. La

⁴⁷⁵ Pier Giorgio Nosari, *I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, in “Prove di drammaturgia”, n. 1, 2004, pp. 12-13.

⁴⁷⁶ Oliviero Ponte di Pino, *Il teatro interetnico delle Albe*, in “il Manifesto”, 17 giugno 1993, <http://www.olivieropdp.it>.

storia è quella di un mercante di cavalli che, non ricevendo appoggio dalla giustizia, in seguito a un torto subito da un nobile si fa brigante e viene condannato a morte dallo stesso imperatore contro cui arriva quasi a scatenare una guerra. Baliani la racconta diverse volte di seguito scovando gli elementi sotterranei della scrittura che danno più consistenza alla narrazione orale.

Ne nasce un nuovo testo, arricchito di dettagli e micro-racconti interni, che prende corpo nella partitura di gesti ed espressioni che l'attore scrive nel tempo [...] Marco Baliani entra sulla scena poco illuminata e si siede su una sedia di legno. La schiena dritta, le gambe parallele e i piedi appoggiati a terra, le mani sulle ginocchia, inizia il racconto⁴⁷⁷.

Tecnica ed emozione, straniamento e immedesimazione, identificazione e distanza si compenetrano nel passaggio attraverso i sentimenti della coralità dei protagonisti.

Se in *Kohlhaas* permane la figura del narratore onnisciente che racconta in terza persona, questa si disperde completamente in un'opera come *Lo straniero*, anch'esso ispirato a un antecedente letterario (in questo caso l'omonimo di Camus). Qui la voce che parla è il personaggio principale che rivive la sua vicenda attraverso rievocazioni, rinchiuso in una prigione in cui attende la propria fine.

S'impone su questa via allo spettatore di acuire i propri criteri interpretativi per individuare i diversi livelli della rappresentazione; la rievocazione non fa capo unicamente ai meccanismi del teatro nel teatro ma avviene secondo una modalità che ricalca quella del gioco "facciamo che io ero...: il qui ed ora del narratore si arricchisce del modo imperfetto del là ed allora rendendo attraverso il corpo dell'attore permeabili i due mondi"⁴⁷⁸.

Piuttosto efficace dal punto di vista narrativo sembra essere anche il ricorso alla reminiscenza di fatti più o meno antichi, attinti dalla biografia o dalla storia, trascurati dalla memoria o poco discussi perché privati, riproposti necessariamente in una lingua nuova in cui passato e presente si compenetrino.

⁴⁷⁷ Silvia Bottirolì, *L'attore narrante*, cit., p. 106.

⁴⁷⁸ Carlo Presotto, *L'isola dei teatri*, Bulzoni, Roma 2001, p. 31.

Pur non trattandosi mai in questi casi di mera invenzione, d'altra parte si cerca di evitare la riproposizione cronachistica da telegiornale o *dossier*, scansandone la pedanteria e aprendosi all'immaginazione.

Se pensiamo a un testo come *Fabbrica. Racconto teatrale in forma di lettera* (2003) di Ascanio Celestini, basato sulla ricostruzione attenta e ricercata delle testimonianze raccolte dall'attore (dagli operai della Piaggio di Pontedera alle miniere toscane dell'Amiata e di Gavorrano), ci troviamo di fronte a un'opera che si impone primariamente per la sua potenza evocatrice, catalizzatrice dei desideri, dei sogni e delle speranze che nutrono la vita di cinquant'anni fa come trasversalmente quella attuale:

L'esperienza nessuno la può comunicare, a meno che uno non l'avvicini a qualcosa che ha già vissuto: l'evocazione. Vedo le mie immagini e anche lo spettatore segue questo processo a modo suo, non importa quali parole uso: le parole non hanno alcun peso. Nella reiterazione le parole devono essere azzerate nel loro significato⁴⁷⁹.

Come sostiene Celestini, si tratta di trasformare una "memoria fisica", impressa sui volti, le divise e le mani dei lavoratori, in una "memoria orale", una storia privata (come la vicenda amorosa tra l'operaia Assunta e il suo padrone) in "epopea collettiva": il lavoro in fabbrica non viene quasi mai raccontato; ci si concentra invece sull'evidenza dei rapporti personali rivissuti attraverso la cronaca storica sottostante (le storie di guerra o la lotta partigiana) e i passaggi generazionali, mentre "la sintassi denuncia le sue radici orali":

...il mio capoturno è Fausto. Si chiama Fausto quello che devo incontrare, lui deve impararmi il lavoro.. il nonno suo di Fausto si chiama Fausto e pure il padre si chiamava alla stessa maniera. Fausto il nonno, Fausto il padre e Fausto il figlio, che sarebbe lui! [...] Fausto dice che mo' adesso ci stanno i tempi nostri. Prima ci stavano i giganti come il nonno. Poi l'aristocrazia operaia del padre. E mo' adesso ci stiamo noi, l'età degli storpi. Che la fabbrica, adesso la fanno senza l'operai. La fabbrica: "Vedrai – mi dice Fausto – che piano piano l'operai non ci staranno più alla fabbrica. Faranno la fabbrica senza l'operai". Ma se c'hai la "disgrazia" non te possono mandare via. Se ti manca 'na mano, un piede, se sei sordo, muto o scemo... la fabbrica non ti

⁴⁷⁹ Ascanio Celestini, *Le parole nascono da un'immagine*, conversazione con Tiziano Fratus, in T. Fratus, *Lo spazio aperto*, cit., p. 34.

mette in mezzo a una strada. Lui, Fausto, co' quella gamba, storpio, non lo caccia via manco Gesucristo⁴⁸⁰.

Non c'è sentenza né esempio; non si tratta di una denuncia ma piuttosto della conferma della resistenza della sostanza narrativa, in virtù della quale si può anzi perfino

mentire per dire qualcosa di più interessante della verità della cronaca o della storia. Marisa [ad esempio] racconta qualcosa che soltanto lei poteva raccontare. Racconta il proprio sguardo. Non ci racconta la storia come insieme di eventi, ma come insieme di cose che ha visto con i suoi occhi e sentito con le sue orecchie. Gli eventi come sono realmente accaduti possiamo recuperarli tramite il racconto degli storici. Ma solo un testimone può disporli in una prospettiva che non sia schiacciata dalla veduta aerea⁴⁸¹.

Al 36° “Festival Internazionale di Teatro” ospitato alla Biennale di Venezia, Celestini ha presentato la sua ultima produzione: *Scemo di guerra. Roma 4 giugno 1944* che prende spunto da una storia raccontata per decenni dal padre e altrettanto a lungo risuonata entro le mura domestiche. Il metodo è il solito e riconoscibile: una sedia al centro, qualche neon, una lampadina. E l'evocazione: il bambino mentre torna a piedi verso la borgata del Quadraro, crogiolo di scontri tra partigiani e fascisti: “un cammino contromano rispetto alla storia”, una strada parallela a quella degli altri protagonisti (“il barbiere con le mani belle”, “la figurina con il braccio secco secco”, “il ragazzino paraculo”...).

Nessun punto di vista prevale, nessuno è quello autorevole deputato a farlo.

L'attenzione veniva però catturata da piccoli dati personali...e il fluire dei ricordi s'infittiva di sbocchi nel fantastico, come la trovata delle mosche intelligenti e capaci di sopravvivere a tutti grazie alla loro scelta di nutrirsi solo di morti e merda, risalendo fino alla crocifissione o vagando tra i deportati nei lager... la poesia come segreto per trasmettere la realtà⁴⁸².

⁴⁸⁰ Ascanio Celestini, *Fabbrica. Racconto teatrale in forma di lettera*, Donzelli Editore, Roma 2003, pp. 4-34, in “Patalogo” 26, 2003, p. 213.

⁴⁸¹ Ascanio Celestini, *Il giro del cieco*, in “Patalogo” 25, 2002, p. 246.

⁴⁸² Franco Quadri, *Una guerra mai vissuta che colpisce dritto al cuore*, in “la Repubblica”, 18 ottobre 2004.

Non il racconto quindi ma i racconti, al plurale; le testimonianze vive perché rese presenti e fatte parlare.

Nonostante ciascun narratore sia portatore di poetiche proprie e chiaramente riconoscibili, ci si trova spesso a riferirvisi come a una generazione. Ciò che li accomuna, oltre alla scelta della specifica modalità formale della narrazione, è l'aver cominciato quasi tutti a confronto con un determinato contesto storico e sociale e la conseguente necessità di instaurare una particolare comunicazione con situazioni anche disagiate (la periferia degradata di Torino per Teatro Settimo; i ragazzi delle borgate romane per Baliani).

Forse raccontare storie è il modo per coagulare le comunità intorno a tematiche che stanno a cavallo tra la realtà concreta e l'immaginario, fatto di paure e desideri. Di sicuro lo è stato per i narratori più impegnati, che hanno fatto del loro narrare una forma di impegno politico e sociale [...] Niente paura, non è certo il fantasma delle 'cantine' ad animare un Paolini o un Baliani. Si tratta della necessità di ritrovare un pubblico, una comunità che autorizza l'attore a prendere quota, a porre domande, a suscitare imbarazzi⁴⁸³.

Siamo a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta: quelli in cui prende piede anche il teatro d'animazione sviluppandosi nella forma di "teatro ragazzi". Successivamente, pur non abbandonando gli sforzi animatori di quest'esperienza, il "teatro narrazione" si costituisce primariamente come prodotto estetico con il fine di dar vita a vere e proprie "opere": si trascura parzialmente l'intento propriamente sociale e didattico per concentrarsi nell'individuazione di una poetica teatrale specifica.

...questo "narrare" sarebbe rimasto confinato nella sfera del sociale, se a praticarlo non fossero stati gli artisti del "nuovo teatro", e se il confronto dialettico col dramma non avesse suscitato fasci di drammaturgie alternative, fra i cui esiti figurano le opere mature del "teatro narrazione"⁴⁸⁴.

Esistono comunque modalità d'approccio differenti che, muovendo da un'iniziale potente coscienza di "gruppo", hanno condotto a esiti del tutto personali.

⁴⁸³ Carlo Presotto, *L'isola dei teatri*, cit., p. 41.

⁴⁸⁴ Gerardo Guccini, *La storia dei fatti*, cit., p. 23.

Celestini, ad esempio, individua nel proprio un lavoro di scrittura delle immagini come “evocazione” e molto insiste nel contrapporlo alla scrittura delle parole come “racconto”, contro cui muove la critica di eccessivo didatticismo:

un lavoro di ripetizione, un lavoro legato alla perdita di significato della parola [...] il migliore esito del quale è *Vajont* di Paolini, che è il centro, il perno del teatro didattico narrativo. Lui addirittura usa la lavagna, spiega⁴⁸⁵.

Qualche anno prima Marco Paolini sembrava preventivamente rispondere alla velata obiezione rivisitando il proprio metodo:

per quattro anni ho raccontato la storia della diga e della montagna, dell’acqua e dei paesi. In circa duecento teatri e non teatri di ogni tipo ho provato a evocare questi luoghi, a far immaginare la valle, a far rivivere una vicenda lontana davanti a gente che non ne sapeva quasi mai nulla e a cui in fondo, prima, non gliene fregava nulla di sapere del Vajont. “Con tutte le storie che ci sarebbero da raccontare perché lei è andato a occuparsi proprio del Vajont?”: quante volte me l’hanno chiesto! [...] Dopo questo lungo viaggio è arrivato il Teatro della Diga. Cosa c’è di diverso? c’è la televisione, ovvio! Ma c’è di sostanziale che quello è il luogo dove è accaduto il disastro il 9 ottobre 1963: abbiamo l’occasione di raccontarlo esattamente nelle ore e nei minuti in cui è accaduto. Non posso più evocare, come facevo le altre volte a teatro. Questa sera basta indicare: la diga, la frana e i paesi sono lì davanti, le telecamere permettono di portare sul Vajont gli spettatori che da casa, per caso passeranno su questo canale⁴⁸⁶.

Incontrato nell’estate 2003 in occasione della presentazione a Pistoia di *Stazioni di Transito* - piccola antologia di racconti variamente interscambiabili che ritrovano i bambini di *Album* alle prese con esperienze adolescenziali di vario genere nella bufera degli anni Settanta - l’“oratore” ci offriva una dichiarazione di poetica a metà strada tra ricerca autobiografica e scavo nella memoria collettiva e civile:

non è che io racconti direttamente i miei ricordi, non lo trovo importante. Importante è far rivivere una memoria, far ricordare. Sì perché la chiave è sempre quella di partire dall’eco che queste cose hanno avuto su di te e su persone che tu ritieni importanti per te. A me non interessa

⁴⁸⁵ Ascanio Celestini, *Le parole nascono da un’immagine*, cit., p. 34.

⁴⁸⁶ Marco Paolini, *Quaderno del Vajont, (9 ottobre 1997, ore 17.00)* a cura di Oliviero Ponte di Pino, Einaudi Tascabili, Torino 1999.

una memoria istituzionale fatta di anniversari e neanche di far leva su un senso di colpa collettivo [...] non è che io mi occupi della biografia perché ho una particolare esigenza di farlo. Queste sono storie che io racconto e basta e, come dice il ‘vecchio Brecht’, in fondo *ogni storia sta per sé*⁴⁸⁷.

Nonostante il successo con cui questa tendenza si è affermata negli ultimi anni, non possiamo ignorare le critiche che il suo dilagare ha suscitato in alcuni perplessi, soprattutto quando la si è vista associare al filone del cosiddetto “teatro civile” e quando l’abuso di metodologie stilistiche, come la narrazione monologica, sono state bollate come facili “scorciatoie” al narcisismo attoriale.

In un dossier del 2003 sul “teatro politico” pubblicato in “Hystrio”, Giampaolo Spinato offriva una sintesi dei quesiti più urgenti a questo proposito:

quanta supplezza all’analfabetismo emotivo derivato dal non leggere (cioè dal non sapere più *respirare* uno spazio simbolico individuale di ri-creazione del mondo) c’è ad esempio nell’abuso della narrativa a teatro? Quanta, sterile o manieristica, crisi di istituti dati per scontati (personaggio, conflitti, e strutture drammaturgiche così come tramandate dalla tradizione) fibrilla in questo *movimento*? Quanta urgenza, autenticità, sbrigatività, moda, si imprimono di volta in volta, anche attraverso il corpo, la biografia del singolo artista, in una rappresentazione riconducibile a un canone?⁴⁸⁸

Si tratta di problematiche molto complesse a cui cercheremo di fornire un tentativo di risposta nelle pagine dedicate all’“autore civile”.

Fino a ora ci siamo occupati di una particolare modalità esito dell’inserimento di elementi narrativi a teatro, rinvenibile in quella che possiamo definire la “tendenza” del “teatro narrazione”, come viene etichettato quel filone che da una ventina d’anni a questa parte si sta imponendo tra le forme riscoperte del linguaggio teatrale. Ne abbiamo analizzato la genesi sulla base delle trasformazioni in atto nel coevo panorama scenico e abbiamo rinvenuto fattori

⁴⁸⁷ Marco Paolini, intervista a cura di Chiara Alessi del 26 giugno 2003, in “Cubo- contenitore di informazioni universitarie”, n. 9, novembre 2003, pp. 17-18.

⁴⁸⁸ Giampaolo Spinato, *Attenti all’etichetta*, in “Hystrio”, n. 2, 2003, p. 23.

di continuità e innovazione rispetto alla sua comparsa nei contesti di ricerca e alla sua riaffermazione come schema teatrale della tradizione.

Eppure va detto che testi teatrali narrativi, cioè composizioni drammaturgiche che si innervano di storie, racconti e memorie, non sono solo i prodotti (o le registrazioni posteriori di processi) degli “autattori” che si fanno narratori a teatro. L’inserimento della narratività come cornice globale o parziale, l’impiego della modalità del racconto all’interno del dialogo intersoggettivo e l’espedito dell’evocazione anaforica di vicende storiche o memorie personali, rientrano tra le strategie messe in campo da molti autori contemporanei.

Questi drammaturghi in realtà non hanno inventato nulla, essendo il racconto, variamente rielaborato, da sempre parte consistente del fatto teatrale. Cambia la cornice in cui esso è inserito, il rapporto mimesi/diegesi, la relazione tra prima e terze persone, l’immedesimazione reale o fittizia con l’io parlante, ma sempre il contratto immaginativo tra autore/narratore e lettore/spettatore resta ben saldo.

Per quanto concerne l’uso letterario del termine “narrazione”, d’altra parte, noteremo come sia altrettanto implicito un carattere di teatralità che si sostanzia nel gesto, anche solo lateralmente percepibile e immaginabile, che l’autore stesso esegue nel raccontare. La letteratura teatrale si riappropria in questo senso a livello scritto di quel *corpus* mimico, gestuale e fonetico caratterizzante la narrazione orale. Tuttavia, inversamente al percorso compiuto dall’oralità nel suo approdo scenico tramite cui si fissa nel parlante come “scrittura mentale” (o “oralità-che-si-fa-testo” secondo la denominazione che offre Gerardo Guccini), per quanto riguarda la letteratura quest’ultima se ne nutre e la ingloba nel suo darsi (è il caso di quella che Micheal Caesar definisce la “scrittura oralizzante”)⁴⁸⁹.

Nel “teatro narrazione” il dipanarsi della vicenda è affidato all’esposizione da parte di un singolo protagonista che di volta in volta può assumere le vesti dei diversi personaggi o scegliere il ruolo di io-epico esterno ai fatti. Quando il racconto entra nel testo teatrale è però esso stesso a regolare l’andamento

⁴⁸⁹ Vedi Gerardo Guccini, *Il teatro narrazione: fra “scrittura oralizzante” e oralità-che-si-fa-testo*, in “Prove di drammaturgia”, n. 1, 2004, p. 15.

intersoggettivo tra i personaggi, a intraprendere percorsi autonomi non sempre dipendenti dalla volontà dei parlanti, a divenire insomma, anche se limitatamente al momento del suo impiego, protagonista e cornice della narrazione. Si potrebbe inoltre aggiungere che se la scelta degli “autattori”, cantori, “oratori civili”, “performer monologanti”..., comunque vogliamo chiamarli, si orienta per lo più su tematiche che hanno per oggetto la storia, biografica o collettiva e sociale, e dunque tacitamente assunte come testimonianze più o meno aderenti alla realtà, ai racconti comparenti nelle drammaturgie è concessa una soglia di tolleranza alla finzione molto superiore, sia che essi siano impiegati come espedienti anaforici sulle vicende dei personaggi, sia che si costituiscano intorno a trame secondarie variamente intrecciate con il tema principale.

In ogni caso, rientrando entrambe le modalità (“teatro narrazione” e “racconto a teatro”) nel macrogenere spettacolare, queste invocano nel loro stesso darsi un patto fiduciario impostato sulla “sospensione d’incredulità” che richiede allo spettatore un affinamento dei propri strumenti critici discernitivi. Non crediamo pertanto che sia il grado di rispetto del cosiddetto verosimile a poter costituire un fattore di discontinuità; al contrario riteniamo che la resa maggiormente riuscita sia quella che può trasmettere contenuti reali e significativi, al di là della metafora e del substrato immaginativo da cui questi sono velati.

Abbiamo dunque detto che la narratività a teatro può imboccare strade diverse e ci siamo per ora occupati di tentare di circoscrivere la modalità del “teatro narrazione”; veniamo adesso retrospettivamente a definire come si compia l’incontro tra il racconto e la scena in un senso più ampio, argomento che ha concentrato recentemente l’attenzione di molti interessati.

Lo “speciale 2003” del “Patalogo”, per esempio, raccoglieva un inserto, a cura di Renata Molinari, dedicato alla scrittura contemporanea e intitolato “Di canti, storie e autori”⁴⁹⁰. Facendo riferimento, tra gli altri, ai “casi” della drammaturgia italiana contemporanea degli Enia, Dante, Paravidino e Russo, l’introduzione della studiosa esordiva rinvenendo nel panorama teatrale italiano una novità cosiddetta “di sapore antico”.

⁴⁹⁰ Renata Molinari, *Di canti, storie e autori*, in “Patalogo” 26, 2003, p. 129.

Si, perché dopo – o dentro – la stagione dei narratori teatrali si affacciano autori e opere che se accolti teatralmente, *introdotti* e resi visibili grazie alla pratica sempre più diffusa dell'*attore che racconta*, rimandano a pratiche e forme più lontane rispetto al fenomeno dell'affabulazione teatrale, magari di impronta civile, ampiamente diffuso negli ultimi decenni. Ora tornano ad affacciarsi pratiche lontane e pure profondamente radicate nella nostra memoria collettiva, memorie di canti e storie, prose metriche, filastrocche e melodie [...] Molti hanno cercato di raccontare la storia del nostro paese e delle sue vicende politiche, qualcuno lo fa, come abbiamo visto, ritornando alla lingua e alle forme dell'oralità e della cultura popolare, altri affrontano la cronaca con gli strumenti della satira e della comicità surreale; qualcuno cala la lingua degli esclusi e le loro storie nelle trame delle teatralità più consolidata, qualcuno inventa forme di racconto civile, altri individuano nei rituali del potere e della sua rappresentazione le forme per un racconto del presente, altri ancora esplorano generi teatrali nuovi: Teatroggiornale, musical sulla cronaca, riscritture brechtiane...⁴⁹¹

Nel giugno 2004 il "TNE/Teatro delle Moline" di Bologna, in collaborazione con l'Amministrazione Provinciale della città, organizzava un convegno della serie di "Scrivere per il teatro" inaugurata nel 2001, scegliendo di dedicare l'incontro proprio al tema del racconto a teatro. Nel programma di lavoro si leggeva:

*il racconto del teatro riguarda i rapporti e la vicinanza/contiguità dello spettacolo con la narrazione. Sta accadendo infatti che la narrazione non rimane rinchiusa nella pagina ma invade e permea la scena, proponendosi come componente importante se non determinante dell'evento spettacolare [...]. Il proposito è quello di tracciare una mappa di queste scritture/cerniera, per far emergere un fenomeno che da anni si va manifestando: il copione, inteso come macchina che produce e regola rapporti interpersonali, viene parzialmente o *in toto* sostituito da un linguaggio apparentemente improprio sul palcoscenico*⁴⁹².

L'abitudine alla proliferazione di questa modalità e la sua decennale presenza nel teatro d'oltralpe (basti pensare a Koltès, Lagarce o Py o nell'ambito tedesco Strauss e Bernhard) non evitano dunque il trapelare di un certo disagio che emerge accostandosi alla comparsa "apparentemente impropria" di tale tendenza sul palcoscenico. In ogni caso, piuttosto che di apparizione

⁴⁹¹ *Ibidem.*

⁴⁹² Dal programma del convegno di TNE/Teatro delle Moline "Scrivere per il teatro", giugno 2004. Le citazioni successive sono tratte dagli interventi dei relatori e ospiti alla discussione, tenuta sabato 5 giugno a Bologna.

inedita, crediamo sia più corretto parlare di ri-apparizione (ammesso che se ne sia mai verificata una reale scomparsa dal teatro in genere).

E' probabile che la difficoltà per gli osservatori in quell'occasione possa essere se mai riconducibile al più ampio imbarazzo dato dalla mancanza tangibile di una definizione unitaria del genere che si manifesta attraverso schemi diversissimi.

Questa modalità a tutt'oggi non offre nemmeno dei parametri genetici chiaramente riconoscibili: mentre alcuni⁴⁹³ ne rinvergono l'origine negli anni Sessanta con le esperienze di Celati e Malerba, secondo altri⁴⁹⁴ essa nascerebbe, come categoria performativa, addirittura con la figura del rapsodo della classicità. È evidente che i punti di riferimento mutano a seconda dei termini di valutazione utilizzati. Nonostante la narrazione recuperi delle funzioni antiche dell'arte drammatica, in generale ne consideriamo l'impiego a teatro in senso contemporaneo come un'avventura originale e prettamente novecentesca.

Secondo Massimo Marino, lo stabilizzarsi di questa pratica in Italia comincerebbe già a partire dalle esperienze registiche di Ronconi, Vasilicò e Ricci nel portare il racconto in scena.

La continuità con le esperienze di "rottura" degli anni Sessanta e Settanta si palesa ancora una volta nel mutato rapporto con la drammaturgia testuale. Lungi dallo scomparire del tutto, come abbiamo visto, in quel caso la dimensione letteraria a teatro era recuperata in maniera frammentaria e inedita: il racconto veniva a porsi come una suggestione di partenza volutamente scardinata rispetto al suo referente originario.

Mario Ricci strutturava i suoi spettacoli come giochi: prendeva un testo, lo smontava, dopodiché poteva utilizzare anche solo delle immagini. Fece un *Moby Dick* bellissimo [nel 1971]... in seguito si diede a questo teatro la definizione di "analitico-esistenziale". Era esatta, perché era un teatro che analizzava e scomponeva con una visione personalissima il mondo: una caratteristica che troviamo in tutta la sperimentazione romana [...] *Le 120 giornate di Sodoma* di

⁴⁹³ Ad esempio Pietro Floridia e Nicola Bonazzi. Nel loro intervento i due giovani drammaturghi dell'"ITC San Lazzaro" di Bologna, pur dedicandosi a scelte formali piuttosto distanti, lodavano tra l'altro i meriti di un genere che, spinto dall'urgenza di dire, risulta marcato da un positivo spostamento verso la platea. La voce del narratore verrebbe a porsi come una sorta di "diaframma interpretativo" che, frammentando l'orizzontalità della sua stessa memoria, costituisce uno strumento di interrogazione e riflessione costante.

⁴⁹⁴ Tra i quali Gerardo Guccini.

Vasilicò [novembre 1972]... scompose il testo di De Sade sintetizzandolo in ventuno scene [...] colpiva l'interazione fra i frammenti testuali, gli interventi musicali martellanti e il ritmo impresso⁴⁹⁵.

Ritornando agli interventi del convegno, Claudio Longhi inaugurava la propria riflessione proprio collegando “la caduta della dimensione narrativa nella vita di fronte alla secca della comunicazione di internet con il successo della narrativa a teatro”⁴⁹⁶. Se in apertura abbiamo quindi potuto difendere lo sviluppo delle tecnologie rinvenendovi un utile supporto al dilagare della modalità narrativa in ambiti più estesi di quello originario, ora possiamo parimenti rilevarne i limiti: dal muoversi per sentieri paralleli reciprocamente stimolanti, l'antico statuto narrativo e i moderni codici culturali interattivi si definirebbero in questo caso per opposizione.

Interrogandosi su quanto la dimensione neotribale del postmoderno abbia a che vedere con questa “moda”, Longhi difendeva quindi l'esperienza ronconiana alternativa dell'adattamento del romanzo a teatro (si ricordino i più recenti arrangiamenti di Gadda e dei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij, oltre al successo di *Lolita*) e così individuava un'altra modalità di confronto tra racconto e scena nel cosiddetto “teatro di regia”.

Proseguendo citava poi le *Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* di Walter Benjamin, saggio filosofico sul ruolo del narratore, ricordando come

capita sempre più di rado di incontrare persone che sappiano raccontare qualcosa come si deve: e l'imbarazzo si diffonde sempre più spesso quando, in una compagnia, c'è chi esprime il desiderio di sentir raccontare una storia. È come se fossimo privati di una facoltà che sembrava inalienabile, la più certa e sicura di tutte: la capacità di scambiare esperienze⁴⁹⁷.

Dunque il teatro di narrazione si porrebbe come uno degli strumenti più attuali e immediati per restituire all'attore quella dimensione appartenente al proprio bagaglio originario e all'uomo il suo bisogno primario legato

⁴⁹⁵ Nicola Viesti, *Il teatro delle cantine alla soglia degli anni Settanta*, intervento svolto all'interno del corso di “Organizzazione ed Economia dello Spettacolo” il 17 aprile 2002. Trascrizione a cura di Fabio Acca; il testo completo, riveduto e corretto dall'autore, è stato pubblicato in “Prove di Drammaturgia, n. 1, 2002, pp. 16-20.

⁴⁹⁶ Dall'intervento di Claudio Longhi..

⁴⁹⁷ W. Benjamin, *Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in id., *Angelus Novus*, cit., p. 247.

all'espressione e alla condivisione esperienziale, spesso trascurati dalle moderne strategie comunicative di massa.

La domanda su cui si sono più a lungo soffermati i relatori è se sia possibile sostenere per il teatro di narrazione la dignità di letteratura teatrale o se si tratti solo di un mezzo ammaliante per affascinare il pubblico riportandolo in una dimensione immaginifica primitiva. Come uscire cioè dal malinteso che il teatro di narrazione sia solo un intrattenimento popolare contrapposto all'elitarismo della sperimentazione?

Secondo Meldolesi, dell'intervento del quale cercheremo di offrire una sintesi, sospeso nell'epoca post-drammatica nella quale ci troviamo, il dramma non esisterebbe più formalmente, al suo posto si affermerebbero "i drammi" personali dei singoli, la loro solitudine e alienazione: il "dramma oppressivo convenzionalizzato da cui ci si vuole liberare"⁴⁹⁸ viene scartato in fase di scrittura - "magari poi viene recuperato per presentarsi al Premio Riccione"⁴⁹⁹ -; autore e regista vengono sostituiti dall'attore che rivendica un ruolo globale e assoluto.

Edoardo Erba rinveniva proprio in questa "tendenza al teatro di racconto un capitolo della vanità dell'attore"⁵⁰⁰ individuandone una possibile ragione di declino e, portando come esempio la propria drammaturgia (da *Maratona di New York* a *Senza Hitler*), proponeva una "ristrutturazione" che passasse per (non "bypassasse") la scrittura drammatica, inserendo se mai elementi narrativi come micro-racconti più o meno intimistici.

In questo caso l'autore tracciava le coordinate di un genere di rapporto tra teatro e narrazione ancora diverso: il primo elemento verrebbe a inglobare e arricchirsi del secondo che a sua volta slitterebbe da parametro formale a sostanza componente.

Guccini, riportando la discussione al "teatro narrazione" nell'accezione considerata precedentemente, notava come invece in questo senso all'attore drammatico in senso forte si sostituisca la figura del narratore che rivisita il proprio ruolo riconoscendosi egli stesso come "aperto a modalità molteplici

⁴⁹⁸ Dall'intervento di Claudio Meldolesi al convegno "Scrivere per il teatro", 2004, cit.

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

⁵⁰⁰ Dall'intervento di Edoardo Erba.

che vanno dall'eloquio in prima persona alla narrazione in terza"⁵⁰¹. Allo stesso modo la *dramatis persona* subirebbe la "palesizzazione dell'identità operante del narratore"⁵⁰² quando l'esito del lavoro condotto da quest'ultimo porti all'identificazione permanente tra attore, in quanto personaggio, e persona⁵⁰³.

Come si nota, esistono disparate possibilità di confronto tra dimensione narrativa e drammaturgica determinanti un altrettanto vasto serbatoio di interscambi tra gli statuti dei mestieri teatrali: autori che si fanno attori, attori-narratori, narratori che si nutrono dell'apporto drammaturgico e registi che assorbono la pratica del racconto.

Anche l'interferenza dell'"io epico" e la proliferazione dei punti di vista del coro danno vita poi ad una polifonia di voci e osservazioni molteplici.

Così il mestiere di Marco Baliani, come ricordavamo cominciato nel delicato contatto con un pubblico preadolescenziale (non associabile per intendersi alle orde di studenti turbolenti che affollano i teatri durante i *matinées*, ma ai laboratori aperti a bambini provenienti da ambienti a rischio) rielaborando fiabe tradizionali, attraversa sia il racconto storico⁵⁰⁴ che quello d'attualità⁵⁰⁵ fino ad abbracciare la dimensione più propriamente drammatica con spettacoli "corali", da *Corvi* a *Peer Gynt*: "il narratore è uno che inventa le cose di cui racconta, la sua è una memoria immaginifica, non fotografica, è una memoria che crea e rielabora ricordi"⁵⁰⁶.

Si pensi a proposito di coralità anche al recente successo di *Genova '01* del giovane Paravidino, "un autore col dono di raccontare, con un linguaggio che

⁵⁰¹ Dall'intervento di Gerardo Guccini.

⁵⁰² *Ibidem*.

⁵⁰³ Si delinea in questo caso l'individuazione di un tipo di personaggio nuovo che Guccini avrebbe definito "dell'attore" per distinguerlo da quello *dell'autore*. Se per quanto riguarda il "personaggio del drammaturgo" è la *dramatis persona*, attraverso "gli atti di volontà" del poeta che la definisce, a determinare il procedere dell'azione scenica, "il personaggio dell'attore è invece un'entità organica che si sviluppa senza limiti di tempo, e risulta dalla sedimentazione di abilità, esperienze, letture tentativi [...] a differenza di quella dello scrittore o del regista, la drammaturgia dell'attore è perpetua. E, d'altronde come potrebbe fissare in forma definitive delle opere dalle quali non si può distaccare?". Vedi Gerardo Guccini, *Il personaggio dell'attore: una drammaturgia perpetua*, in Guccini-Marelli, *Stabat mater*, cit., p. 83.

⁵⁰⁴ Si ricordi a questo proposito Kohlhaas, vedi 3.6.1, p. 199.

⁵⁰⁵ Penso a *Corpo di stato*, girato nella suggestiva cornice del Foro Augusto di Roma e andato in onda per la prima volta su Raidue in occasione del ventennale del delitto Moro, rivissuto dal punto di vista di un militante di estrema sinistra.

⁵⁰⁶ Marco Baliani, *La narrazione*, frammenti di una conversazione, in "Patalogo" 18, 1995, pp. 158-159.

pare mutuato dalla quotidianità, i nodi più acri di una società in trasformazione accelerata...in forma di coro tragico”⁵⁰⁷ ma anche agli splendidi esiti raggiunti col suo *noir*, *Natura morta in un fosso*, che dà voce paritaria e consistente a ciascuno dei narratori in merito all’omicidio oggetto del giallo.

Nel 2002, il “Patalogo” 25 in un inserto su “Teatro Politico 2” riportava le parole di Franco Quadri che, recensendo il monologo sui fatti del G8, parlava di “teatro-documento” basato sull’elencazione partecipe e provocatoria degli avvenimenti, sull’elaborazione delle impressioni raccolte dai testimoni diretti, dalle cronache e dai video. Si tratterebbe secondo il critico di “un testo che rifiuta l’azione teatrale”, prediligendole una fila di microfoni con l’alternanza di più voci in successione. Ecco come in questo e in altri casi analoghi la strategia narrativa venga a rimpiazzare quella propriamente aietica e drammatizzata. Il lavoro sull’azione si compie esclusivamente come suggestione virtuale di movimenti che vengono mantenuti in potenza, più parlati che agiti.

Il testo stesso di *Genova '01* è nei mesi andato via via completandosi “come s’addice a uno strumento di lotta, che consente la massima libertà nel presentarlo, ed è pure suscettibile di evolvere”⁵⁰⁸.

A questo punto crediamo sia doveroso aprire una parentesi. Nella modalità del “teatro narrazione” il prodotto finale, quello che nei casi più fortunati per intenderci approda all’edizione, presenta al lettore un esito residuo della registrazione mobile intorno a cui si è concentrata la ricerca dell’autore. Si dà vita cioè a un oggetto culturale che, pur non rinnegando i requisiti letterari, li condensa in una mobilità che si nutre del rapporto tra oralità e scrittura. L’esito scritto su carta è insomma in questi casi un testo “documento” che può raccogliere la media delle rappresentazioni date ma non può rispecchiarne una autentica e originaria.

il testo è solo l’esito di un processo, non ne costituisce l’*a priori*, qualcosa di esterno ad esso che, novello motore immobile, lo mette in azione e ne costituisce il motore⁵⁰⁹.

⁵⁰⁷ Gianfranco Capitta, in “Il manifesto”, dicembre 2002, in “Patalogo” 26, 2003, p. 224.

⁵⁰⁸ Franco Quadri, *Teatro Politico 2: “Genova 01” e “Noccioline” di Fausto Paravidino*, cit., p. 265.

Il rapporto con il testo potrebbe apparire in questo senso poco consistente dal momento che o esso non esiste, o si determina a posteriori dell'evento drammatico stesso, o ancora viene predisposto contestualmente alla scena nel momento stesso della sua realizzazione. Al contrario è proprio in virtù di questo farsi della drammaturgia a contatto diretto con il palco che risulta confermato il valore di un'autentica "scrittura scenica" nell'incontro epifanico tra *dramaturg* (nel senso di scrittore *per e sulla* scena) e pubblico.

Nel caso invece dell'inserimento in senso lato di racconti all'interno di copioni ci troveremo a che fare con quella che, seguendo Caesar, abbiamo definito la "scrittura oralizzante": prodotto testuale preesistente e già inglobante nel suo darsi i requisiti narrativi. La realizzazione scenica, approdo che esso invoca al pari di qualsiasi altra drammaturgia, non richiederà pertanto una "trasformazione del testo-in-oralità" contenendo questo valore espositivo già in potenza.

Tornando alle scelte contenutistiche su cui si orientano le narrazioni a teatro, va detto che non sono soltanto i temi d'attualità in senso stretto a coinvolgere lo sguardo della drammaturgia contemporanea come "documento"; molto spesso su essa agisce la forza del recupero di storie personali, legate al vissuto quotidiano. Sono intrecci in apparenza deboli che fanno però appello a una condivisione più intima e universale al contempo.

Chi poteva pensare che una disamina su come si viene al mondo oggi (non in senso metaforico ma con tanto di riferimenti a ospedali, tagli cesarei, levatrici, infermieri, disquisizioni sulle modalità italiana o neozelandese...) potesse riscuotere l'interesse di un pubblico, come quello del 2002, abituato agli stravolgimenti tecnologici, alle moderne tecniche di fecondazione, ai progressi scientifici inarrestabili? Eppure un testo come *Nati in casa* della friuliana Giuliana Musso è riuscito ad aprire un piccolo percorso personale sulla strada della narrazione teatrale tradizionale che va da Vacis a Baricco fino al napoletano Rossotiziano e l'ha fatto ereditando la modalità per così dire "povera" di una scenografia *minimal* (solo una sedia rossa): "per definire

⁵⁰⁹ Pier Giorgio Nosari, *I sentieri dei raccontatori di storie*, cit., p. 14.

un modo di lavorare *estremo*, per non dire estremistico: una sedia e basta. Un grado zero della narrazione”⁵¹⁰.

Un racconto dunque che si nutre del solo potere affabulatorio immaginifico in grado di creare un ponte tra l’azione presente fisica e la memoria del passato; un modo carnale e concreto di stare in scena con il corpo e con la voce innanzitutto.

Interesserà a qualcuno la mia bisnonna Aida, la matriarca, così chiamata per la passione per Giuseppe Verdi [...]? Interesserà il suo dialetto ghettaiole, il suo senso pratico e l’amore per la casa di via Giampaolo Orsini 93 [...]? Interesserà la sua delusione dopo il furto dell’esistenza? Mobili di marmo bardiglio, fornelli marca Fargas, macchine fotografiche kodak, pianoforti ditta Otto e Karl Philips di Berlino... un mondo domestico che non esiste più, che cerco di far vivere in un gesto, una danza, una cena invisibile⁵¹¹.

Con queste perplessità Laura Forti si appresta alla stesura di *Dimmi*, un monologo che parla della personale straziante vicenda vissuta da sua madre nel periodo delle discriminazioni razziali. Il teatro diviene per l’autrice un mezzo di denuncia rabbiosa contro l’inadempimento delle istituzioni, mute di fronte alla domanda di risarcimento (avanzata in base alla Legge Terracini non solo dalla madre ma da altri cinquecento ebrei ghettizzati): “un ricorso vivente, con tanto di lettera appuntata sul petto e fogli e informazioni legali che mi escono da tutte le tasche”⁵¹².

Si ricordi, a proposito della messinscena autobiografica, anche l’esperienza della già ricordata Laura Curino, appartenente a una generazione precedente quella delle due autrici citate e fondatrice insieme a Vacis di Teatro Settimo. La regista torinese si è recentemente aggiudicata il “Premio Hystrio” 2003 per la drammaturgia con *L’età dell’oro* (scritto a quattro mani con l’emergente Michela Marelli), viaggio melanconicamente personale nell’infanzia dell’autrice: l’età dell’innocenza appunto, a cui è dedicato il testo.

Si legge nell’“Autopresentazione”:

⁵¹⁰ Marco Baliani, *La narrazione*, cit., p. 159.

⁵¹¹ Laura Forti, *Note su “Dimmi”*, in “Matità#01”, febbraio 2003, <http://www.manifatturare.it>.

⁵¹² *Ibidem*.

ecco emergere dai ricordi, gli occhi, le mani, le storie di persone immerse in un'atmosfera singolare. Un mondo piccolo a sé stante, diverso, anche se perfettamente inserito in quello grande. Un luogo dove orgoglio della propria abilità, cultura dell'eccellenza e solidarietà lottavano in modo discreto e distaccato, quasi con ironia, con l'incalzare della mediocrità, dell'omologazione, dell'indifferenza. *A che gioco giochiamo?* Cominciava così la giornata, allora. Giochiamo a far riemergere alcuni frammenti di quell'universo, quelli comuni a tutti (che tutti siamo stati bambini) e quelli che, per loro singolarità, per analogia o per contrasto, possono farci divertire a giocare anche oggi, con la memoria, con le storie⁵¹³.

Nella drammaturgia di queste autrici si rinviene una fortissima attenzione alla figura femminile (non alla visione "femminista" si badi) come investita di capacità teoretiche e affettive che sfuggono alla dimensione maschile. È attraverso la donna che si compie la rivelazione delle più intime verità, in lei che si risvegliano i sentimenti umani e alla protagonista (dalla madre partoriente, alla vecchia saggia, alla cieca paralitica) infine che è affidata la trasmissione dei valori rinvenuti.

A questo proposito accanto alle drammaturghe già citate vanno affiancati almeno i nomi di Valeria Moretti (*Bambine, Ritratto di donne in bianco*), Silvia Calamai con il successo di *Trincea di signore* ("Premio Battipaglia Magna Grecia" 2002 sezione under 32), portato in scena più volte da Marisa Fabbri e Franca Nuti, e Patrizia Valduga con il suo *Donna di dolori*. Attraverso le voci monologanti delle loro eroine, queste autrici offrono ritratti introspettivi dell'animo femminile con un linguaggio che affianca la sapienza poetica a un registro anche crudo o ironico.

Al "Festival Internazionale di Teatro" della Biennale di Venezia nell'autunno 2004 ha debuttato *Io ti guardo negli occhi* di Andrea Malpeli, vincitore del 47° "Premio Riccione". Significativamente la messinscena del testo è stata affidata al tunisino Chérif che da diversi anni ha costruito il proprio percorso registico intorno al suo vivace interesse per la drammaturgia nostrana⁵¹⁴ e il titolo si è visto inserito in cartellone affianco ai nomi di Ascanio Celestini e Davide Enia che, contraddistinti da una personalissima cifra stilistica, si sono parimenti dedicati in quest'occasione al filone storico-sociale.

⁵¹³ Laura Curino, *L'età dell'oro*, in "Hystrio", n. 1, 2004, p. 107.

⁵¹⁴ Le regie vanno da quelle delle opere teatrali di Pasolini a *L'omosessuale o la difficoltà di esprimersi* di Copi, *Pièce Noir* di Enzo Moscato e una serie di testi, tutti di Antonio Tarantino: *Stabat mater*, *Passione secondo Giovanni* nel 1994, *Vespro della Beata Vergine* nel 1995 e *Lustrini*, 1997.

Il racconto di Malpeli prende anch'esso spunto dalla biografia: una corrispondenza telefonica tra la dodicenne marocchina Nadir e il padre emigrato in Italia a cucire camicie. Efficacemente si sceglie di far parlare il punto di vista di chi resta, affidando la narrazione a un sottotesto continuamente emergente, fatto di memorie e luoghi suggestivi della terra africana. La trama esilissima si regge su un incrocio di vicende che si snodano ingarbugliatamente, come in un arabesco, attraverso le personalità appena accennate, in maggioranza femminili, che animano l'intreccio, riproponendo così anche a livello formale una perfetta coerenza con il motivo orientale. In questo arzigogolo il tema scottante dell'emigrazione, cronaca attuale, non emerge tuttavia pienamente come protagonista della narrazione, che si mantiene agile e intatta seppure nella sua impalpabilità.

L'elemento narrativo si insinua ancora nel tessuto testuale molto spesso mascherato da confessione, come rivelazione su trascorsi intimi o condivisi, condizioni presenti o passate, emergenti attraverso gli agenti drammaturgici. Questi ultimi, marionette "psicanalitiche" dietro cui si cela spesso l'autore stesso, conducono un'operazione maieutica sugli interlocutori scandagliando nel loro animo, violandone i silenzi, impossessandosi di brandelli di storie o anche solo agendo da ascoltatori passivi.

Sono "ladri di parole", come il Pippo di *Stringiti a me, stringimi a te* (1990), che nel testo di Manfridi, è scrittore, al contempo investigatore in cerca di una storia interessante, che indaga nella vita della vicina di casa Rita, ricostruendo i passaggi significativi che l'hanno portata alla follia e imprimendoli su un nastro che pedissequamente ogni volta cercherà di sbobinare senza venirne a capo

RITA: spiaggia e ombrelloni. Da bambina, per me, erano il miele dei miei occhi. E le signore della sabbia, che quando arrivavo, con la ciambella azzurra, mi chiamavano tutte, come facevano i miei in casa: "Ritarella, Ridarella!" e il sole scendeva come un signore dal cielo. E il più piccolo bianco in mezzo alle acque, se c'era, brillava, e tu lo vedevi.

PIPPO: ma questo non c'entra. Il racconto di ieri: quello sì che mi piaceva [...] Oh, al diavolo!⁵¹⁵

⁵¹⁵ Giuseppe Manfridi, *Stringiti a me, stringimi a te*, cit., pp. 20-21.

O, per restare al sopraccitato autore, è la cieca Teresa (doppio della Winnie beckettiana) che trattiene una passante diffidente e restia impossibilitandola ad allontanarsi e anzi conducendola a raccontare se stessa, divenendo così spettatrice di una narrazione rivelatoria:

VERONICA: e parlavo così da sola, e mi scuotevo come davvero ci si tocca da soli, ci si tappa la bocca e ci si scuote per le mani e per le braccia... contro se stessi, a non voler essere quello che si è divenuti, e ci si vede così: nuovi, diversi – e veri! E realmente uno si figura tante strane cose che pure per questo io me le sento tutte le mie colpe. Da quando cessai di resistergli e lo presi per quello che voleva essere- da quando cominciai a mostrargli tutte quelle premure... tutte... tutto quel sinistro amore che solo in certi casi si usa: con una carezza o con un bacio imprevisi al risveglio... con una telefonata improvvisa, falsamente gioiosa, e con quelle rapidità a esaudire tutti i suoi desideri senza che lui nemmeno avesse bisogno di chiedere. Sì, ha capito che dico... una mogliettina, in tutto e per tutto! Mio marito, allora, davvero se ne accorse di essere malato. E pur io me ne accorsi: mentre mi scoprivo a fare quello che facevo – così... tanto solerte, commossa, e spaventata!⁵¹⁶

Pur non trattandosi propriamente di monologhi, in quanto rivolti sempre formalmente all'altro, non sarebbe nemmeno corretto parlare di dialoghi perché le narrazioni personali procedono senza l'interferenza dell'interlocutore e non necessitano di essere orientate su questo, la cui presenza diviene perciò apparentemente irrilevante.

Naturalmente esistono approcci svariati: da chi predilige la voce monologante a chi affida il racconto epico a una pluralità di narratori, chi cerca il contatto e l'intervento del pubblico, chi vi pone didascalicamente uno iato e chi invece sfrutta il meccanismo della storia dentro la storia per cui i personaggi slittano continuamente dal ruolo di narratori a quello di attori fino a farsi spettatori insieme al pubblico.

Così avviene nel caso dei metaracconti che animano le spente giornate dei *Ragazzi di via della Scala* di Ugo Chiti. In questo modo agli attori è concesso e richiesto di sperimentare funzioni diverse; le vicende che raccontano, vere e proprie *fabulae* che ricalcano i meccanismi di metacomunicazione con il pubblico (astanti autorizzati e coscienti o inconsapevoli), permettono di

⁵¹⁶ Giuseppe Manfridi, *Corpo d'altri*, cit., p. 54.

sfruttare molteplici piani narrativi. Fino alla trovata della chiusa del primo atto:

GIOVANNINO: Signore e Signori vi auguriamo... Intervallo!⁵¹⁷

così il protagonista Giovannino, che si è fatto una sorta di moderno “presentatore” dei racconti dei compagni, a loro volta alternati narratori, esordisce infilandosi una “scatola-televisione” in testa e il secondo atto può riprendere direttamente con un nuovo racconto senza creare scollamenti eccessivi o repentini.

Infine c’è chi sceglie come modalità narrativo/evocativa quella dell’“ascolto”, come nel caso della “Casa dei racconti” di Duccio Camerini⁵¹⁸.

Raccontare è il condizionale del verbo dire. Evocare è il condizionale del verbo raccontare. Siamo convinti che bisogna restituire al racconto il mistero che gli ha scippato la pigrizia dell’immagine. Secondo noi, bisogna lavorare per il teatro senza avere mai la segreta o palese certezza di essere arrivati a qualche cosa. Il bello è tutto lì. Non si deve mai arrivare a qualcosa di definitivo. Tutto può essere messo in discussione, sempre⁵¹⁹

pur senza dimenticare che requisito imprescindibile che deve assumersi chi si occupa di questo genere è la responsabilità nei confronti del dire, del sapere e dell’ammissione consapevole e dell’arresto di fronte al non sapere.

⁵¹⁷ Ugo Chiti, *I ragazzi di via della Scala*, in id., *La recita del popolo fantastico*, cit., p. 132.

⁵¹⁸ “Nessuno pensa che il teatro abbia ancora orecchie. Il teatro viene spesso vissuto come un vecchio zio partigiano un po’ imbarazzante e folcloristico. La nostra denominazione suona allora come un’energica esortazione, come una critica costruttiva, e non semplicemente come una generica speranza. Quanto al *linguaggio narrativo* che noi abbiamo chiamato *Teatroinascolto*, si tratta del punto d’incontro tra passato presente e futuro di un’azione, quel miscuglio di parola, silenzio, musica, corpo, spazio, immagine. Il frammento è alla base di tutto questo. Una struttura in frantumi. Senza illusioni di alcun tipo, o naturalismi consolatori, e unità, aristoteliche e non. Pensiamo che per evocare bisogna servirsi di diversi linguaggi, dove l’Epica non deve per forza assimilarsi all’astrazione, al distacco, alla freddezza razionale, o anche alla presenza di un unico narratore monologante; inseguiamo nel nostro lavoro l’emozione, il calore, la molteplicità. Pensiamo anche ad un teatro che abbia il coraggio di rinunciare alle convenzioni che lo attanagliano fingendo di nutrirlo, e perfino rinunci al proprio specifico teatrale, per suscitare una storia avvicinandosi alla libertà della narrativa. Pensiamo ad un teatro spogliato, che parli alla vita, anzi per la precisione pensiamo ad un teatro che non sia qualcosa di diverso dalla vita. Un modo di raccontare che possa essere emozione nelle emozioni di una vita. Che recuperi la primitiva funzione di trasmissione, di *ponte*. Pensiamo ad un posto dove si riesca a vedere quello che non c’è. Dove invece che assoggettarsi allo strapotere delle immagini, si scelga di immaginare. Pensiamo ad un posto dove ci si conosca”. Vedi Duccio Camerini, *Teatroinascolto*, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>

⁵¹⁹ *Ibidem*.

Inevitabilmente chi ascolta a teatro si pone infatti nella predisposizione di essere non solo informato ma anche continuamente rinviato a quel modo condizionale del racconto di cui parla Camerini; spontaneamente l'interlocutore viene investito di una certa legittimità che sarebbe parimenti delusa sia nel caso di un mantenimento della narrazione ai tempi piatti dell'indicativo, sia in quello dell'assoluta declinazione a fornire appoggi per incoraggiare l'orientamento dello spettatore. Non possiamo ignorare che alcune forme teatrali nel loro stesso darsi comportino e richiedano il parallelo mantenimento vigile della coscienza del pubblico, fosse anche solo per slittare agilmente da un piano all'altro della rappresentazione.

Anche quando non si sia palesemente richiamati alla riflessione, l'attenzione del ricettore comunque individua un possibile livello aprendosi alla possibilità di rivedersi ogni volta, pur mantenendosi costantemente avvinta dal patto di finzione con la scena. Questi espedienti narrativi indeboliscono infatti la rigidità della linea che demarca il piano della "recita" da quello di realtà: il crinale si fa sempre più instabile e i passaggi da uno all'altro non sempre sono chiaramente annunciati. Se ciò costituisce un interessante stimolo alla mobilità percettiva dello spettatore, d'altra parte rischia di condurlo a smarrire i riferimenti della metacornice teatrale e al conseguente (a volte legittimo) malinteso di sentirsi ingannato dalle stesse considerazioni che assunte in un contesto dichiarato di finzione acceterebbe senza imbarazzi.

Questa della legittimità di testimonianza è una questione che si ripropone a vari livelli: ne abbiamo parlato a proposito della modalità del "performer monologante" e torneremo a valutarla a proposito della funzione civile del teatro.

3.6.2 Modalità dell'"autattore": pro e contro del monologo a teatro

Abbiamo detto precedentemente come la comunicazione tra narratore teatrale e spettatore confermi l'indispensabilità della collaborazione tra scena e platea nella costruzione drammatica del senso (o non-senso). Vedremo

successivamente come questo rapporto bilaterale si instauri tramite l'impiego dei cosiddetti "assi"⁵²⁰ (interni ed esterni). Ma l'autore ha anche un altro potentissimo strumento per relazionarsi con il pubblico, il più immediato direi, cioè il "personaggio".

Questo termine complesso, oggi appesantito da declinazioni psicologistiche ("persona", "maschera"), accademiche (nella veste di "ruolo", "parte", "personalità") o semiotiche ("segno", "attributo", "funzione"), che rischiano di deviarci dalla nostra riflessione, è evidentemente passibile delle più varie connotazioni e può essere ombra appena definita o tipo fisso iperconnotato:

il personaggio sta al teatro, come la parola al testo. Il personaggio teatrale è il suo discorso; si rispecchiano e si chiariscono l'un l'altro. Il personaggio teatrale, all'origine è senza dignità e senza figura. È prima di tutto un movimento e una tensione⁵²¹.

Ciò che va qui considerato è come le *dramatis personae* abbiano sempre potuto sfruttare il piano orizzontale della comunicazione con il pubblico innanzitutto attraverso il cosiddetto "a parte", che si innestava armoniosamente nella trasmissione dialogica con funzione informativa, chiarificante o addirittura confutante. Poi, soprattutto con la drammaturgia moderna coadiuvata dal romanzo psicologico del Novecento e l'affermazione dell'attore narratore, si è fatto ricorso alla modalità del "monologo interiore". Cosa avviene allora quando al personaggio, dietro cui si cela il drammaturgo che gli dà voce, si sostituisce la figura stessa dell'attore-autore?

Questa strategia, in un contesto in cui la forma dialogica appare già sormontata da quella epica⁵²², non prevede più la temporanea sospensione del dialogo ma si impone come il "resoconto psicologico di un io epico [di cui il montaggio drammatico si serve] per garantire la sua totalità formale"⁵²³.

Mentre l'"a parte" conserva un certo grado di artificiosità, il monologo, soprattutto nel caso in cui il narratore coincida col parlante, rende possibile quindi un rapporto più immediato tra autore e spettatore:

⁵²⁰ Vedi 4.1, p. 255.

⁵²¹ Giuseppe Liotta, *Il problema del personaggio*, in "I quaderni del battello ebbro", 12-13, giugno 1993, p. 65.

⁵²² I termini sono da intendersi in questo caso nelle accezioni che ne dà Szondi in *Teoria del dramma moderno*, cit., pp. 113 e ss.

⁵²³ Vedi Szondi, op. cit., p. 116.

l'io epico è voce soggettiva e narrativa, che si distende irrelata nella tessitura verbale della parola drammatica; ed è in molti casi, in diretto contatto con la voce dell'autore⁵²⁴.

Questa digressione sulla funzione del monologo, per quanto la trattazione compiuta dell'argomento meriterebbe ulteriori complicati approfondimenti, si rende opportuna per due ordini di ragioni. Innanzitutto perché negli ultimi decenni il monologo ha teso ad acquisire una posizione sempre più predominante all'interno del testo drammatico fino a coincidervi⁵²⁵. In secondo luogo perché il ricorso sempre maggiore a un tale espediente ha ricevuto non poche critiche da alcuni, anche notevoli, osservatori che vi hanno profetizzato il pericoloso rischio della degenerazione in una babele di idioletti nell'accezione barthiana, privi di funzionalità negli scambi che si proporrebbero nobilmente di assumere, quando non addirittura pure "scorciatoie" offerte al virtuosismo narcisistico dell'attore.

Peraltro, nel caso di certe occasioni in cui si fa esasperatamente appello a questo tipo di artificio tra gli interlocutori, se ne giustifica il ricorso per interventi autoreferenziali di riflessione sulla tematica dell'incomunicabilità continuamente enunciata, che corrono il rischio di risultare stucchevoli:

che noia comunque l'attore che non sa o non vuole trovare di volta in volta il canale *giusto*, la direzione a cui deve rivolgersi ed è felice di fare, come sta facendo, lo sciocco narciso televisivo!⁵²⁶

E' indubbio che l'imporsi del monologo come modalità predominante poggia su alcuni innegabili vantaggi e porti con sé diversi meriti. Appartengono alla prima categoria innanzitutto il fattore economico: un solo attore, una sedia e un paio di fari (per dare un esempio "celestiniiano") costituiscono un evidente agevolazione per un settore spesso finanziariamente ostacolato come il teatro. Tra i meriti da riconoscere alla riscoperta della modalità del *performer monologante*, che ne hanno marcato la vocazione iniziale (si pensi almeno al

⁵²⁴ Concetta D'Angeli, *Forme della drammaturgia*, UTET, Torino 2004, p. 59.

⁵²⁵ "Il monologo non è un momento come un altro a teatro. È, al contrario, l'intero spettacolo. *Monologo è teatro*". Vedi Carmelo Bene, *Il monologo*, in id., *Opere*, cit., p. 1002.

⁵²⁶ Luigi Gozzi, *60 avvertenze per leggere e/o costruire un testo*, cit.

caso Fo), vi è poi l'intento critico-politico di riflessione e appello alla memoria storico-sociale, competenza smarrita da un certo teatro eccessivamente concentrato sulla dimensione intrattenitiva e fortunatamente rilanciato con maggiore interesse per l'attualità.

Esistono ovviamente forme diverse tramite cui dar voce ai monologhi: accanto a quelli propriamente narrativi, che ospitano racconti di vario genere, esistono quelli che, concentrandosi sul personaggio più che sui fatti, prevedono considerazioni psicologiche, intimistiche, filosofiche o anche propagandistiche (si pensi alla conferenza sul fumo del personaggio cechoviano) e infine quelli che, mascherandosi dietro la forma dialogica, ospitano riflessioni assolutamente personali, autobiografiche ed evocative, magari movimentate dalla finta interferenza di un altro parlante (penso a *Compleanno* di Moscato in cui, erede del celebre *La voce umana* di Cocteau, il drammaturgo napoletano fa ricorso alla trovata della conversazione telefonica, ma anche al medesimo espediente impiegato da Manfredi⁵²⁷ in *Ultrà* dove un tifoso di calcio dialoga animatamente con il conduttore di una trasmissione televisiva, inseguendo la sua voce nello schermo).

Una delle critiche più aspre all'impiego eccessivo del monologo non è tanto l'accusa, un po' superficiale, di istrionismo attorico (che di per sé non costituirebbe se non un'innocua storica polemica tra diverse declinazioni del mestiere teatrale), quanto l'osservazione compiuta attraverso la strenua difesa del pubblico che si vedrebbe sempre più falsamente relegato al ruolo di muto interlocutore.

Si potrebbe certo obiettare che lo iato tra palco e platea, al di là delle convenzioni storiche, è sempre esistito e che in questo consista il mutuo accordo su cui si basa la finzione teatrale. Ma sarebbe proprio questa finzione a voler dare falsamente a intendere di essere superata da un certo teatro che,

⁵²⁷ Dello stesso autore, a questo proposito si ricordi anche *Stringiti a me, stringimi a te* del 1990, dove Rita e Lucy, a piani diversi dell'abitazione, intessono conversazioni di morte e amore con Gianni, speaker radiofonico, rispettivamente figlio indesiderato e amante disperato delle donne; e *Ti amo Maria!*, in cui il protagonista incide ripetutamente su un magnetofono i passaggi del suo rifiuto da parte dell'ex fidanzata.

Questo filone, definito da Puppa dei "metamedia", in cui radio, televisione e telefono divengono protagonisti principali del palcoscenico, sembra volontariamente e cinicamente ospitare quegli stessi media che "di volta in volta hanno contribuito ad emarginare la commedia dall'immaginario collettivo... magari motivando la frequente tendenza del personaggio a monologare". Vedi Puppa, *Il teatro dei testi*, cit., p. 168.

rivolgendosi direttamente allo spettatore, ne fa una sorta di “confessore” impedito però a interloquire con il confessante, alimentando un sentimento di passività cui già esso si vede costretto da altri più potenti *media*⁵²⁸.

Spesso, come abbiamo visto, sono proprio gli autori-attori a scegliere l’espedito di una voce monologante come cornice della narrazione, un protagonista a cui affidare il punto di vista, anche volutamente parziale, della vicenda:

in questo costante rimando fra passato e presente, fra cantore e cantato si crea, al centro della scena, un personaggio fatto di insegne e gesti emblematici, conosciuto e rivelatore⁵²⁹.

Quest’eroe, anti-eroe o figura marginale, metonimica di una classe o di un microcosmo più o meno esteso, accorcia le distanze tra la grande Storia e il singolo, tra il presente dell’attore e quello dello spettatore: il protagonista si fa *performer* e il *performer* diviene narratore⁵³⁰, superando, a sua volta, lo statuto della *dramatis persona*.

Il monologo, strumento convenzionalmente affidato all’emergere del punto di vista del personaggio, nell’epoca del suo “collasso” slitta dunque verso l’adozione diretta da parte della persona dell’attore.

Considerando questo spostamento una degenerazione, esito del percorso che prenderebbe le mosse dalla “crisi del soggetto”, Andrea Porcheddu, in un

⁵²⁸ “La televisione, il cabaret, con i loro *format* hanno purtroppo influenzato non pochi autori, che in uno spettacolo anche a più personaggi prediligono ormai il monologo, in particolare nella declinazione in cui gli attori, uno per volta, raccontano la propria storia, che poi dovrebbe interagire con le altre. Una *tecnica* che definisco della confessione multipla, una sorta di ridondanza oltremisura dei tempi degli *a parte*, che demanda, il più delle volte, allo spettatore la responsabilità di unire il *puzzle* in una storia unitaria. Si riflette, probabilmente, l’alienazione dei rapporti inter-personali, la difficoltà di comunicare, l’estremizzazione dell’individualismo, il linguaggio che è surrogato dai segni, per nascondere una debolezza emotiva di fondo: queste potrebbero essere alcune delle motivazioni che influenzano certi autori, i quali sviscerano il flusso drammatico in sequenze (il monologo), che annullano la contrapposizione dialogica diretta tra i personaggi, che poi è l’essenza stessa del teatro”. Vedi Franco Portone, *Il corto teatrale: la drammaturgia e il teatro di oggi*, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

⁵²⁹ Renata Molinari, *Di canti, storie e autori*, cit., p. 216.

⁵³⁰ “E poi chi è il narratore tra tutti? Perché alla fin fine forse il narratore è il racconto stesso, che è un personaggio fra i personaggi, cioè è il racconto che *agisce* il narratore a un certo punto, e allora il racconto racconta il racconto, ma racconta anche il modo di raccontare, è una forza che viene prima e che continua dopo, e in questo senso certi racconti sono proprio come animali vivi, sono bestie che pascolano, si mettono a correre, poi si nascondono, vanno sotto terra, poi ricompaiono”. Vedi Giuliano Scabia, intervista di Stefano Annibaleto, *Cose di casa. Insieme per parlare di attualità e cultura*, in “Rotocalco trisettimanale”, Padova, 14 dicembre 1993, riportata in Silvana Tamozzo Goldmann, *Giuliano Scabia: ascolto e racconto*, cit., p. 78.

saggio per lo speciale 2003 del “Patalogo” 26, rubricato “Scrivere e riscrivere. L’invenzione e la memoria”, sosteneva che

siamo in un’epoca che ha fatto del *presente* il proprio vessillo. Tutto è *qui e ora*, tutto avviene simultaneamente, tutto è *presente*: un presente dove l’esercizio della Memoria diventa sempre più difficile o addirittura negato. Una stagione di revisionismo superficiale e di allucinanti (e allucinate o alcoliche) prese di posizione, capaci di rispolverare – in un batter di ciglia – la presunta dignità di un Mussolini piuttosto che di un Pinochet. Una stagione in cui occorre riaffermare, purtroppo verrebbe da dire, l’assurdità della Shoa [...] (e in cui molti altri, Ascanio Celestini come Davide Enia, si confrontano con l’epica della Seconda Guerra Mondiale e della Resistenza), il teatro fa quello che può per rispondere alla superficialità *glamour* dei nostri anni: lo fa rincorrendo la memoria, dunque, ma anche, e soprattutto, rincorrendo quello che è il protagonista occulto del ‘900: il soggetto⁵³¹.

E da lì avviava un’acuta ricognizione del percorso del teatro contemporaneo: attraversando il superomismo *ante litteram* dell’uomo romantico, passando per l’individuo “eterodeterminato” del Naturalismo, il suo tentativo di riappropriazione autobiografica con Rousseau, fino alla scoperta dell’inconscio nel Decadentismo, si giungerebbe all’annientamento del personaggio nell’epoca contemporanea, simbolizzato dalla figura-marionetta di Beckett.

Prescindendo da giudizi su quella che ci sembra una presa di posizione forse eccessivamente acre e pungente nei confronti di una realtà teatrale concentrata sul “qui ed ora” che, lontana dall’essere qualificante di questa data contemporaneità, sarebbe a nostro avviso rinvenibile già nel fiorente passato delle avanguardie, dobbiamo chiederci piuttosto perché ci si riferisca a un “collasso del personaggio”.

Non è forse quest’ultimo teatro novecentesco infatti a riproporre l’individuo con la sua biografia come protagonista incontrastato della scena? E il teatro non è oggi unanimemente riconoscibile come “spazio privilegiato di elaborazione mnemonica di sé e del proprio vissuto”⁵³²?

⁵³¹ Andrea Porcheddu, *Dalla crisi del soggetto al collasso del personaggio*, in “Patalogo” 26, 2003, pp. 231-233.

⁵³² E in effetti è lo stesso Porcheddu a citare esempi che vanno dall’esperienza di “autorappresentazione” del paesino di Montichiello, descritta da Nico Garrone come un autentico “miracolo”, al teatro Ragazzi, fino al vero e proprio “patto autobiografico” che narratori come il

E' d'altra parte proprio un caposaldo del pensiero teorico sulla scrittura teatrale, come *Teoria del dramma moderno*, a decretare che a partire dal mutamento delle condizioni storico-politico-sociali del XIX sec. si determinerebbe una nuova visione del mondo che invade la scena stessa e si dispiega a partire dal suo *centro*, ovvero l'uomo⁵³³.

Ma se l'universo diviene antropocentrico, e con esso la scena si carica di "umanità", com'è possibile allora che il personaggio risulti nascosto?

Ciò che osserva Porcheddu è che a irrompere sul palcoscenico in maniera sempre più dirompente sono in effetti i corpi, le presenze, le autobiografie, i soggetti per l'appunto, ma non più le *dramatis personae*, relegate ora in una zona d'ombra e superate dall'imposizione di un io apparentemente più reale e tangibile. Questa concretezza finirebbe però per perdere proprio in termini di realtà ricadendo nella finzione teatrale e invocando un'autoreferenzialità che le regole stesse della rappresentazione tendono a concedere a fatica.

Il teatro correrebbe quindi il rischio, secondo il critico, di voler riscuotere consensi impossessandosi del messaggio odiernamente più propinato dal piccolo schermo:

L'io, il singolo, semplicemente tale (ed è questa la perversione...) può diventare protagonista, può diventare personaggio, prescindendo da preparazione, specificità: basta il vissuto per potersi raccontare⁵³⁴.

Ma già in un articolo del 1978, a proposito della "ricerca d'identità" dell'attore, Roberto de Monticelli notava come la crisi e lo smarrimento attuali potessero essere imputabili, a partire dalla pratica di straniamento strheleriana, all'imporsi della soggettività dell'interprete al posto del personaggio.

Una diversa prospettiva interverrebbe allora quando alla fiduciosa lettura dei rapporti intersoggettivi che questo nuovo protagonista intrattiene col mondo e con la scena subentri la perdita di absolutezza; al suo posto solitudine,

Paolini degli *Album* o il Baliani in *Corpo di Stato* stringono con il pubblico superando ogni finzione mediante.

⁵³³ Vedi Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno*, cit., p. 9

⁵³⁴ Porcheddu, *Dalla crisi del soggetto al collasso del personaggio*, cit., p. 132.

singularità, o “singolarismo” (in un’accezione più autoreferenziale) messe in scena non più dal suo simulacro ma dal soggetto stesso.

Si passa dunque dalla scrittura alla “scrittura del sé”, fino al rifiuto di questo passaggio intermedio di fissaggio su carta per approdare immediatamente al racconto.

L’oralità, a lungo ingiustamente snobbata, vive la sua nemesi contro la letteratura: l’autore che dava voce ai personaggi se ne riappropria per parlare di sé, o quelle stesse enigmatiche figure (“non-attori” secondo Porcheddu) invadono la scena in cerca di un personaggio, che è già il loro se stesso.

Il discrimine terminologico introdotto dal critico tra “soggetto” e “personaggio” viene motivato allora dal fatto che i due rischiano al presente di subire a forza uno scollamento, che sfrutta il rapporto finzione/realtà cui ci saremmo abituati grazie ai *media*, ma che in teatro finirebbe per risultare falso.

Se a nostro parere il soggetto può essere in realtà considerato “occulto” lungo l’intera storia del teatro in quanto la messinscena nelle sue diverse forme ne prevede di norma la presenza latente alle spalle del personaggio (anche solo nell’autore che è pur sempre un soggetto) in questo caso però il cavillo consisterebbe in quell’attributo che lo vuole “protagonista”, scavalcando il personaggio vero e proprio.

Questo potrebbe segnare invero solo un ulteriore avanzamento nel percorso evolutivo del teatro se non fosse che l’imposizione del soggetto corre il pericolo di indebolire, per troppa autofagocitante “verità”, la forza affabulatoria della narrazione di cui si nutre.

Riprendendo il già citato Guccini,

di fatto, la drammaturgia dell’ultimo Novecento si è soprattutto risolta di organismi viventi, magari minutamente codificati e formalizzati, ma consistenti comunque in accadimenti rispetto ai quali gli schizzi, i disegni, le foto, le riprese dal vivo, le parole degli attori e quelle destinate agli attori, sono tutti documenti: tracce indiziarie dell’opera e del procedimento seguito⁵³⁵.

Avremmo quindi a che fare con una sorta di “nuovo genere” che, superando il dramma classico, ignora il suo fine ultimo di far parlare attori-sotto-forma-di-

⁵³⁵ Gerardo Guccini, *Poetiche antiche, nuove estetiche*, cit., p. 12.

personaggi sulla scena attraverso il dialogo, negandone la possibilità. A sostituirlo subentra una parola *soggettiva* che presenta la propria storia più o meno biografica, narratrice credibile e onnisciente in alcuni casi, consapevole della propria insignificanza e inefficacia per altri, privata di un senso che non si esprime se non nella coraggiosa affermazione di questo svuotamento.

Si realizza in fondo il destino che aveva prospettato Szondi con l'imporsi delle forme "espressionistiche" per il dramma moderno, la cui contraddizione consisterebbe nel fatto che "alla fusione dinamica di soggetto e oggetto nella forma, si oppone la loro separazione nel contenuto"⁵³⁶.

In un intervento a proposito della "rinascita del testo nel teatro contemporaneo", la già citata Dolores Pesce leggeva questa trasformazione in una prospettiva parzialmente edificante che ci sentiamo in parte di poter condividere:

in un certo senso il testo drammatico, che usa il dialogo o il monologo, ha come perso il suo fine ultimo, quello di essere detto dagli attori sul palcoscenico, fine che rimane solo, più che apparente, strumentale, acquisendo in sé un'autonomia, quasi un nuovo genere letterario, insostenibile nel dramma classico ed inconsapevole nel periodo della sua crisi [...] l'unità di forma e contenuto legata all'elaborazione del testo nel dramma classico si è persa, ma può essere recuperata in un contesto più ampio ove il testo stesso è un elemento di un più complesso procedimento creativo⁵³⁷.

Tuttavia va constatato che, con la predominanza di forme variamente monologanti, il tentativo di mantenere attivo il dialogo, in una forma drammatica che ha perso i connotati che ne facevano il suo centro propulsore, diviene estremamente problematico, con le conseguenze che abbiamo riscontrato per i casi analizzati.

L'esito più evidente è l'emergere di pseudo-conversazioni che, mentre contrastano apparentemente la disgregazione di questa forma, ne ribadiscono analiticamente la debolezza e, pur mascherate da dialoghi, sono già preludio di monologhi.

⁵³⁶ Vedi Szondi, *Teoria del dramma moderno*, cit., p. 61.

⁵³⁷ Dolores Pesce, *La rinascita del testo nel teatro contemporaneo*, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.

3.7.1 Per un autore civile?

Siamo partiti dalla considerazione della necessità *per una nuova scrittura drammaturgica* di indirizzare il proprio sguardo al presente. Abbiamo constatato come quest'urgenza sia avvertita in maniera non più rimandabile per un linguaggio che voglia imparare davvero a parlare *alla e della* propria contemporaneità.

Se il fine invocato è il medesimo, dobbiamo tuttavia riscontrare come differenti siano le strategie messe in campo dai drammaturghi per far fronte alla deriva anacronistica della scrittura per il teatro. In particolare il fraintendimento può consistere nel mescolare le scelte estetiche in senso stretto con quelle poetiche, pratiche e politiche, nell'accezione più ampia del termine, e confondere il livello sostanziale di una scrittura che parli la lingua del presente (dialetto, neovernacolo o gergo quotidiano) con quello puramente tematico di orientamenti che ricadono sulla cronaca.

Ad esempio negli ultimi anni l'assunzione consapevole di responsabilità "sociale" degli autori nei confronti di un pubblico da stimolare più che intrattenere si è espressa variamente attraverso una serie di iniziative, anche editoriali⁵³⁸, e proposte di nuova drammaturgia.

All'indomani dell'11 settembre, un gruppo di autori di teatro decide di fondare il gruppo di TEATRO CIVILE, con l'obiettivo di usare la drammaturgia contemporanea come strumento di dibattito politico e civile. Il gruppo è costituito da autori di maggiore esperienza, conosciuti anche all'estero, Raffaella Battaglini, Edoardo Erba, Giuseppe Manfredi ed autori emergenti: Fortunato Cerlino, Filomena Iavarone, Marcello Isidori, Paola Ponti, Alessandro Trigona Occhipinti, con alle spalle alcuni significativi riconoscimenti. TEATRO CIVILE si propone di riportare la drammaturgia nel vivo del dibattito politico e culturale contemporaneo, e di vivere il teatro come luogo alternativo di cultura e di scambio di idee⁵³⁹.

⁵³⁸ Penso ad esempio alla già citata "Tempi moderni", rivista *on-line* che a partire dal 1999 offre agli autori la possibilità di esprimere in rete le proprie opinioni e offrire i contributi della loro poetica (<http://www.teatrocivile.org>).

⁵³⁹ Dal *Manifesto* di "Teatro Civile", <http://www.teatrocivile.org>.

Con questi obiettivi nel corso di due anni nasce un progetto teso a dare visibilità e contiguità a una serie di incontri, dibattiti, riflessioni “in puro spirito di militanza”⁵⁴⁰ su temi d’attualità, la maggior parte dei quali si sono svolti intorno al “Teatro Vascello”, in quelle occasioni letteralmente invaso da numerose personalità del mondo della drammaturgia, della politica, dei sindacati e delle organizzazioni non governative. La stampa stessa ha accolto favorevolmente la proposta a cui ha dedicato molta attenzione.

I prodromi vengono rinvenuti da Alessandro Trigona Occhipinti, drammaturgo e membro del “Comitato Centrale”, intorno alla nascita della rivista *on-line* “Tempi Moderni” nel 1999 ma anche negli incontri avvenuti a margine dei convegni di drammaturgia promossi dal “TNE/Teatro delle Moline” di Bologna⁵⁴¹ e, ancora, dopo i fatti dell’11 settembre con la precisa volontà di opporsi alla logica di guerra, interrogandosi contemporaneamente sulle modalità di intervento contestuali al ruolo dell’autore.

A proposito di impegno politico, la città di Roma (poi seguita da Bologna e Milano) ha recentemente ospitato la rassegna “Scrittori per la pace/Teatro Civile”, vedendo uniti un’ottantina di autori e quasi il doppio tra attori, musicisti e registi e aggiudicandosi il premio “Hystrio” per la Drammaturgia 2002.

Tra gli altri, un autore che continua a suscitare notevole scalpore è Gaspare Dori, che ha presentato in quell’occasione il suo testo *La donna che ero*, un graffiante monologo che racconta dal punto di vista femminile la violenza subita dalla popolazione locale in Afghanistan, prima e dopo il regime talebano:

sono Houria. Sono una donna, sono Afgana. Sarò lapidata. Dimenticatevi di me. Non sono una donna, non sono un uomo, non sono afgana. Sono una persona, esisto, brucio di vita. Ricordatevi di me. Sono forse voi. Non ho razza, non ho età, ho una vita, sono una persona⁵⁴².

Il lavoro di drammaturgia di Dori, scritto per una buona percentuale direttamente in lingua francese, si serve di un’attenta documentazione e

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

⁵⁴¹ Si ricordi in particolare il convegno “Scrivere per il Teatro”, promosso da TNE/Teatro delle Moline nel marzo 2001.

⁵⁴² Gaspare Dori, *La donna che ero*, <http://www.teatrocivile.org>.

ricerca, dalla raccolta bibliografica a internet, all'intervista. Lo specifico intento con cui si muove l'autore è quello di utilizzare una "drammaturgia del presente" come mezzo di comunicazione alternativo e complementare rispetto ai *media*:

in quanto dotato di una forza ineguagliabile, quello della poesia e della comunicazione *inter-umana* che si instaura tra gli attori e il pubblico, il teatro contemporaneo può (deve) colmare le lacune create dalla pigrizia individuale e dall'inefficienza della società dell'informazione⁵⁴³.

Il teatro tenta su questa via l'emulazione dell'eredità epico-politica servendosi dei moderni mezzi di informazione, rispondendo all'appello interventista di denuncia e a quello documentario di registrazione cronachistica.

Il problema è porsi delle domande alle quali non necessariamente autore e pubblico potranno o dovranno dare delle risposte, agire con umiltà e una certa dose di rassegnazione rispetto all'impossibilità di dire, responsabili anche di fronte al conseguente rischio di un istintivo rifiuto da parte del referente che vede messe in questione le proprie illusorie certezze⁵⁴⁴.

Nella primavera 2003 un altro gruppo di autori e scrittori del milanese si è unito col progetto di stimolare la produzione di nuove scritture che raccontino la contemporaneità, realizzando "Città in condominio", iniziativa che si è dipanata all'inizio in tre *reading* aperti sul tema della guerra e dell'attualità più drammatica di quel momento e, a partire dal dicembre dello stesso anno, ha rilanciato la proposta con un "presidio" di alcuni appuntamenti sul tema della città e i suoi limiti, coinvolgendo alcune decine di autori anche del

⁵⁴³ "In alcune zone (come l'Africa), il teatro è addirittura l'unico canale per veicolare informazioni essenziali per la sopravvivenza stessa della comunità. Penso, ad esempio, al teatro *kotèbà*, praticato in alcune aree dell'Africa equatoriale, che permette di raggiungere dei villaggi sprovvisti di qualsiasi collegamento con il resto del mondo e di informare gli abitati riguardo alla prevenzione nei confronti dell'AIDS, o riguardo ad altri problemi vitali. Il teatro *kotèbà* cerca di risolvere il problema della mancanza di informazione. Il nostro teatro deve fare i conti con l'eccesso di informazione, che genera l'effetto opposto rispetto a quello che sarebbe lecito attendersi. È per questo che auspico una *drammaturgia del presente*, un *teatro del presente*, che utilizzi tutti gli strumenti propri della rappresentazione teatrale (la metafora, anzitutto) per provocare una reazione negli spettatori (abituati a una non-partecipazione, ad una visione passiva dello spettacolo) che vada al di là della semplice fruizione. Quando si sentono i colpi provocati dalla frusta come se fossero inferti sul proprio corpo, si crea l'effetto *artaudiano* di una ripulsa della violenza. Il teatro riesce a toccare delle corde talmente recondite dell'animo umano che gli effetti sono spesso sorprendenti". Vedi Gaspare Dori, intervista a cura di Tiziano Fratus, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.

⁵⁴⁴ Vedi intervento di Luigi Gozzi, *Dori e i suoi Diamanti*, in "Matità#02", maggio 2003, <http://www.manifatturae.it>.

cinema e della letteratura. Gli incontri, assolutamente gratuiti, si sono svolti presso il Teatro “Out/Off” di Milano nel corso di tre lunedì di marzo; il comitato promotore (coordinato da Renata Molinari, Renata Ciaravino, Giampaolo Spinato, Mauro Carli, Roberto Traverso, Renato Gabrielli e Tommaso Urselli), che prende vita da una costola di “Scrittori per la pace”, se ne è distaccato autonomamente con la volontà di non lasciare cadere la tensione di quell’esperienza e costituendo un gruppo di lavoro sul contemporaneo nell’individuazione di modi e temi su cui confrontarsi. Tre “cori” di autori e attori per sperimentare questo scambio attorno ai “filì rossi” scelti per gli incontri: “da dove comincia la guerra”, “cosa ci sta in mezzo”, “continuare a vivere fino alla fine” sono solo gli spunti da cui sono stati invitati a partire gli scrittori, ma successivamente l’attenzione si è aperta fino a coinvolgere più direttamente il tema del conflitto quotidiano che ciascuno vive nel suo piccolo a confronto con l’incomprensione, l’indifferenza e l’intolleranza di ogni giorno. In questo senso anche l’iniziativa si è andata definendo come uno “spazio libero” in cui hanno visto la luce testi con un brevissimo tempo di gestazione, commissionati nel giro di poche settimane, ma a cui era richiesto un’onda d’urto che potesse risolversi molto più ampiamente coinvolgendo problematiche contemporanee in simultaneità con lo spettatore⁵⁴⁵.

“Scritture al presente” non necessariamente perché legate alla cronaca dell’attualità quindi, ma soprattutto perché svincolate dai limiti della produzione teatrale, al di là della mediazione registica. Pur senza mancare la consapevolezza di essere portatori di un gesto politico e culturale, questo rapporto autentico con la *polis* viene appunto recuperato nell’immediatezza e spontaneità originarie insite nella modalità di lettura a voce: una prova di come la condivisione della scrittura e del teatro col pubblico possa avvenire su un terreno assolutamente “normale”, al di là dei “casi” e dell’eccezionalità sotto cui si maschera la produzione drammaturgica contemporanea.

⁵⁴⁵ Le informazioni sul progetto “Città in condominio” e “Teatro Out/Off” sono state raccolte nell’ambito del “seminario/incontro” tenutosi nell’autunno 2004 presso l’Associazione Culturale “Arboreto” di Mondaino. Accanto alla presenza del “comitato centrale” (Renata Molinari, Giampaolo Spinato, Roberto Traverso, Tommaso Urselli, Renata Ciaravino), l’invito è stato esteso anche a una “delegazione” di attori (Marta Comerio, Tommaso Banfi, Claudio Raimondi, Stefania Casiraghi), drammaturghi (Gianluca de Col, Magda Barile e Paolo Trotti) e la regista Maria Antonia Pingitore.

Oltre alle neonate iniziative che abbiamo considerato, esiste però anche un vero e proprio “filone” che viene riconosciuto come “teatro civile” e che si estende su tutta la penisola, raccogliendo tra le sue fila narratori, poeti, autattori e drammaturghi in senso esteso. Abbiamo già evidenziato come l’uso di queste categorie generalissime e “generaliste” risenta del grave limite di ingabbiare o escludere nomi e titoli, stando per lo più a parametri del tutto arbitrari, quando non puramente casuali.

Se secondo alcuni⁵⁴⁶ parlare di “teatro politico” costituisce quindi una formula fuorviante, è però innegabile che a partire dal secondo dopoguerra con gli Stabili e la messinscena dei testi brechtiani al Piccolo, come degli spettacoli-documento di Squarzina a Genova, il teatro si riappropri di un valore politico che dopo il Risorgimento era stato temporaneamente trascurato; col “riflusso degli anni Ottanta”⁵⁴⁷ vi si tornava allora sotto forme inaspettate con la necessità di instaurare nuove modalità comunicative, al di là delle questioni contenutistiche o dei problemi di “sostanza”. Si tratta di vie molteplici che vanno dal lavoro sulla marginalità alla satira, al recupero della memoria collettiva, in una drammaturgia che si nutre in senso ampio dei temi dell’attualità⁵⁴⁸.

Nell’ultimo decennio per esempio, dopo l’esplosione di alcuni fenomeni di successo nell’ambito della narrazione, il “teatro civile” si è dunque concentrato intorno a nomi più o meno illustri di cui ha fatto i propri portavoce. Col dirompente imporsi dei cosiddetti “attori-autori” (o “narratori”), si sono altrettanto eccentricamente affermati gli stili “alla

⁵⁴⁶ Il riferimento è a Giampaolo Spinato, *Attenti all’etichetta*, cit., pp. 22-23.

⁵⁴⁷ “Prima ancora che un’arte esplicitamente politica, è un teatro che esce dai luoghi deputati per lavorare nel sociale - o meglio, nelle aree della marginalità sociale [...] al teatro, queste esperienze portano un rinnovato senso della propria necessità (e forse una rifondazione del suo statuto), e una diversa qualità di energia e di presenza [...] Un secondo filone di lavoro, anch’esso cresciuto quasi in clandestinità e poi assunto a grande fortuna, fino a diventare un modulo estetico, riguarda l’incrocio tra teatro civile e teatro di narrazione, al quale hanno fatto riferimento Marco Paolini e Laura Curino (con il supporto registico-drammaturgico di Gabriele Vacis), Marco Baliani, Ascanio Celestini. Nei loro spettacoli raccontano gli eventi e i personaggi che hanno coinvolto la collettività, dal Vajont al caso Moro, da Adriano Olivetti a Ilaria Alpi, da via Rasella alla vita di fabbrica... Per questi attori autori-attori si tratta in primo luogo di ritrovare un rapporto con una memoria collettiva cancellata dalle frantumazioni del corpo sociale, dall’abulia delle istituzioni scolastiche e dalla programmatica smemoratezza dei mass media (oltre che dalle miopi distorsioni dei vari revisionismi). Ma non è solo un problema di contenuti: è necessario costruire nuove modalità di comunicazione e una legittimità e autorevolezza che rendano credibile questa figura nuova e antica”. Vedi *Dossier sul teatro politico*, a cura di Oliviero Ponte di Pino, in “Hystrio”, n. 2, 2003, pp. 15-16.

⁵⁴⁸ Ivi, p. 15.

Paolini”, “alla Baliani”, “alla Celestini”... Nel corso della sua affermazione, il “teatro di narrazione civile”, per usare una formula comprensiva che non scontenti nessuno, accanto ai numerosi sostenitori, ha generato però anche alcune perplessità soprattutto tra chi, promotore di un teatro più evocativo che didascalico, gli rimproverava il tono cronachistico scarsamente adattabile alla scena e una certa dose d’arroganza nel rivendicare un ruolo o una competenza non sempre reali.

Si tratta invero di accuse che traggono forza da un retroterra di esitazioni diffuse e non trattandosi solo di “un problema di contenuti”, veniamo a illustrare la questione, per così dire, “formale” che più ci interessa.

Per tornare sul versante di quelle che abbiamo detto essere le scelte che vengono definite propriamente “estetiche” ci preme segnalare come anche sotto questa nomenclatura ricadano intenti altrettanto politici (sempre nell’accezione più ampiamente considerata) e dunque esse invochino e allo stesso tempo richiedano giustificazioni poetiche forti.

A proposito della presentazione nel gennaio del 2000 di *Esodo*, produzione della compagnia di Pippo Delbono, Siro Ferrone (pur lodando “l’apertura ecumenica e la straordinaria pazienza laica per dare un senso ai rappresentanti dell’emarginazione e dell’oppressione razziale e sociale”⁵⁴⁹ che da sempre contraddistingue il lavoro dell’artista) metteva in evidenza alcuni limiti nel creare un rapporto inversamente proporzionale tra “predica” e poesia, troppo spesso a vantaggio della prima. Il “teatro a teatro” rischierebbe, in questo caso, di togliere forza alla presentazione della fragilità o del disagio; presentazione che si farebbe inautentica rappresentazione.

E accostabile indirettamente a questa scena fisica-mentale, ecco le bislacche forme della drammaturgia estrema, quella che al posto di metaforizzare follia e malattia, la ospita alla lettera, all’interno dei propri allestimenti. Ebbene, questo teatro dell’eccesso vede sfilare soggetti e down, oligofrenici, e portatori di altri handicap in una spettacolarità lacerante, che intende provocare la sala e insieme miscelare terapia ed estetica, in un omaggio un po’ tardivo all’arte concettuale e *body* da un lato e all’animazione antipsichiatrica del ’68, dall’altro⁵⁵⁰.

⁵⁴⁹ Siro Ferrone, *Sacralità, menzogna e sortilegio*, in “Drammaturgia” 2001, <http://www.drammaturgie.it>.

⁵⁵⁰ Paolo Puppa, *il teatro dei testi*, cit., p. 200.

Nondimeno va sottolineato che l'esaltazione di una partitura drammaturgica avulsa da forzati accordi con l'apparato narrativo, come dalla connotazione psicologista a tutti i costi, ha il grande merito di poter instaurare una solida comunicazione su altri terreni. Questa deve saper tuttavia garantire un approccio che goda del privilegio di trasformarsi in metafora, riappropriandosi di una propria dimensione estetica e poetica nel senso di pratica assunzione cosciente che non deleghi ad altro ma assuma su di sé le possibilità dischiuse dalle vie che lei stessa ha aperto.

Esiste davvero un "teatro civile" allora o non è piuttosto tutto il teatro attuale che, rivolgendosi alla società e promuovendone una proiezione nel suo solo dispiegarsi, diviene esso stesso politico? Ci si può astenere da toni didascalici e dottrinali o si richiede al teatro precisione storica e obiettività scientifica a tutti i costi? E chi appartiene a questo "canone"?

Gli stessi drammaturghi che si riconoscono sotto questa nomenclatura non mancano di serbare alcune perplessità in merito a compiti e funzioni competenti la loro adesione.

Spiega Marcello Isidori, regista, sceneggiatore e drammaturgo, fondatore del portale "Dramma.it":

ho scritto teatro civile perché amo questo genere di impegno, ma credo di non aver mai tradito la mia idea di fondo. Infatti il pericolo di scrivere sulla guerra, sulle ingiustizie, ed in generale sulla società di oggi è quello di usare una forma giornalistica o cronachistica. Il teatro è altro e lo deve rimanere. Il teatro è sempre metafora, è mito [...] perciò non voglio raccontare storie realistiche, ma storie significative, simboliche. Che non abbiano solo o tanto un senso di per sé ma che lo abbiano in funzione evocativa. E l'evocare qualcosa è più affascinante e coinvolgente che il raccontarlo⁵⁵¹.

E ancora Riccardo Mini, del "Teatro del Buratto", incaricato nel 2001 niente meno che da "Amnesty International" di scrivere uno spettacolo da inserire in una campagna di sensibilizzazione contro la tortura, confessa a proposito della stesura di *Caino* che quanto più ci si addentrava nelle descrizioni di torture e nello studio delle confessioni di ufficiali assassini, tanto più si era

⁵⁵¹ Marcello Isidori, *Sul taccuino - il rovescio della scrittura*, in "Matità#02", maggio 2003, <http://www.manifatturae.it>.

assaliti da un senso di inadeguatezza: “di queste cose non si può parlare o comunque non ne posso parlare io che non le ho vissute...”⁵⁵².

Sulle modalità di “teatro-cronaca” si interrogava anche Ruggero Jacobbi in un saggio del 1972 risultante allo sguardo contemporaneo forse un po’ vetusto ma ugualmente attuale per alcune considerazioni. Lo studioso indagava il rapporto tra teatro e storia rinvenendovi un gesto insostituibile per l’autore che punti a essere contemporaneo ma sottolineava come

tutto sommato, il teatro-cronaca può prendere le proporzioni di un processo al presente anche in un mondo svincolato dalla ideologia in senso stretto. Questo pochissimi hanno inteso, tanto è vero che per ora il teatro-cronaca resta molte volte un *collage* di elementi naturalistici dove l’unico dato adesivo e compositivo finisce per essere una qualsiasi Linea di Partito; cosa estremamente negativa sia per la necessaria verità della cronaca che per la creatività del drammaturgo⁵⁵³.

I punti interrogativi sono giustificati dal fatto che inserire dei nomi o dei titoli sotto l’etichetta “teatro-cronaca” o “teatro civile” potrebbe dare equivocabilmente a intendere che nel caso degli esclusi si tratti di appartenenti a un teatro, per così dire, “incivile” o distante dalla storia.

Le metodologie del dialogo con la società e rappresentazione in ottica critica della condizione attuale si differenziano infatti per scelte stilistiche e tematiche.

Le modalità procedurali risentono di soluzioni molto personali e così, significativamente, accanto a Gaspare Dori che decide di far parlare in prima persona la cronaca della vicenda intima della protagonista, la maggior parte degli autori predilige il punto di vista esterno o neutrale, quando non addirittura quello nemico. Con ciò non significa che essi rifiutino una presa di posizione radicale, ma piuttosto che scelgano di dar voce al relativismo avvertito per riflettere lo smarrimento e la perdita di valori assoluti. Ne sono un esempio i due broker milanesi *Fondamentalisti* di Roberto Traverso che al crollo delle Torri Gemelle vanno all’assalto dei maggiori titoli finanziari o il *premier* John Burlatti, padre e marito modello, che nella smania di cambiare il

⁵⁵² Riccardo Mini, *Dire l’indicibile – Caino e la tortura*, in “Matità#01”, febbraio 2003, <http://www.manifatturae.it>.

⁵⁵³ Ruggero Jacobbi, *Teatro da ieri a domani*, cit., p. 28.

mondo, abbattere le sinistre e “assicurare uno sviluppo dignitoso anche in quei paesi che oggi sono dominati dal comunismo, dalla tirannia, dalla pazzia”⁵⁵⁴, finisce per essere tradito dalla moglie Elsa e abbandonato dalla figlia che scappa con un extracomunitario.

E ancora sono gli *Uomini contro* nei giorni del G8 per Alessandro Trigona Occhipinti:

maresciallo: dico... ti piace il lavoro, il nostro lavoro?

giovane: delle volte è monotono, non succede mai nulla. Poi invece... di colpo... tutto!

maresciallo: ecco, è questo, è proprio questo: il tutto che diviene l'oggi.

giovane: che vuol dire?

maresciallo: quello che è successo prima, per strada, gli scontri di piazza.

giovane: ma che c'entra. Questa è un'eccezione, un fatto che... eccezionale non significa niente. Non può significare nulla. Solo demagogia per chi vuole fare demagogia.

maresciallo: ne sei sicuro? Proprio così sicuro?

giovane: maresciallo, che intende dire che... potrebbe ripetersi?

maresciallo: io non voglio dire niente. Io constato, vedo e, alla fine, tiro conclusioni.

giovane: io non la capisco. È qui da molti anni, dice di averne viste tante e poi? Ha ancora la forza di scandalizzarsi per quello che è successo?

maresciallo: il coraggio, solo il coraggio di farlo⁵⁵⁵

Colpisce nel caso di queste drammaturgie la precisione nell'impiego della terminologia settoriale specifica e di un linguaggio gergale adeguato, anche e soprattutto per parodiarlo, il che denota l'attenzione costante a calarsi nell'interpretazione consapevole e studiata del proprio tempo.

ALE: calma. Dobbiamo ragionare. In questo momento il mondo finanziario aspetta il contraccolpo. Si bruceranno miliardi. Sai cosa significa? [...] dobbiamo agire da furbi.

GILA: whisky?

ALE: no. Voglio rimanere lucido. È il momento di tirare fuori le palle [...] primo: individuare con esattezza la reale fonte dei profitti. Dobbiamo focalizzare su questa lunghezza d'onda tutto il core-business...

GILA: sì, il core-business. Facciamogli vedere che abbiamo le palle!

ALE: ..secondo: limitare all'indispensabile il ricorso al mercato dei titoli...

GILA: sei un cow-boy!

ALE: terzo: colpire i listini azionari con i realizzi di capitale.

⁵⁵⁴ Tiziano Fratus, *John Burlatti sfida la storia*, <http://www.teatrocivile.org>.

⁵⁵⁵ Alessandro Trigona Occhipinti, *Uomini contro*, <http://www.teatrocivile.org>.

GILA: ho le lacrime agli occhi.

ALE: è un atto di fede più che un grido di battaglia. Di certo la paura si è scaricata sugli indici. Dobbiam subito eliminare le assicurative.

ALE: sono pronto comandante.

GILA: Carline. Ti dice niente?

ALE: armi? Geniale. Quelle schizzano in alto come un missile cruise [...]

GILA: cosa dice l'Ansa?

ALE: spegni. Meglio lavorare al buio. Meno sappiamo meglio è. Non voglio farmi condizionare⁵⁵⁶

Un tentativo di risposta al significato odierno di “scrivere per il teatro” viene anche da Marco Badi, altro giovane drammaturgo, autore ancora non del tutto affermatosi di *Piccoli drammi terrestri*, *Storie di persone più o meno visibili e Notturmo*, che a questo proposito, citando Rimbaud, dichiarava la sua urgenza nell’“essere assolutamente moderno”⁵⁵⁷. Prima ancora che imparare a comprendere il mondo, si tratta di saperlo interrogare, ponendosi in maniera dialogica con esso e interessandosi incessantemente alle dinamiche relazionali innescate nei rapporti dialettici giornalieri, di qualsiasi entità essi siano. Questo muove l'autore nella stesura dei suoi *Piccoli drammi*, variamente intrecciati intorno a minime scene di vita quotidiana.

In questi brevi drammi ho cercato di analizzare il disagio che la stessa realtà, spesso, può causare a ciascuno di noi. Ho scelto di utilizzare un linguaggio che fosse quotidiano ma che allo stesso tempo non ne restasse prigioniero; un linguaggio, secondo me, adatto a descrivere le varie situazioni che si dipanano in questi scritti, talvolta surreali, altre volte iperreali o paradossali, ma, comunque, sempre osservate da punti di vista particolari (il vizio che diventa virtù o viceversa) [...] Ritengo, inoltre, di grande importanza l'aspetto prettamente dialettico perché sono convinto che attraverso di esso sia possibile aumentare la nostra consapevolezza su tutto ciò che ci circonda. In questo modo credo anche che la possibilità di interazione da parte del lettore-spettatore possa essere molto accresciuta; dove i personaggi smettono di parlare egli può iniziare a farlo. In questo senso considero questi brevi atti unici alla stregua di un'opera aperta⁵⁵⁸.

Rifacendoci alle questioni che abbiamo posto in apertura andrà detto che non solo, e soprattutto non necessariamente, è la scelta di tematiche di stretta

⁵⁵⁶ Roberto Traverso, *Fondamentalisti*, <http://www.teatrocivile.org>.

⁵⁵⁷ Marco Badi, da un'intervista di Tiziano Fratus, in “ManifatturAE”, <http://www.manifatturae.it>.

⁵⁵⁸ Marco Badi, *Piccola presentazione terrestre*, in id., *Piccoli drammi terrestri*, copione reperito dall’“Archivio” di “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

attualità a rendere questa una drammaturgia calata nel presente. Il rischio più pericoloso è che per troppa volontà di concentrarsi sulla notizia del giorno si finisca anzi per trascurare la possibilità di una scrittura in grado di dialogare con la società contemporanea. Temi che ruotano intorno agli scioperanti, i kamikaze, le ragazze talebane o i civili israeliani, con la rapidità con cui siamo trascinati in una parabola storico-sociale discendente, rischiano in poche settimane di divenire fuori moda, anacronistici e quindi apolitici.

Come avvicinare allora certi temi che rischiano di non essere affrontabili se non scadendo in una sterile retorica o in una falsa rappresentazione? Come pensare a un'esportabilità di questa drammaturgia che la renda competitiva all'estero anche con argomenti del tutto autoreferenziali?

Crediamo che i "nuovi drammaturghi" debbano per urgenza di confrontarsi con un presente pulsante abbandonare innanzitutto l'arroganza di dar vita ad "opere immortali". Il destino dei testi è auspicabile sia quello di avere una voce presente e un riscontro immediato orale, troppe le varianti imponderabili che ne gestiscono le sorti future.

Ne *Le degré zéro de l'écriture*, era proprio Roland Barthes che, tentando di rintracciare il nocciolo forte originario dell'atto di scrivere, lo individuava nel suo incontro con la lingua e con lo stile e nell'azione responsabilmente attiva nei confronti della Storia.

Secondo il filosofo francese la scrittura sarebbe quindi una "funzione", nel senso di essere destinata a rendere percepibile il rapporto bilaterale tra creazione e società.

La scrittura è dunque una realtà ambigua: da una parte, essa nasce incontestabilmente da un confronto tra lo scrittore e la società e dall'altro, da questa finalità sociale, mediante una sorta di tragico *transfert*, essa rinvia lo scrittore alle sorgenti strumentali della sua creazione⁵⁵⁹.

Forse la questione di "civiltà" a teatro andrebbe quindi posta ancora una volta da un punto di vista più generale, prescindendo dalla sua assunzione politica a livello tematico⁵⁶⁰. In questo senso il valore sociale sarebbe già pertinente alle

⁵⁵⁹ Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, cit., p. 13.

⁵⁶⁰ A suggerirlo era per esempio uno dei più giovani drammaturghi che si dedicano a questo genere, Fausto Paravidino, che sosteneva: "il teatro viene insieme alla società e prima di ogni struttura politica, è a prescindere, è anarchico, mai programmatico. Infatti anche sotto le più grandi dittature è

regole stesse del gioco teatrale nel rispetto dell'azione drammatica e dell'esibizione molteplice dei punti di vista dei protagonisti fino al libero sbrogliarsi della dialettica drammatica e dei conflitti tra le azioni.

L'antica esigenza umana di rivivere i propri "drammi" o "drammatizzare" la propria intimità, che si realizza attraverso la parola, è quindi del tutto inefficace se non riesce ad arrivare allo spettatore, toccare la sua contemporaneità, coinvolgere i suoi bisogni, esorcizzarne o forzarne le paure.

Il "per" del titolo trova la sua giustificazione allora nel fatto che non crediamo sia possibile parlare di "teatro (o autore) civile" come definizione o per statuto: "per" come impulso a, inclinazione, passione e istinto.

3.8.1 Modalità dell'adattamento a teatro

Accanto alle differenti modalità di scrittura e impiego della lingua drammaturgica abbiamo anche considerato come si determinino scelte tematiche disparate che spaziano dall'autobiografia alla politica, all'invenzione, al mito...

A questo proposito vi sarebbe chi sostiene⁵⁶¹ che in epoca post-moderna sia sostanzialmente impossibile per un testo essere davvero originale: tutto insomma sarebbe già stato scritto, ogni argomento non sarebbe altro che la rielaborazione di uno preesistente e, mentre "i modi" sono potenzialmente infiniti come i loro portatori, i mezzi finirebbero per essere limitati a quei pochi o tanti che si rendono disponibili.

In conclusione non potevamo esimerci dal dovuto riferimento a una delle modalità più diffuse nelle strategie drammaturgiche contemporanee:

stato scritto il miglior teatro civile, e non necessariamente sono rotolate le teste. Che tratti o non tratti di politica, il teatro ben fatto è politico, perché è nella sua natura di esserlo". Vedi Fausto Paravidino, *Teatro problematico*, in "Tempi Moderni", n. 0, gennaio-aprile 2000, <http://www.teatrocivile.org>.

⁵⁶¹ Penso a un intervento di Pierpaolo Palladino a proposito della cosiddetta "nuova drammaturgia". Vedi P. Palladino, *La nuova drammaturgia: tutti la vogliono, nessuno la piglia*, in "Tempi moderni", n. 2, giugno-settembre, 2001, <http://www.teatrocivile.org>.

l'adattamento, lateralmente emerso nelle nostre considerazioni e ora meritante una trattazione a sé.

Ingiustamente ma abitualmente ritenuto un genere inferiore, l'adattamento a teatro ha riscosso negli anni molti validi e interessati difensori. Non va dimenticato infatti che le scritture teatrali possono costituire un prodotto assolutamente proprio e singolare pur consistendo in "drammaturgie ricavate" o essendo desunte da altri precedenti letterari e non, in lingua o meno. L'elaborazione a livello tematico può seguire diversi percorsi: le fonti d'ispirazione possono essere rinvenute internamente nella fantasia dell'autore ma anche negli avvenimenti quotidiani o storici o ancora nel *corpus* poetico drammaturgico di altri.

Questo tipo di operazione richiede in realtà un'abilità e una conoscenza approfondite, oltre che la capacità di superare le costrizioni di partenza con cui inevitabilmente si trova a che fare chi adotti una fonte preesistente, indipendentemente che la rielaborazione finale sia completamente svincolata dal punto di partenza o vi si attenga scrupolosamente. Non sempre e non necessariamente infatti il testo originale dovrà essere rispettato nei suoi molteplici aspetti: molto spesso il prodotto definitivo se ne distanzierà anzi fino a costituire qualcosa di completamente diverso, eppure non potrà prescindere da un onesto studio del materiale dato e ricerca sul sottotesto taciuto.

Le ragioni che possono condurre a dedicarsi a questa pratica sono ovviamente molteplici e non così distanti da quelle che ispirano l'operare drammaturgico *tout court*. Può trattarsi della volontà di dar voce monologante a uno particolare tra i personaggi, di mettere in comunicazione dialogica questi ultimi con il loro autore, di divertirsi giocando a calare la stessa situazione in contesti e tempi differenti, di confrontarsi con un autore che si è amato, di rielaborare infine miti in chiave moderna tastandone la reazione in ambienti altri.

Ogni punto di partenza prevede dei particolari limiti e accorgimenti di cui il drammaturgo non può non tener conto: quando si adatti, con apparente comodità, un testo già teatrale, il rischio potrebbe consistere infatti nel finire per dar vita a un doppio un po' più scadente dell'originale, come un tentativo

d'imitazione a cui mancherà sempre quel *quid* che consente eventualmente di superare il maestro; al contrario, la scelta di un romanzo, di un film, un racconto o un'opera di altro genere, ma pur sempre letteraria, andrà motivata coscientemente: mentre la letteratura si esaurisce perfettamente nell'intimità della lettura privata, per portarla sulla scena occorrono giustificazioni molto forti. Ma, come si diceva, esiste pure un tipo di adattamento che si rifà a fonti non autenticamente letterarie.

Mi pare che le modalità si possano far rientrare sostanzialmente in queste tre più generali, per ciascuna delle quali ci proponiamo di fornire una voce a titolo d'esempio, ricordando che sarebbero però moltissimi i nomi da citare.

Il regista e drammaturgo Luigi Gozzi da tempo si dedica con passione alla scrittura teatrale, passando e oltrepassando i vari generi e confrontandosi con diverse modalità di adattamento, che spaziano dai classici ai contemporanei, ma non mancando di produrre una propria drammaturgia "originale". Qui ci riferiamo a *Freud e il caso Dora* (1979), ispirato al saggio clinico dell'illustre psicologo e seguito nel 1989 da *La doppia vita di Anna O.*, a sua volta basato sugli *Studi sull'isteria* di Freud e Breuer.

Va detto che i rapporti tra teatro e psicanalisi sono stati variamente indagati sotto differenti declinazioni, spaziando dalle funzioni terapeutiche alle tecniche psicodrammatiche da Moreno in poi, dal ruolo dell'attore-maschera al processo catartico, fino allo studio dell'interferenza dell'autore con la sua opera e col mito soggiacente;

L'universo evocato dalla scrittura dei casi è invece un universo accidentale e questi *classici* (i casi scritti o redatti) suppongono da parte dell'attore non una catarsi ma un attraversamento, la malattia non è che un'esperienza parziale ed anche la conclusione è provvisoria e spesso casuale⁵⁶².

Spinto dall'interesse per la verifica dei meccanismi linguistici di comunicazione e suggestione scatenati dal sistema analitico e dalla sua "casistica", lo studio di Gozzi si basa sull'opera di Freud, non solo medico teorico, ma anche uomo alle prese con le sue stesse psicopatologie. L'autore

⁵⁶² Luigi Gozzi, *La seduta terapeutica come situazione drammaturgia*, in id., *Freud e il caso Dora*, Thema Editore, Bologna 1991, p. 110.

si preoccupa di ristabilire il punto di vista della paziente, sovrastato nell'opera freudiana dal narratore, e di ridarle una storia e una propria personale strategia linguistica connotativa, verificandone i punti di forza e debolezza.

Si costituisce così una sorta di mitopoiesi che scatena suggestioni, rimandi, confronti con altre vicende. Il punto di vista del narratore è introdotto per annullarne la distanza con il terapeuta (Freud è personaggio ma è anche colui che conduce l'analisi e ne fornisce il resoconto), fino all'aspetto *fiction* del contrasto con la paziente e l'abbassamento del valore di verità onnisciente delle sue dichiarazioni.

Dora Non mi piace/ questa interpretazione,/ non è vero/ non ci sto

Freud Non ha ancora/capito, *Dora*/ che a questo punto/ in analisi/ non si può dire “no”?/ [...] Lei ha un segreto/ lei ha un segreto/ che non vuole svelare/ lei ha un segreto/ che vorrebbe tenere/ tutto per sé, *Dora*/ ma non si deve/ non si può/ è pericoloso, *Dora* [...] ⁵⁶³

Ma ciò che interessa di più all'autore è proprio l'indagine dei meccanismi comunicativi messi in atto dai parlanti ⁵⁶⁴ in cui sono rinvenibili una moltiplicazione di forme verbali con cui da sempre si confronta la drammaturgia. Il tentativo è quello di individuare nuovi slittamenti di funzioni tra personaggio e personaggio, personaggio e narratore, narratore e situazione, in una frammentazione linguistica che dà vita a una sperimentazione potenzialmente sempre inconclusa. Mancando della finalità strategica che tenta di correggere oggettivamente la conversazione riportata da Freud nel *Frammento*, a entrambi (uomo/medico-donna/paziente) è qui concesso di far emergere dalle piaghe della letterarietà la profondità inconscia che sottende il loro dialogo.

L'adattamento rinvigorisce in questo senso la funzione analitica del teatro attraverso l'affioramento di valori profondi nascosti all'originale ⁵⁶⁵.

⁵⁶³ Ivi, pp. 86-88.

⁵⁶⁴ Si ricordi a questo proposito anche lo studio di Marina Mizzau, in cui la psicologa si occupa del medesimo caso per verificarne le strategie linguistiche. Vedi M. Mizzau, *Storie come vere*, cit., pp. 115-126.

⁵⁶⁵ Come nota Marina Mizzau nel suo studio sul “caso”, nell'analisi riportata da Freud nei *Frammenti*, lo psicologo non marca i dialoghi dell'antagonista attraverso un “Dora dice” e usa quindi il discorso indiretto libero. Con ciò si vorrebbe restituire il dialogo in tutta la sua oggettività ma si finisce per far emergere una verità del personaggio Dora suo malgrado, oltre le descrizioni che ne dà il medico. Può sorgere quindi il dubbio che attraverso questa parola che mira a far eromper dal

Dunque il caso clinico come scelta metadrammatica di indagine sui meccanismi stessi della comunicazione a teatro, perfettamente sovrapponibile a quella che si verifica nella condizione analitica ma privata della rigidità gerarchica da cui è marcata quest'ultima: trucco, simulazione, persuasione divengono propri dell'autore stesso, doppio dello psicanalista.

Luigi Gozzi è sicuramente uno degli autori che più sostiene una drammaturgia implicante i diversi soggetti della rappresentazione: non è un caso che dichiari fermamente di prediligere il termine "copione" a quello sfuggente di "testo teatrale" e che si sia impegnato in una scrittura che si compie non tanto e non solo a tavolino ma durante la messinscena e addirittura posteriormente alle repliche:

linguaggio significati profondi si attui nel testo di patenza una "cancellazione dei significati di superficie" e con essi dei movimenti psicologici in cui il parlante si realizza nella sua specifica relazione con l'altro. La Mizzau prosegue rinvenendo come l'infrazione delle convenzioni pragmatiche sia evidente e resa in maniera esplicita e sottile nell'"escalation competitiva della comunicazione" quando la paziente annuncia di voler andarsene:

Dora Sa, dottore, che oggi è l'ultima volta che vengo qui?

Freud Non posso saperlo perché non me l'ha mai detto.

Dora Sì, mi ero proposta di tener duro fino a Capodanno; ma non voglio aspettare più oltre la guarigione.

Fraud Sa bene che è sempre libera di smettere, oggi però lavoreremo ancora. Quando ha preso la Sua decisione?

Dora Quindici giorni fa, mi pare.

Freud Questo mi fa pensare ai quindici giorni di preavviso che dà una cameriera o una governante.

Dora Anche i K. avevano una governante che dette il preavviso, quando li andai a trovare al lago. (vedi S. Freud, *Frammento di un'analisi d'isteria* (Caso clinico di Dora), in *Opere di Sigmund Freud*, Boringhieri, Torino 1972, vol. 5, p. 388, riportato in Mizzau, *Storie come vere*, cit., pp. 123-124).

La studiosa mette in rilievo come qui sia soprattutto la parola "sapere" a giocare un ruolo fondamentale nel senso che essa agisce come sottile arma di attacco e difesa: definisce i ruoli, li ribalta, li ristabilisce. Mentre Dora non demorde di fronte al sabotaggio comunicativo messo in atto da Freud ("come faccio a saperlo se non me l'ha mai detto?"), che tenta di deviare il discorso controinterrogando la paziente, nel contempo lui stesso ne squalifica il senso delle dichiarazioni e avanza una sorta di "ingiunzione paradossale" contraddittoria ("sa bene che è sempre libera di smettere, oggi però lavoreremo ancora"). Questo avviene perché è Freud l'autore, trascrittore del dialogo; vediamo invece come nel nostro caso si superi la contraddizione, restituendo proprio l'efficacia ai valori cosiddetti "di superficie" (intonazione, ripetizione, ellissi):

Dora Dottor Freud/ oggi è l'ultima/ volta che vengo qui,/ l'ultima!

Freud Quando ha preso/ questa decisione?/ mi dica quando.

Dora Quindici giorni fa,/ sarà stato/ quindici giorni.

Freud Quindici giorni come/quelli che si danno/ a una persona/ di servizio,/ a una serva

Dora Come alla serva/dei K./ come alla governante/ di casa K./ corteggiata/ dal signor K./ sedotta/ dal signor K./ abbandonata/ dal signor K. (Vedi Luigi Gozzi, *Freud e il caso Dora*, cit., p. 95).

si mette insieme un testo (è un termine che non amo particolarmente ma è il più diffuso) che vive, più di altri, nella sua variabilità, nel suo farsi e disfarsi di continuo, in accezioni (magari!) sempre nuove e diverse⁵⁶⁶.

Questo tipo di concezione organica della scrittura teatrale coinvolge, tra gli altri, anche una giovane drammaturga italiana, Federica Fracassi, recentemente impostasi sulla scena teatrale con l'omaggio a Sarah Kane *Sinfonia per corpi soli*.

Il testo è nato subito dopo le prime prove che la compagnia "Teatro Aperto" di Renzo Martinelli stava effettuando sul monologo teatrale *Psicosi delle 4 e 48*, testamento dell'autrice britannica, andato in scena postumo dopo il suo suicidio nel febbraio del '99.

Si tratta di una sorta di diario corale, redatto nella solitudine di una stanza scura divelta da ogni dimensione storica o temporale, in cui prendono voce le molteplici personalità che compongono la protagonista, scissa tra il desiderio incontenibile di essere amata e l'incapacità di poter ricambiare il sentimento

Quel che desidero per me: la perfezione
Desidero che qualcuno mi voglia sopra ogni cosa
E non può volermi se mi vede così... zoppa, fuori tempo
Imprecisa, ripugnante, ripetitiva...⁵⁶⁷

Una Sarah Kane riprodotta in tre figure femminili che si incontrano e si scontrano con le controfigure dei pupi siciliani, inevitabilmente vincenti sulla loro inconsistenza.

Il rapporto che la Fracassi intesse con l'autrice inglese non è né di straniamento distanziato né di immedesimazione, percorso facilmente intraprendibile date la somiglianze anche fisiche che le avvicinano. Le due risultano distanti invece sia sul piano temporale che su quello spaziale, oltre che per approccio al mestiere: "lei quasi sempre tace mentre io cucio e

⁵⁶⁶ Luigi Gozzi, *Lettera aperta a tempi moderna*, in "Tempi moderni", n. 2, giugno/settembre '01, <http://www.teatrocivile.org>.

⁵⁶⁷ Federica Fracassi, *Sinfonia per corpi soli*, in T. Fratus, *I drammaturghi nati negli anni Settanta*, cit.

balbetto nei suoi silenzi. Riesce così a strapparmi ciò che penso. Dalle sue altezze mi mette a nudo: per differenza”⁵⁶⁸.

Piuttosto il legame si instaura attraverso un dialogo perpetuo tra due donne, due drammaturghe, alle prese coi fantasmi della vita e della scrittura scenica, in un rapporto tanto indissolubile e intimo quanto inevitabilmente distante e controverso.

S- *...e alla fine parole solo con i morti che reggono ciò che è in me di più crudele...* L’hai scritto tu ed è molto bello.

F- è così che mi sento. Non trovo più il mio paese, il mio posto in queste guerre al rialzo, in questo giro continuo di denaro sporco, di merci varie. Mi sento un’aragosta con le chele legate buttata per sbaglio sul banco di un grande mercatino della chincaglieria. I falsi alla riscossa, a chi luccica di più... e tutto questo senza averlo mai chiesto.

S- non posso che condividere quello che dici. Anche per questo me ne sono andata.

F- non riesco a rassegnarmi. Continua a farmi incazzare questa tua decisione, però ti ammiro. Io non ne ho mai avuto il coraggio.

S-...coraggio... sei l’unica che crede ancora in queste cose [...] la forza è nelle parole...noi siamo solo due idiote.

F- Eh, a proposito di parole. Ma non ti dà fastidio che le tue parole ormai vengano usate per qualunque situazione. Se le mettono in bocca tutti senza chiedere il permesso, le inscatolano, le usano nelle cornicette d’argento, nei talk show, per lasciarsi tra innamorati, mentre mangiano pane e salame, sul lettino del ginecologo... non stento a credere che tra poco appariranno sulla cartagienica...

S- io ho scritto anche per questo, perché le mie parole venissero triturate e deturpate. Quanto a te... sei una schifosa moralista!⁵⁶⁹

E’ sicuramente un incontro conturbante e complicante quello che l’autrice compie con la Kane, un avvicinamento che si innerva sugli stessi limiti di cui sente marcata la sua scrittura. Lei stessa racconta di essere stata immediatamente folgorata dal fascino della sua prosa, invasa dall’eco delle sue parole e, dopo una prima fase di “evitamento” seguita da un coinvolgimento morboso, essere approdata alla drammaturgia conclusiva. L’esito non ha mancato di nutrirsi dell’aiuto degli interpreti e del regista:

⁵⁶⁸ Federica Fracassi, *Io e Sarah*, in “Matità#01”, febbraio-marzo-aprile 2003, <http://www.manifatturae.it>.

⁵⁶⁹ *Ibidem*.

siamo partiti da *Psicosi delle 4 e 48* di Sarah Kane ma ci siamo resi conto che stavamo mettendo in scena il testo postumo di un'autrice che si era tolta la vita... sembrava una manovra! Così abbiamo scelto di perdere il testo e Federica ha iniziato a scrivere quello che è diventato un omaggio a Sarah Kane. Un testo indipendente giocato in un sistema scenico di suoni⁵⁷⁰.

Il terzo esempio è relativo alla riscrittura attualizzata di opere letterarie; operazione largamente ricorrente nella nostra drammaturgia e inglobante modalità differenti.

Con *Le Argonautiche* Domenico Castaldo sceglie di rifarsi a due antecedenti illustri: Apollonio Rodio e Valerio Flacco, oltre che le numerose contaminazioni con *Le Metamorfosi* di Ovidio, l'opera di Omero, *I Salmi* e le *Argonautiche Orfiche*. Il percorso che intraprende l'autore si muove tra l'elaborazione narrativa del fatto letterario (la partenza di Giasone, sotto la malefica insistenza del re di Iolco Pelia, alla conquista del Vello d'oro) e quella metaforica e attualizzata del cammino sconosciuto come allegoria della vita:

è un moto ribelle, che si sottrae alle autorità, le supera in un campo che non appartiene a loro, è scelta di autodeterminazione di sé e del proprio futuro. Il viaggio ci separa dagli abusi di potere per lanciarci in un viaggio esemplare⁵⁷¹.

Si tratta di un mito distante però da quello proiettato dal mondo omerico tutto volto verso le azioni di protagonisti integerrimi e motivate da un'oggettività disarmante; nel sottotesto intimistico e psicologico si avverte di più l'influsso della tragedia greca, in particolare di quella euripidea, tesa a scandagliare nelle più profonde pieghe della vita interiore degli eroi. Non a caso per i protagonisti delle *Argonautiche* si è parlato di "eroi negativi": essi suggeriscono un'impressione di alienazione e isolamento, alternando tratti di superiorità a debolezze assolutamente umane. Non è neppure casuale che Castaldo decida di confrontarsi con questa "civiltà di colpa" che, molto più dell'antecedente incentrata sul motivo della vergogna, avvicina il motore dell'azione all'anima individuale, accostandosi con ciò alle nostre moderne prassi sociali.

⁵⁷⁰ Renzo Martinelli, *L'incanto sta in una melodia*, in T. Fratus, *Lo spazio aperto*, cit., p. 152.

⁵⁷¹ Domenico Castaldo, *Le Argonautiche*, in "Patalogo" 24, 2001, pp. 146-147.

Così i due temi principali prendono forza anche su un tessuto linguistico che alterna il registro aulico rielaborato a quello grottesco: il motivo del viaggio iniziatico e quello della sopraffazione, un conflitto tra mondi distanti che si sviluppa a livello mimico e sonoro⁵⁷².

In realtà non si tratta di un racconto o della rivisitazione di una storia: quest'ultima è solo il punto di partenza, o se si vuole l'approdo, per la trattazione visionaria e al contempo concreta dell'intreccio mitico tra piano della narrazione e della rappresentazione, della storia e della messinscena:

le *Argonautiche* di Domenico Castaldo, ovvero: come rendere presente un mito attraverso l'azione teatrale. Il procedimento è semplice: impulsi organici essenziali da un lato, potremmo dire i segni elementari del linguaggio del corpo, e dall'altro lo stupore della favola e la complicità del gioco. In questa semplicità, raggiunta attraverso un lungo, preciso lavoro di pulizia del gesto fisico e verbale e della composizione formale troviamo l'abbici del teatro⁵⁷³.

⁵⁷² "...ma se questa premessa è pomposa la vicenda narrata respira una freschezza disadorna, tradotta com'è dal gruppo in puro gesto e vocalità". Vedi Franco Quadri, *ivi*, p. 147.

⁵⁷³ Renata Molinari, *Ibidem*.

IV. L'UNIVERSO TEATRALE

4.1 Intorno all'Istituzione: i rapporti con gli "altri" della critica e la scena

L'universo teatrale si compone di diversi pianeti ciascuno dei quali, pur reclamando un nome proprio e un proprio singolare statuto, risente fortemente dell'esistenza degli altri, della loro attrazione come della resistenza che essi imprimono.

Si tratta di mondi popolati da differenti abitanti che di volta in volta si costituiscono come produttori, registi, autori, attori... effettuando emigrazioni e spostamenti.

Se il sistema teatrale (il termine stesso "sistema" curiosamente sembrerebbe provarlo) per autodefinizione costituisce, nel bene e nel male, il centro attorno a cui si muovono le orbite, tracciando percorsi anche molto diversi tra loro, ciascun pianeta, a sua volta, dà vita a un movimento satellitare che possiamo metaforicamente individuare in quello percorso dalla critica, abbastanza vicina da risentire della sua influenza, altrettanto distante per non subirne il collasso.

L'orbita tracciata è del tipo ellissoidale: a seconda delle "stagioni" le distanze si accorciano o si allentano; col trascorrere del tempo il moto centripeto può deviare in quello centrifugo e viceversa, ma riconoscibilmente il pianeta continua a esercitare la propria attrazione gravitazionale e risentire di quella del suo satellite. Sono molti i giudizi di valore sui meriti o le colpe della critica, sul suo potere promozionale e consacratorio, addirittura "clonico"⁵⁷⁴ o sulla sua agonizzante condizione per cui secondo molti⁵⁷⁵ essa si starebbe incamminando verso la profetizzata morte auspicata già da Gobetti a inizio secolo. Va riconosciuto però come nel corso del Novecento il percorso che essa ha intrapreso abbia rispecchiato l'evoluzione stessa delle forme teatrali in genere. Secondo qualsiasi declinazione vi ci si accosti, dalla descrizione-registrazione asettica alla mediazione interpretativa tra spettacolo e spettatore

⁵⁷⁴ Come "clone e portavoce dell'artista" diceva Andrea Porcheddu. Vedi "Hystrio", n. 1, 2004, p. 58.

⁵⁷⁵ Da Gianni Manzella ad Antonio Audino e Ugo Ronfani, *Ibidem.*, pp. 55-59.

fino alla personale apertura soggettiva del superato “re-censore”, la critica ha avuto il grandissimo merito di fungere da registrazione dei tempi.

Si passa così dagli anni Quaranta, marcati dalla consacrazione della critica intorno al testo (e solo a esso, dal momento che spesso, avvenendo la pubblicazione poche ore dopo lo spettacolo, l’articolo era redatto precedentemente, orientandosi unicamente sul copione) al nostro attuale “contesto predeterminato”⁵⁷⁶ in cui il testo passa quasi completamente nel dimenticatoio, essendo più spesso pre-testo per uno studio storico-filologico che non per un’indagine spettacolare.

Bartolucci individuava i segnali di questa trasformazione intervenuta a livello critico nella determinazione di un nuovo spazio teatrale a partire dalla messa in scena delle commedie pirandelliane, tramite cui veniva a frantumarsi l’unità autore-critico-interprete-pubblico⁵⁷⁷. Al tentativo eclettico (e ambiguo, secondo Bartolucci) dei prosecutori dell’opera di Pirandello di correggere questo spazio ristabilendo un procedimento drammaturgico più ordinato, la critica opponeva “una resistenza di ordine unitario” che, da D’Amico a Palmieri, individuava l’elemento unificatore ora nella figura del regista ora nel lavoro degli attori.

Come la scena teatrale tutta, anche il panorama della critica italiana del dopoguerra risentì infatti prevalentemente degli esiti del mestiere registico:

...in effetti, Visconti e Strehler sono stati in grado di ricostruire quel rapporto autore-attore-pubblico su spazi scenici aperti alle nuove drammaturgie particolarmente straniere, per la mancanza del quale era avvenuta in Italia la frattura tra la critica stessa e il testo e l’attore e la rappresentazione del suo insieme⁵⁷⁸.

⁵⁷⁶ “Il critico di professione non dispone più della protezione che di solito si accorda alle specie in via di sparizione come il panda: ha perso il sacrosanto diritto di occupare una prestigiosa poltrona in prima fila e, confuso con la folla anonima degli abbonati, si guarda bene dal farsi vedere con in mano il copione dello spettacolo, perché tanto il testo è ormai pretesto per l’allestimento, o di scrutare con il binocolo la mimica degli interpreti, visto che la recitazione ormai obbedisce alle forme di straniamento alla moda”. Vedi Ugo Ronfani, *Una critica che non c’è più*, “Hystrio”, n. 4, 2003, p. 28.

⁵⁷⁷ “Al tempo di Marco Praga era l’autore, con una fittissima rete di didascalie, a costruire lo spazio teatrale della rappresentazione [...] così c’è stato un momento in cui la critica italiana, soprattutto per merito di Simoni, sembrava davvero essersi appropriata delle componenti tecnico-formali dello spettacolo [...] Adesso il racconto della trama le frana tra le dita, e le informazioni sull’autore la si manifestano più che insufficienti”. Vedi Giuseppe Bartolucci, *Per una nuova scrittura critica*, in id., *La scrittura scenica*, cit. pp. 152-157.

⁵⁷⁸ *Ibidem*.

Prevedibilmente essa adeguò poi il proprio movimento a quello del pianeta intorno al quale orbitava subendo così le conseguenze dello spodestamento dello statuto registico da parte della nuova “scrittura scenica”:

crollate le certezze sull’oggetto, lo spettacolo, sono diventate anche più fragili quelle sui modi di raccontarlo e interpretarlo. La critica si è trasformata da brano letterario, meno importante di altri ma pur sempre dotato di una sua sapienza espressiva, da bel racconto-resoconto di un testo, di un’interpretazione, di una serata, in descrizione di procedure sceniche a volte complesse e plurali, in tentativo di scavo nel processo di composizione dello spettacolo⁵⁷⁹.

Mutuando la terminologia di Antonio Calbi⁵⁸⁰: dalla critica “ortodossa” di de Monticelli si è passati a quella “militante” dei Bartolucci e Quadri fino agli attuali sostenitori e “promotori” di teatro. È stato allora che la critica ha dovuto adeguare i propri strumenti di giudizio ridimensionando i vecchi criteri con cui si accostava al nuovo materiale, a partire dalla pretesa stessa di un dominio globale della comprensibilità. Si chiedeva a questo punto di osare molto di più a livello interpretativo rispetto a quanto non concedesse di fare la limitata lettura testuale.

L’elemento drammaturgico in senso stretto passava così in subordine nelle intenzioni critiche in quanto o assente dalla stessa “scrittura scenica” o rappresentante una costante che non valeva la pena di registrare a fronte delle numerose e più interessanti variabili della rappresentazione.

Cosa accade allora quando la parola torna a imporsi mutata nel mutato panorama teatrale rivendicando il proprio diritto d’essere? Che rapporti può intrattenere con una critica abituata alla registrazione forsennata di fenomeni in continua trasformazione? Come può questa riabituarsi al dialogo vero e proprio, superando l’accettazione dell’autoreferenzialità del linguaggio, per ricercare una comunicazione più immediata e accessibile al di là del gesto estremo? Cosa accade alla critica insomma nei casi in cui il testo cessa di essere “pre-testo” per ricostituirsi come cifra principale dello spettacolo teatrale?

⁵⁷⁹ Massimo Marino, *Lo sguardo che racconta*, Carrocci, Roma 2004, p. 71.

⁵⁸⁰ Antonio Calbi, *Una generazione plurale*, cit., p. 225.

I segnali, al di là del *cahier de doléances* che dovremo segnalare anche per altri ambiti, sembrano far ben sperare: gli osservatori non paiono aver perso la capacità di rapportarsi coscientemente (e piacevolmente) a rinvenire le premesse per una “nuova drammaturgia”.

Per quanto a volte ingiustamente accusati di assenteismo, protezionismo e atteggiamento modaiolo, i critici teatrali non hanno mancato di evidenziare questo fenomeno: un’inchiesta svolta da “Hystrio” nell’autunno 2003 sul cosiddetto “Teatro 90” poneva loro alcuni interrogativi per tracciare un bilancio del decennio e i più non mancarono di evidenziare fattori di vitalità e cambiamento proprio nella nuova generazione dei giovani autori, affiancandoli per vocazione ai coetanei registi del teatro d’avanguardia⁵⁸¹.

Seppure nei limitatissimi spazi concessi dai giornali o nelle “terze pagine” dei provinciali, l’attenzione alla scrittura testuale non sembra più trascurabile; recentemente su internet si sta imponendo in parallelo una giovane critica che si arrischia coraggiosamente con stroncature ed elogi tentando anche le fantomatiche “corse ad aggiudicarsi paternità interessate”⁵⁸² che, al di là dei rischi di trasformarsi in tormentoni modaioli, hanno il merito sincero di incoraggiare e sostenere caldamente le nuove penne.

E’ chiaro che in una società assolutamente spettacolarizzata la critica si deve riappropriare della sua funzione “etimologica” di scelta, separazione e giudizio (dal greco “krino”= tagliare)⁵⁸³; dev’essere in grado di distanziarsi dai movimenti ideologico-culturali che si creano attorno alla consacrazione di alcuni nomi e al contempo attuare delle scelte di campo, al di là delle promozioni precoci o delle stroncature anticipate. Uno sguardo non più miope che si ponga dunque, per tornare alla metafora scientifico-atronomica, a metà tra il cannocchiale e il telescopio⁵⁸⁴; una parola che, come suggeriva Giovanni

⁵⁸¹ Per gli interventi critici sulla “Generazione 90” vedi A. Audino, Manzella, M. Marino, R. Palazzi, C. Ventrucchi, *Bilancio di un decennio e Gioventù ardente o bruciata*, rispettivamente in “Hystrio”, n. 4, 2003 e n.1, 2004.

⁵⁸² L’affermazione è di Renato Palazzi, in “Hystrio”, n.3, 2004, p. 39..

⁵⁸³ Vedi Pontiggia, *Se c’è aria di crisi va tutto benissimo*, in “la Repubblica”, 24 ottobre 1998, in Marino, *Lo sguardo che racconta*, cit., p. 17.

⁵⁸⁴ La metafora è di Giovanni Raboni che a sua volta la mutua da Proust, cfr. G. Roboni, *La consegna della scrittura*, in *Per Roberto de Monticelli. Per il teatro*, Lupetti, Milano 1997 (atti del convegno di Milano, 2-3 dicembre 1996) riportato in Marino, *Lo sguardo che racconta*, op. cit., p. 67.

Raboni, sia in grado di chiudere il ciclo vitale del teatro che “nasce comunque sempre in funzione della parola”⁵⁸⁵.

La “rivoluzione copernicana” del teatro ha fornito la consapevolezza che, seppure nella parziale autonomia di cui godono i diversi territori dell’universo teatrale, il movimento di ciascuno di essi è profondamente legato a quello del suo prossimo fino a dipenderne e tanto da costituire un meccanismo delicatissimo di incastri in cui l’arresto o il mancato funzionamento di un ingranaggio potrebbe determinare l’interruzione del sistema stesso.

Fuor di metafora e concentrando la trattazione intorno al nostro argomento principe, abbiamo più volte ripetuto come il lavoro dei drammaturghi, più o meno addentro al sistema teatrale in tutte le sue forme, abbia sempre risentito fortemente della sua influenza sia quando si sia adeguato alle direttive, sia quando sia stato in grado di dettarne.

Si è già discusso delle possibilità di inserimento del “drammaturgo in residenza”, o del loro mancato sfruttamento e dell’intrattenimento di legami più o meno consolidati con gli altri protagonisti del mondo teatrale, contribuenti a loro volta a modificare il lavoro drammaturgico sia in fase di formazione che di definizione. Quali sono ora in concreto le modalità possibili di collaborazione tra i drammaturghi della parola e quelli della scena, tra il testo in forma di copione e il suo impiego nella rappresentazione? Ed è possibile offrire un inquadramento in modelli formali?

Una trattazione propriamente storiografica è sconsigliabile volendo approcciare un panorama così eterogeneo e diversificato come quello costituito dalla pluralità delle scritture drammaturgiche contemporanee; tuttavia un tentativo interessante di “intervento critico-militante” è quello proposto da Marco Aiani e Giorgio Taffon nel loro recente *Scritture per la scena*.

Per la registrazione delle attuali tendenze i due studiosi scelgono di concentrarsi su esempi di singole opere e autori, non dimenticando di ribadire come un certo modo di operare per catalogazioni

⁵⁸⁵ *Ibidem*.

corre dei rischi: l'incompletezza, la parzialità, la precarietà di nessi e distinzioni [...] d'altra parte la materia è ancora viva, in assestamento, e quasi tutti i drammaturghi più *anziani* sono tutt'ora in attività, potendo ancora variare le loro scelte, ripensare le loro prassi, rielaborare la loro scrittura⁵⁸⁶.

Per questa ragione, e non secondariamente per il contesto in cui ne inseriamo la trattazione, non forniremo esempi particolari di autori o opere⁵⁸⁷ ma cercheremo di limitarci a modelli formali generali.

Le tre principali prassi scrittorie che vengono distinte sono quindi:

quella *preventiva*, di chi scrive un testo in vista della sua possibile messa in scena, quella *organica*, e la *consuntiva*, che caratterizzano, la prima, chi opera a stretto contatto di registi e/o attori (in accordo o dialettica contrapposizione), la seconda, chi scrive per se stesso (l'autore-attore-regista) e solo a realizzazione compiuta offre il *libro* da leggere⁵⁸⁸.

In linea di massima in quest'ultima prassi ricadono gli autori-attori o "autattori" e molta della drammaturgia legata alle produzioni regionali (dai post-eduardiani ai dialettali) per i quali la scrittura è una modalità di dialogo tra l'autore e il suo teatro mentale, a volte anche inesistente.

Rifacendoci a Taviani, che a sua volta s'ispira alle considerazioni di Ferrone⁵⁸⁹, nonostante la maggior parte dei drammaturghi scriva "preventivamente", in alcuni casi poi plasmando il testo secondo necessità emerse durante la rappresentazione, "in Italia manca la *buona* drammaturgia preventiva, secondo un ordine e un'organizzazione ormai inesistente nel teatro"⁵⁹⁰. D'altra parte nel nostro paese sono sempre più rari (diversamente da quanto avviene all'estero) anche i casi di scrittura su committenza, essendo quasi del tutto assenti punti di contatto tra organismi produttivi e proposte degli scrittori (non è un caso che una tra le più interessanti scritture su

⁵⁸⁶ Ariani-Taffon, *Scritture per la scena*, cit., p. 278.

⁵⁸⁷ A tal proposito rimando non solo al citato *Scritture per la scena* ma soprattutto allo studio critico sui *Drammaturghi italiani nati negli anni Settanta* di Tiziano Fratus per "ManifatturAE", che riprendendo la distinzione di Ariani e Taffon, ne propone una rivisitazione affiancando nomi e titoli contemporanei.

⁵⁸⁸ Ariani-Taffon, *Scritture per la scena*, cit., p. 278.

⁵⁸⁹ Siro Ferrone, *Drammaturgia organica e drammaturgia preventiva*, in Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, cit., p. 157.

⁵⁹⁰ Ferdinando Taviani, op. cit., *ibidem*.

committenza degli ultimi anni sia *Genova '01* realizzata da Paravidino per l'inglese Royal Court).

Non dimentichiamo infine l'ultimo asse portante della comunicazione teatrale e suo destinatario finale: lo spettatore, in questo caso da intendersi in senso allargato.

Molte teorie semiotiche hanno concentrato il loro interesse, oltre che su quello fondamentale tra i parlanti, anche su un genere di rapporto laterale di comunicazione che si instaura, a partire dalla letteratura per poi approdare al teatro, tra autore (narratore) e spettatore (lettore). Accanto al cosiddetto "asse interno"⁵⁹¹, per cui la trasmissione del senso avviene attraverso i locutori, la partecipazione dell'autore si attuerebbe, in questo caso, superando la mediazione dei personaggi e rivolgendosi direttamente al pubblico con l'espedito dell'"asse esterno".

La peculiarità di un testo teatrale è che questo destinatario "pubblico" si sdoppia nel suo caso in due entità: da una parte il regista e gli attori, dall'altra lo spettatore in senso stretto, che fruiscono tale comunicazione indiretta (o esterna) in maniera ovviamente differente.

Abbiamo già parlato del rapporto con quel particolare ricevente che è lo spettatore e vi torneremo in conclusione a proposito della sua "educazione"; veniamo ora a individuare le strategie comunicative di cui ci si serve nella relazione con il referente immediato degli attori e registi.

Uno degli strumenti più riconoscibili di comunicazione "esterna" sono le didascalie, zone di autentica soggettività del testo drammatico tramite cui l'autore si rivolge direttamente agli interpreti. Non esistono regole fisse per loro la stesura: queste vanno dalle indicazioni temporali a quelle modali fino a quelle di luogo e direzione e, per convenzione, definiscono un copione come "molto scritto" o "poco scritto"⁵⁹². In realtà andrebbe precisato che non si tratta esclusivamente di una nota di tipo quantitativo: accanto a testi letteralmente imbottiti di didascalie (si pensi a quelli pirandelliani in cui, la stessa redazione in tempo verbale futuro, costituisce un chiaro sintomo della scarsissima fiducia nutrita dal drammaturgo nei confronti degli attori) ne

⁵⁹¹ Vedi ad esempio Elam, *Semiotica del teatro*, cit., pp. 139 e ss.

⁵⁹² Cfr. Gozzi, *60 avvertenze per leggere e/o costruire un copione teatrale*, cit.

esistono altri (penso a questo proposito all'agilità della costruzione drammaturgica di Letizia Russo che si realizza per lo più *in progress* con il *cast*) in cui esse risultano ridotte ai minimi termini e introdotte unicamente come supporto all'attore. Altri testi ancora, pur prevedendo note piuttosto lunghe, non nutrono affatto la pretesa di predeterminare la realizzazione: in questo senso le didascalie andranno lette più come indicazioni al lettore (o all'autore stesso) che non agli interpreti, legittimati a operare in massima libertà.

Un esempio di didascalia di questo genere è posta in introduzione a *Menagè* da Giuseppe Manfridi:

...non starò a dire come questa sopita confusione debba essere organizzata nello spazio. Non sono scenografo. Ho un'immagine mia dell'insieme, ma è senz'altro possibile trovarne di migliori, di più teatrali, di più opportune. E circa i cambi d'abito, idem: non sono costumista, perciò non mi proverò a dir nulla su cosa vada tolto e cosa indossato. Indicherò solo i punti in qui questi cambi debbono avvenire. O meglio, li indicherò *più o meno* poiché si tratterà di azioni a volte prolungate, da affidare alla discrezionalità degli interpreti e del regista⁵⁹³.

Al di là dello strumento didascalico, esistono evidentemente tutta una serie di strategie comunicative atte a raggiungere gli interpreti e possono darsi in termini di suggerimenti espliciti, indicazioni suggestive o anche solo vaghi ammiccamenti. Il grado di evidenza dipende sostanzialmente, come si evince, dal rapporto intrattenuto con i realizzatori scenici (che va dalla totale estraneità fino alla coincidenza), è variabile a seconda del contesto e risente potentemente delle modifiche che un certo livello di confidenza e interattività concedono di apportare. Nella maggiorparte dei casi si tratta di spie assolutamente sommarie e provvisorie, passibili di evolvere e intraprendere percorsi diversissimi dall'originale.

Se è vero che le procedure per la redazione di un copione possono essere le più svariate, ovviamente è da considerarsi auspicabile, indipendentemente dalla modalità acquisita e dalle condizioni imposte, la possibilità di fidarsi e "affidarsi" sempre anche alla spontaneità degli interpreti, ricordando sull'esempio di Claudio Mellolesi che

⁵⁹³ Giuseppe Manfridi, *Ménage*, copione reperito dall'"Archivio" di "Dramma", <http://www.dramma.it>.

la drammaturgia non è solo dell'autore. Piuttosto è il luogo della volontà di parola di tutti gli artisti, attori e via di seguito⁵⁹⁴.

4.2 ...e dentro: lo “spazio” del testo

Come emerge dai dati riportati negli annuari dell'IDI (Istituto del Dramma Italiano) a partire dagli anni Novanta fino alla chiusura dell'Istituto, l'indice demografico del nostro teatro è piuttosto vivace registrando a ogni stagione la nascita di una grande quantità di testi nuovi⁵⁹⁵.

Sembrerebbe un segnale assolutamente positivo, eppure ben poche delle opere nate vedono anche la luce: i drammi che riescono a varcare la soglia della programmazione stagionale sono davvero esigui e ancora inferiore il numero di quelli inseriti nel repertorio. La “mortalità infantile”⁵⁹⁶ è dunque altrettanto elevata del tasso di natalità.

I teatri sono affittacamere, dopo quindici, venti giorni di ospitalità, bisogna abbandonare il cartellone⁵⁹⁷.

Nella maggior parte dei casi anche l'*iter* per arrivare alla rappresentazione è una vera e propria odissea: tralasciando i pirandelliani scontri con il regista, sono pochi i tenaci che perseverano nell'impresa senza scoraggiarsi. E, considerata la natura effimera non solo del nostro ma del teatro *tout court*, se

⁵⁹⁴ Claudio Meldolesi, *Esperienze di nuova drammaturgia*, in “Prove di drammaturgia”, n. 2, 2001, p. 7.

⁵⁹⁵ Per i dati relativi alle statistiche sono stati consultati “Lo spettacolo in Italia. Annuario Statistico SIAE”, Roma 1936-1975/76 e “Annuario teatro italiano dell'IDI”, attivo a Roma dalla fine degli anni Cinquanta ad oggi.

⁵⁹⁶ “...E così ogni anno, senza speranza di sopravvivenza, viene bruciata la drammaturgia italiana. Molti diranno che non si tratta quasi mai di capolavori. È vero e guai se lo fossero. Ma la storia insegna che occorre presentare e far conoscere al pubblico migliaia di commedie per trovarne qualcuna che abbia la possibilità di passare alla posterità. E se questo non avviene, il pubblico di domani non potrà mai avere una cronaca della nostra vita di oggi, dei nostri problemi, delle nostre aspirazioni. Ed è molto triste che la nostra epoca non possa lasciare nessun documento teatrale che la rappresenti”. Vedi Aldo Nicolaj, *Demografia e mortalità infantile nel teatro italiano di oggi*, in “Annuario teatro italiano dell'Idi”, 1992, p. IX.

⁵⁹⁷ *Ibidem*.

un testo rappresentato non approda successivamente alla pubblicazione, molto spesso è semplicemente come se non esistesse; se lo spettacolo ha trovato il consenso del pubblico e della critica, nei migliori dei casi si potrà chiedere all'autore un nuovo testo.

A dispetto della fervida crescita della creatività drammaturgica, le istituzioni del teatro hanno alimentato con le loro tiepide accoglienze posizioni troppo spesso parassitarie, anche per la confusione politico-istituzionale dei ruoli.

Per restare al settore drammaturgico, l'unico sopravvissuto organo che si occupasse del repertorio teatrale, seppure nell'arretratezza e nel disordine gestionale congenito, ha visto l'inevitabile disfacimento sei anni fa per mano del Ministro Veltroni. Mi riferisco al sopracitato IDI, mai rimpiazzato da una struttura alternativa che lo ripulisse dalla viscosità con cui era nato in epoca fascista e con la morte del quale è venuta meno anche l'unica debole protezione degli autori, rimasti ora senza una casa⁵⁹⁸.

Al suo posto nello stesso anno il Ministro si occupò di "risanare" l'INDA trasformandolo in fondazione⁵⁹⁹. A questo proposito si è fatto poco implicitamente riferimento a "infiltrazioni mafiose", spese di gestione smodatamente "straordinarie" e contributi statali, oltre che provinciali e comunali, eccessivi rispetto alle produzioni che, tra l'altro, hanno mancato all'appello di operare su vasta rete⁶⁰⁰. E' stato riconosciuto il valore di un impegno volto a incoraggiare l'attenzione nei confronti della classicità, ma

⁵⁹⁸ L'unico organismo sovvenzionato e riconosciuto dallo Stato, che aveva il compito di far conoscere e sostenere gli autori, anche se non sempre adempiendo all'onere con onore, era quest'istituzione, nata nel gennaio '47 per volontà dell'ETI, dell'ONAS di Milano e della "Società Italiana Autori Drammatici" di Roma. Questo ente, forse già in parte logorato da attriti, lotte intestine, incomprensioni, aveva raggiunto contributi per un miliardo di lire ed oltre. Il finanziamento riconosciuto, insieme al patrimonio documentale, doveva essere protetto o reinvestito nella rilevazione dell'Istituto invece venne impiegato per trasformare in fondazione l'"Istituto Nazionale del Drama Antico".

⁵⁹⁹ Quest'ultimo era nato nel 1914 a Siracusa, trasformato poi nel '25 in "Ente morale" e cinquant'anni dopo in "Ente pubblico non economico". A Walter le Moli, suo presidente, successe Salvatore Vasile, regista siciliano ottantenne che, nel "Giornale dello spettacolo" n. 33 del 14 novembre 2003, dichiarava tra i suoi propositi: "restituire alla drammaturgia greca il primato sulla messinscena, cosa che in questi ultimi anni era stata trascurata gravemente. E per affermare l'attualità perenne della drammaturgia classica, perenne per le passioni degli uomini, per i condizionamenti del destino, per tutto quello che praticamente resta universale, non legato al costume contemporaneo, senza gli anacronismi e gli arbitri che servono soltanto agli esibizionismi dei registi. Tragedia da non ridurre ad attualità contemporanea". Gli intenti di Vasile sollevarono non poche critiche tra i pochi promotori di una politica istituzionale più a sostegno della contemporaneità.

⁶⁰⁰ A questo proposito vedi editoriale di M.M.Giorgetti, *Dopo l'IDI chi proteggerà gli autori?*, in "Sipario", aprile 1998 e Mario Albini, *L'IDI verso mezzo secolo di storia*, in "Sipario", maggio 1996.

non sono mancate polemiche rivendicanti un interesse prioritario innanzitutto verso il presente per impedirne la morte prematura e solo eventualmente dopo rivolto al culto degli “antenati”.

Con la chiusura dell’IDI si è peraltro assistito alla dispersione di molti capaci addetti ai lavori, un patrimonio di specialisti conoscitori della materia, rari difensori, a volte “protettori”, della drammaturgia che ora si trova di fronte a un vuoto. Anche il Ministro Melandri, succeduto alla carica, non ha provveduto a un ripristino alternativo, fino alla sua “devitalizzazione” definitiva sotto Urbani.

Ma gli autori probabilmente avevano dovuto già confrontarsi con questo *horror vacui*, se nel ’96 Carlo Maria Pensa, allora presidente dell’“Istituto del Dramma Italiano”, poteva sostenere:

le trecento, quattrocento novità che vanno in scena ogni anno virtuali candidati alle Maschere d’oro, sono un segno di vitalità della drammaturgia nazionale, ma in gran parte una mostruosità consumata in recondite cantine e oscuri sottoscala quasi sempre ad opera di gruppi e compagnie cui, per conto mio, non affiderei nemmeno la raccolta differenziata dei rifiuti urbani. L’IDI non ha il compito di difendere gli autori italiani (per certe operazioni, diceva Jean Genet, ci sono i sindacati), ma il dovere di difendere la dignità del repertorio drammatico nazionale⁶⁰¹.

Le rappresentazioni sindacali degli autori, d’altra parte, trarrebbero a loro volta maggiore incisività da un’azione combinata e complementare alla SIAE: l’assistenza professionale delle prime risulta comunque parziale se non supportata dalla reciprocità di questa sul piano economico.

⁶⁰¹ Nel giugno 2004, in una lettera aperta alla rivista trimestrale “Hystrio”, Carlo Maria Pensa, ex presidente dell’IDI, succeduto a Ghigo de Chiara, sembrava vagamente fare marcia indietro, come a testimoniare che, pur nel compromesso panorama teatrale, vi fossero ancora speranze per la nuova drammaturgia: “eppure c’è ancora gente che scrive: che scrive, voglio dire, opere degne di essere messe in scena. Tra i centocinquanta, o forse più, copioni che ogni anno mi capita di leggere quale membro di giurie, ce ne sono mediamente - a voler essere rigorosi - almeno cinque o sei degni della massima attenzione: ma che, ciononostante, una volta premiati vengono rimessi nel cassetto. L’IDI sarà stato un istituto inutile o addirittura non sarà stato niente, e nell’era Berlusconi il teatro italiano può continuare a vivere anche senza autori italiani. Purtroppo, non senza certi ministri”. Vedi Carlo Maria Pensa, in O. Ponte di Pino, *Armi da taglio*, “Hystrio”, n. 2, 2004, p. 27.

La DOR (Drammatica-Operette-Riviste) della SIAE è malata di limiti altrettanto gravi, chiamata a gestire gli autori delle opere teatrali ma spesso relegata a “parente povera”⁶⁰² della “Società degli Autori ed Editori”.

Roberto Cavosi, drammaturgo e commissario dal '96 al 2000 di questa sezione e nello specifico del settore drammatico, riconosce che, sebbene l'efficienza e la sensibilità alle richieste e alle proposte possa fare ben sperare, tuttavia il problema sembra quello di rapportarsi alle istituzioni esterne sul piano dei progetti culturali riunendo scrittura, produzione e distribuzione.

La proposta che è seguita, elusa dall'attuale Ministero, era quella di creare un circuito distributivo dedicato unicamente alla drammaturgia contemporanea, creando “centri di sperimentazione” ed “esperimenti pilota” votati alla progressiva reintroduzione del drammaturgo all'interno dei teatri Stabili.

A parte la sostanziale disponibilità della SIAE, un meccanismo teatrale arretrato su posizioni consolidate e monolitiche non è stato però ancora in grado di forzare il sistema se non scavalcando i limiti del libero mercato e ricadendo nel protezionismo, anche questo a favore di pochi privilegiati⁶⁰³.

Se si auspicava una vita nuova dopo il rinnovo degli organi sociali del '97 e le elezioni che avrebbero dovuto chiudere un periodo di precarietà dentro e fuori la “Società degli Autori ed Editori”, le promesse sono state in gran parte disattese.

La Società, partner privilegiato di molti enti pubblici e privati, esercita in via esclusiva, sia in Italia che all'estero,

1. l'attività di intermediario, comunque attuata, sotto ogni forma diretta o indiretta di intervento, mediazione, mandato, rappresentanza e anche di cessione per l'esercizio dei diritti di rappresentazione, di esecuzione, di recitazione [...] ⁶⁰⁴

il che significa che gli autori e gli editori possono comunque decidere di gestire direttamente i propri diritti anziché iscriversi:

⁶⁰² Vedi Renato Alla, intervista a cura di Furio Gonnella, *Società degli autori: il vecchio o il nuovo?*, in “Hystrio”, n. 2, 1997, p. 16.

⁶⁰³ Vedi R. Cavosi, *La drammaturgia e la Siae.. Ecco che cosa si può fare per un teatro del tempo presente*, intervista a cura di Ugo Ronfani, in “Hystrio”, n. 2, 2002, pp. 116-117.

⁶⁰⁴ Legge 22 aprile 1941, n. 633, Titolo V “Enti di diritto pubblico per la protezione e l'esercizio dei diritti d'autore”, Art. 180, <http://www.siae.it>.

4. La suddetta esclusività di poteri non pregiudica la facoltà spettante all'autore, ai suoi successori o agli aventi causa, di esercitare direttamente i diritti loro riconosciuti da questa legge⁶⁰⁵.

La scelta di tutelare direttamente le proprie opere rende tuttavia difficile per l'autore la riscossione dei diritti da parte di tutti gli utilizzatori, considerati soprattutto i vari generi di duplicazione resi possibili dalle moderne tecnologie. Inoltre l'organizzazione capillare della SIAE consente in esclusiva di controllare la circolazione delle opere all'estero e chi si affida alla tutela della sezione DOR entra di riflesso a far parte di un attraente circolo cui aderiscono i più noti autori del mondo dello spettacolo. Per questo l'associazione alla categoria si rende una scelta in realtà pressoché obbligata. Lo stesso diritto d'autore potrebbe essere reso il più produttivo possibile a favore degli eredi per esempio riutilizzando i diritti dispersi, ma la SIAE non ha nemmeno una statistica dei testi rappresentati in Italia⁶⁰⁶.

La legge italiana e le convenzioni internazionali prevedono attualmente la scadenza del diritto patrimoniale dopo settant'anni dalla morte dell'autore (con una proroga di sei anni per le opere pubblicate prima del termine del secondo conflitto mondiale). Nel '94 una legge comunitaria portava da cinquanta a settant'anni il periodo tutelato, nel '96 anche l'Italia vi si è adeguata: autori già caduti in pubblico dominio sono così tornati a essere tutelati.

⁶⁰⁵ *Ibidem*.

⁶⁰⁶ Nata nel 1882, per volontà di Marco Praga, negli anni la Società si è vista affidare dallo Stato anche la funzione di esattore delle imposte. Dopo l'abolizione con la legge 3/8/'98 dell'"imposta spettacoli" (istituita nel '72) e la contemporanea istituzione di quella sugli "intrattenimenti", le sono state conferite una serie di funzioni di verifica e di controllo fiscale sull'attività di spettacolo nonché di accertamento e "sportello utenza" con modalità in stato di definizione per la convenzione SIAE-ENPALS, dopo aver definito i compiti di quest'"Ente pubblico a base associativa". Nel giugno 2003 le nuove elezioni seguite al periodo di "commissariamento" di Mauro Masi (incarico straordinario introdotto a partire dal deficit subito nel '99 con l'abolizione dell'imposta) hanno visto la nomina di Franco Migliacci. Il nuovo presidente ha volentiersamente proseguito il progetto del suo predecessore nell'individuazione di una cooperazione, a logica organica, tra i propri organi e gli altri settori a lei contigui (Ministero delle Finanze, Enpals, Rai, Inps, Unidim) e in particolare con l'Agis nel perseguimento di una politica difensiva del diritto d'autore in un momento piuttosto delicato in cui la diffusione a basso costo delle nuove tecnologie e il rivoluzionamento del mercato virtuale hanno prospettato il pericolo del *downloading* illegale, meglio noto come "pirateria". E' mancata invece una seria ricognizione che permettesse il controllo sulle opere prodotte, per la rappresentazione delle quali attualmente non è neanche richiesto il consenso degli autori che si limitano a percepire una percentuale sulle concessioni.

Art. 25- i diritti di utilizzazione economica dell'opera durano tutta la vita dell'autore e sino al termine del settantesimo anno solare dopo la sua morte⁶⁰⁷.

In ogni caso per la messa in scena di un autore morto da meno di settant'anni si chiede di acquisire l'autorizzazione dei suoi eredi mentre nessun diritto sarà dovuto agli autori caduti in pubblico dominio, ovvero morti da più di settant'anni (nel caso degli autori stranieri, andrà tenuto conto anche del diritto di traduzione).

Abbiamo considerato come Cavosi ribadisse l'importanza di ripristinare a tal proposito il pubblico dominio per la nascita di un teatro stabile unicamente dedicato alla drammaturgia contemporanea⁶⁰⁸, proprio come già da tempo avviene in Francia.

Certo, la Sacd francese (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) è un modello positivo sia per il livello di protezione economica che assicura sia per le iniziative culturali promosse e ospitate; tuttavia anche a questo proposito si levano le voci dei perplessi. Fino a che punto sia da incoraggiare la protezione degli autori è una questione piuttosto delicata che non manca di sollevare pareri contrastanti tra gli stessi interessati⁶⁰⁹.

⁶⁰⁷ Legge 22 aprile 1941, n. 633, Sezione III, "Durata dei diritti di utilizzazione economica dell'opera", <http://www.siae.it>.

⁶⁰⁸ "Mi spiego: Goldoni non incassa più nulla per quanto riguarda la Siae, è pubblico dominio. Ma se il governo permettesse alla Siae di utilizzare il pubblico dominio, il volume annuo d'incasso (stima del '97), sarebbe di un milione di euro. E' una cifra da teatro Stabile, che la Siae potrebbe così finanziare senza gravare né sul suo bilancio, né su nessun'altro bilancio pubblico. Un teatro che dovrebbero gestire gli autori stessi. In Francia, per esempio, vige il pubblico dominio per la drammaturgia contemporanea ed esistono diverse iniziative per una ricognizione delle situazioni drammaturgiche sul territorio, l'ultima in ordine di tempo è quella promossa dall'EAT (Ecrivains Associés du Théâtre). Ma quale ruolo promozionale può assumersi la Siae se poi il meccanismo teatrale rifiuta i nostri autori? [...] indubbiamente ci sono segnali d'inversione di tendenza, come registi di teatri stabili o privati che affrontano la drammaturgia contemporanea ed in qualche misura cercano di promuoverla ma sono casi ancora troppo isolati e circoscritti. E questi stessi devono fare i conti con una mentalità che per decenni ha negato "il contemporaneo" a teatro. Occorre che anche gli autori "combattano" più uniti e con più forza, senza preclusioni di genere o di esperienze. Forse è venuto il momento di farla finita con la distinzione delle "aree": prima, seconda, terza, quarta, quinta... ciò che conta è solo capire se esiste un teatro vivo e uno morto". Vedi Roberto Cavosi, *La drammaturgia e la Siae. Ecco che cosa si può fare per un teatro del tempo presente*, cit., pp. 116-117.

⁶⁰⁹ In un'inchiesta, riportata da "Hystrio" nel gennaio '95, mentre dilagava l'esortazione a privatizzare, varie voci si erano schierate per affidare anche il Teatro di Prosa al libero mercato, ponendo fine al sistema delle "sovvenzioni a pioggia" generalizzate e aiutando solo quel certo teatro che merita di esserlo (Luigi Lunari). Altri, tra cui Giuseppe Manfredi, Giorgio Prosperi, Enzo Siciliano, esibivano le proprie perplessità contro "la giungla più brutale della compravendita"; accanto a questi Luigi Squarzina e Renzo Tian mostravano maggior apertura per "eliminare le sacche

Le politiche della promozione e del mercato vanno ritenute un punto saliente e i più non mancano di rintracciarvi le cause della situazione poco felice della drammaturgia contemporanea.

Polemico era ad esempio l'intervento di Tiziano Fratus che, rimarcando "la netta contrapposizione tra il teatro ufficiale e i teatri della ricerca", a fronte dell'ultimo raduno a Catiglioncello del 2002, rilevava che

il teatro contemporaneo è sostenuto da strutture private e da strutture pubbliche, ma ciò che manca è un sostegno *ponderato*. Ovvero, mancano commissioni in grado di individuare per tutte le compagnie meritevoli dei sostegni adeguati, mentre le burocrazie attuano criteri standardizzati o all'opposto personalissimi, criteri che hanno condotto il sistema alla sclerotizzazione attuale, ad una miopia che predilige il grande nome al nuovo da scoprire, l'ennesima messa in scena di Shakespeare o di Pirandello piuttosto che Antonio Giuliano, Scabia o Gaspare Dori⁶¹⁰.

Ai Tempi del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, prima della nascita di quello attuale, esistevano già alcune iniziative, con la collaborazione dell'ASST, l'ETI e la SIAE, votate a dare impulso all'allestimento dei testi italiani: dalle letture pubbliche delle novità ai premi, al contributo speciale assegnato a chi metteva in scena autori italiani. Un indubbio vantaggio quindi, se non fosse che nella maggior parte dei casi venivano esibite come "novità italiane" spettacoli spesso improvvisati nel testo, non particolarmente curati nell'allestimento e confinati in quei luoghi dove probabilmente nessuno li avrebbe visti.

Dunque questa politica della "drammaturgia dell'obbligo" non sembra abbia particolarmente giovato all'autore italiano.

D'altra parte le stesse circolari ministeriali si sono negli anni variamente interessate della promozione drammaturgica, sostenendo gli allestimenti e

assistenziali esistenti, potenziare e considerare come investimenti i sostegni al teatro istituzione-culturale, incentivare la miglior drammaturgia contemporanea, assicurare mezzi alla ricerca... con buona pace dei mercatisti a tutto campo". Vedi AA.VV., *Abbandonare il teatro al libero mercato?*, in "Hystrio", n. 1, 1995, pp. 15-16.

⁶¹⁰ Dal documento finale "Nuovo Teatro vecchie istituzioni: vecchio teatro nuove istituzioni", Castiglioncello, 2002, in T. Fratus, *De officis theatralibus*, in id., *Lo spazio aperto*, cit.

Ancora a proposito del raduno, Fratus constatava: "ritengo che sia un peccato che... non vi siano state rappresentanze di questa generazione di drammaturghi, e che una lotta per la visibilità abbia travolto l'ordine dei lavori. È stata una due giorni davvero interessante, dove però si è persa l'ennesima occasione di misurare una crescita comune". Vedi T. Fratus, *I drammaturghi nati negli anni Settanta*, cit.

stimolando il settore con obblighi, incentivi o anche avvisi in cui l'autore si è sempre visto un soggetto particolarmente tutelato⁶¹¹. Quando arrivò il governo triennale nel '99, esso ribadiva l'obbligo per gli Stabili di promuovere almeno due testi di drammaturgia contemporanea. Ancora il decreto legge n. 24 del 2003 e il successivo decreto ministeriale del 27 febbraio, "in attesa dell'entrata in vigore della legge di definizione degli ambiti di competenza dello stato ai sensi dell'art. 117 della costituzione", definiva nei criteri generali di attribuzione del contributo

l'incentivo finanziario nel caso di prevalenza di recite di autori italiani, o di Paesi dell'Unione Europea, viventi o per i quali sono in godimento i diritti d'autore" e l'obbligo per i Teatri Stabili ad iniziativa pubblica di "allestire ed ospitare ogni anno almeno un'opera di autore contemporaneo vivente per non meno di trenta giornate recitative se prodotto e per non meno di diciotto giornate recitative se ospitato⁶¹².

In quanto "pubblici" questi organismi stabili si sarebbero dovuti fare carico della promozione della nuova drammaturgia oltre il tradizionale repertorio di sicuro richiamo, sull'esempio del teatro nazionale tedesco, che non a caso è in vetta alla produzione drammaturgica novecentesca. Ma intanto il decreto ministeriale ha mostrato gravi limiti e, con l'ambizione di ridisegnare il sistema in maniera dirigitica, ha ottenuto più spesso una semplificazione che una sua diversificazione. Inoltre, se da una parte si è indubbiamente arricchita l'offerta degli spettacoli, la parallela previsione di maggiorazioni a chi non presentasse più di due spettacoli nuovi nell'arco di un anno ha limitato

⁶¹¹ Nella circolare del 2 maggio 1997, ad esempio, si leggeva: "il Dipartimento dello Spettacolo eroga finanziamenti alle attività teatrali di prosa per favorire l'eccellenza artistica e il costante rinnovamento della scena italiana e per consentire ad un pubblico il più possibile ampio di accedere all'esperienza teatrale" e, tra gli obiettivi da perseguire nella creazione e produzione, "il sostegno della committenza di nuove opere e la valorizzazione del repertorio italiano ed europeo". L'articolo 11 ribadiva che l'attività svolta dagli Enti o Associazioni stabili di produzione, promozione e ricerca teatrale nel campo della sperimentazione dovesse caratterizzarsi, tra l'altro, per "particolare attenzione dedicata al rinnovamento del linguaggio teatrale e alle nuove drammaturgie"; altrettanto si riscontrava nell'art. 14 riguardante il "progetto (speciale) giovani".

Le informazioni sono ricavate dal sito internet <http://www.spettacolo.beniculturali.it>.

⁶¹² Decreto 4 novembre 1999, n. 470, *Regolamento recante criteri e modalità di erogazione di contributi in favore delle attività teatrali, in corrispondenza agli stanziamenti del Fondo unico per lo Spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163* e Decreto ministeriale 18 febbraio 2003, n. 24, *Disposizioni urgenti in materia di contributi in favore delle attività dello spettacolo*, <http://www.spettacolo.beniculturali.it>.

fortemente la produzione e il repertorio, senza però fornire un'azione altrettanto solida per far crescere il mercato sul territorio nazionale.

Una rete capillare e forte di stabili pubblici aiuterebbe il sistema e non solo nella diffusione di una drammaturgia di qualità.

Nei casi migliori, penso per esempio allo Stabile di Bolzano, è stata trovata una risposta abbastanza positiva e il direttore Marco Bernardi si dedica da anni con un occhio di riguardo alla nuova drammaturgia, anche straniera (Bernhard, Fassbinder...). Altro modello in positivo è la giovane Cristina Pezzoli dell'“Associazione Teatrale Pistoiese” che ha recentemente inaugurato un progetto di residenza triennale per i drammaturghi e questo nonostante le grosse difficoltà di distribuzione e l'ingente spesa che prevede il finanziamento di quindici mila euro circa all'anno per ciascun autore delle dieci produzioni commissionate. Negli altri casi si è spesso assistito alla relegazione degli spettacoli nei margini delle stagioni: i testi divenivano più un pretesto per borderò che non un reale motivo di interessamento per pubblico e critica, venendo irreparabilmente meno quel “mercato eco-solidale tra produttori e drammaturgia contemporanea”⁶¹³ auspicato dalla regista toscana.

In questa direzione un tentativo in realtà era stato fatto già nel '95 dal Piccolo Teatro di Milano organizzando nella primavera di quell'anno un “Laboratorio di drammaturgia” in collaborazione con “Casa Ricordi”, ETI e IDI, destinato ad autori italiani viventi non esordienti. Dei 288 testi presentati ed esaminati da un gruppo di operatori, studiosi, critici e registi ne furono scelti sei, due dei quali sono divenuti veri e propri spettacoli inseriti nella stagione del Piccolo⁶¹⁴

[...] una sorta di officina, come ogni teatro dovrebbe avere, perché chi scrive abbia modo di mettersi alla prova, vedere cosa succede quando il testo passa dalla pagina alla scena, come si arricchisce, come, trovando la sua destinazione si compie [...] Considero il mio lavoro di regista simile a quello di un critico, non nel senso asettico e glaciale del termine, ma come “comprensione sensibile”: cerco di leggere i testi come se li dovessi mettere in scena. Cerco di

⁶¹³ Dall'intervento di Cristina Pezzoli al convegno “Scrivere per il teatro” organizzato da TNE/Teatro delle Moline nel marzo 2002 a Bologna.

⁶¹⁴ Si tratta de *L'ospite d'onore* di Raffaella Battaglini e *Giorni felici nella camera bianca sopra il mercato dei fiori* di Rocco D'Onghia.

farmi innocente, spogliarmi delle sovrastrutture e cercare la via più breve per vedere l'uomo dov'è o dove è andato a nascondersi⁶¹⁵.

Si è così sperimentato con entusiasmo un significativo contatto tra la scrittura teatrale nascente e la "Compagnia dei Giovani" di uno Stabile.

Ad alcuni scrupolosi osservatori, come Ugo Ronfani⁶¹⁶, non sono però sfuggiti i sintomatici limiti di quest'iniziativa, pur nella lode della coraggiosa impresa. Intanto nella commissione esaminatrice mancavano voci rappresentative della nuova critica e del pubblico; poi, fatto più eclatante, la messinscena era affidata a giovani attori e registi usciti dal vivaio del Piccolo che, sicuramente meritevoli di attenzione ed elogi, contribuirono però a dare l'impressione di una drammaturgia "materia di serie B", da laboratorio appunto.

Sarà bene dire che un nuovo autore, proprio perché si presenta davanti al nuovo pubblico come al giudizio di Dio, ha bisogno di essere massimamente tutelato, e dunque messo in scena ed interpretato con un massimo di garanzie⁶¹⁷.

In realtà si tratta soprattutto di un problema di riconoscimento negato: la maggior parte dei direttori artistici dei teatri Stabili hanno spesso faticato ad ammettere l'esistenza di una drammaturgia contemporanea e gli autori, privati non solo di una casa ma della loro stessa carta d'identità, disillusi si sono spesso rivolti ad altri e ad altro.

D'altronde anche la questione di uno "spazio vitale" per i drammaturghi è tornata a reclamare la propria irrimandabile urgenza.

Recentemente un gruppo di autori teatrali (Giuseppe Manfridi, Edoardo Erba, Raffaella Battaglini, Alessandro Trigona Occhipinti, Marcello Isidori, Fortunato Cerlino, Paola Ponti, Filomena Iavarone e Gian Pietro Stefanoni) ha indirizzato una lettera aperta al sindaco di Roma, Walter Veltroni, chiedendo che uno spazio o teatro pubblico della città venisse adibito alla

⁶¹⁵ Giorgio Strehler, introduzione a Raffaella Battaglini, *L'ospite d'onore*, Ricordi, Milano 1995.

⁶¹⁶ Ugo Ronfani, "*L'ospite d'onore*" della Battaglini: meriti e limiti di una messinscena, in "Hystrio", n. 3, 1995, p. 92.

⁶¹⁷ Come è invece avvenuto, rilevava il critico, nei fortunati casi della messa in scena dell'*Aquila Bambina* di Antonio Syxty da Ronconi e del *Rosanero* di Cavosi per la regia di Calenda.

produzione della drammaturgia italiana contemporanea, lamentando l'assenza nella capitale di un luogo che si occupi esclusivamente della sua diffusione

e che debba essere uno spazio pubblico, uno spazio del Comune [...] una sorta di laboratorio permanente, in cui gli autori possano verificare i loro lavori sulla scena insieme agli attori, anche sottoforma di work in progress, e cioè in vari stadi di approfondimento, per poi sfociare in vere e proprie messe in scena⁶¹⁸.

Si firmavano “fiduciosi in una risposta positiva” e speriamo che lo siano ancora perché una risposta, in tal senso, non c'è ancora stata.

D'altra parte la richiesta stessa non era una novità.

Nel '95 Ghigo de Chiara, allora presidente dell'IDI, al cinquantesimo compleanno della proposta elusa di una legge per la regolamentazione dell'attività drammatica in Italia, riassumeva in sette punti le proprie riflessioni su “il futuro da ridisegnare per il teatro di prosa” e in uno di questi ribadiva

la non procrastinabile riforma dei Teatri Stabili tenga presente che proprio questi organismi, in quanto destinatari privilegiati del denaro pubblico, debbono costituire l'esperienza pilota della nostra drammaturgia: per le scelte e per il livello del repertorio, per la continuità del lavoro con progettazione almeno triennale, per la presenza, prolungata nel tempo, dello stesso gruppo base di attori e di tecnici, per la collaborazione di drammaturghi di compagnia⁶¹⁹.

La richiesta sembra più scontata e meno impegnativa rispetto a quella riportata sopra, eppure anche questa non ebbe seguito.

Nello stesso anno fu fatto anche un censimento dei piccoli e medi spazi lungo lo stivale che sarebbero potuti essere destinati alla drammaturgia italiana contemporanea e a occuparsi dell'inventario fu la stessa “Associazione Sindacale Scrittori di Teatro”, coadiuvata da Ugo Ronfani⁶²⁰. Si individuò l'esistenza di centodieci teatri come circuito potenziale che avrebbe potuto funzionare persino senza bisogno dell'intervento di denaro pubblico.

⁶¹⁸ AA.VV., *Un teatro pubblico alla drammaturgia contemporanea. Lettera aperta al sindaco di Roma Walter Veltroni*, in *Fuorilautore*, pubblicato su “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

⁶¹⁹ Ghigo de Chiara, *Mezzo secolo di rinvii*, in “Hystrio”, n. 1, 1995, p. 14.

⁶²⁰ Vedi Patrizia La Fonte, *Un censimento dei piccoli e medi palcoscenici. Ecco i nuovi spazi per i nostri autori*, in “Hystrio”, n. 1, 1995, pp. 6-7.

Ma la situazione è rimasta in gran parte paralizzata e ancora oggi sembra sostanzialmente immutata. Confrontando vari siti internet (da “Roma teatri” a “Tutto Qui”) che si occupano di censire gli edifici teatrali presenti nella capitale, i dati oscillano da un elenco di ventisette nomi fino a novanta. Tuttavia una ricerca effettuata da Marco Andreoli intitolata “I teatri di Roma” e mai pubblicata, registra una situazione curiosamente piuttosto diversa:

Roma è piena di buchi. Vicoli, nicchie scantinati. Portoni, archi, seminterrati. Teatri. Stime recenti parlano di circa settanta sale: partendo in ordine strettamente alfabetico, dall’Agorà per finire con il Teatro Verde, sulla Gianicolense. Uno studio altrettanto recente, ma di orientamento etico piuttosto differente, sostiene che i teatri possibili di Roma siano almeno 4728. si tratta, è chiaro, di numeri incompatibili: fare una media o avventurarsi in qualsiasi altro compromesso aritmetico sarebbe evidentemente impensabile. Ma, d’altro canto, porre in rapporto critico queste due quantità potrebbe rivelarsi estremamente utile. Nonché, il più delle volte, dilettevole⁶²¹.

Dobbiamo chiederci allora da dove venga questa insuperabile discrasia. Esistono ovviamente alcuni comuni denominatori identificati nel termine di “dotazione”, che vanno dal palco agli impianti tecnici, alla biglietteria (anche in termini di borderò e accoglienza di pubblico), indispensabili per accedere alla nomenclatura teatrale, ma non esiste nessun tipo di indicazione specifica di genere o compagnia che permetta di definirne i criteri qualitativi di composizione (si tratta di una classe piuttosto eterogenea “da “Albertazzi & Co.” fino alla pornodiva Selen”⁶²²). Coloro i quali non dispongano di tali requisiti sono identificati come “abusivi”, secondo Andreoli ancora in base a retaggi che “il teatro e la sua Accademia si portano dietro dai tempi di Mario Ferrero”⁶²³. Questi “illegittimi” popoli di una fascia “B” del teatro italiano, si sono mossi alla ricerca di spazi “teatrabili”, spinti da una buona dose di “utopia di maniera e un certo romanticismo sterile”⁶²⁴, alimentati probabilmente dall’entusiasmo con cui la scena italiana ha accolto negli ultimi anni spettacoli teatrali in luoghi non convenzionali (Castel S. Angelo come scenografia reale per la *Tosca* di Puccini o *Don Giovanni* in Piazza del

⁶²¹ M. Andreoli, *Roma. Gli angoli della drammaturgia abusiva*, in “Matità#02”, maggio 2003, <http://www.manifatturae.it>.

⁶²² *Ibidem*.

⁶²³ *Ibidem*.

⁶²⁴ *Ibidem*.

Popolo): “alla fine però lo abbiamo capito anche noi che la maggior parte di quei 4728 luoghi resteranno senza pubblico e senza teatro. Noi continueremo a scrivere testi con la speranza che, un giorno, magari con le proprie gambe, riescano ad infilarsi in qualche buco per esplodere, finalmente, di gioia o di dolore”⁶²⁵.

Se la situazione non si smuove è evidentemente non solo imputabile a problemi di ordine istituzionale o rallentamenti negli organismi teatrali incaricati; esistono difficoltà che pertengono una serie di cavilli burocratici e non, teatrali e non. Tuttavia queste contraddizioni portano alla luce dei sintomi preoccupanti: i teatri italiani non sono attrezzati per la presa di coscienza dei testi che in Italia si scrivono; normalmente non sono nemmeno dotati di un ufficio competente alla valutazione dei copioni che vi pervengono e, ciò che è più grave, non sembrano interessati a farlo.

Ogni anno la SIAE pubblica un annuario, “Teatro in Italia”, in cui riporta tutti gli spettacoli rappresentati a livello professionale oltre ai dati relativi alle sovvenzioni, i relativi *cast* e informazioni su premi ed editoria. Un dato piuttosto interessante è che, considerando l’anno 1998, vengono elencate 377 novità italiane allestite da Stabili Pubblici fino al “teatro ragazzi” e più piccoli gruppi professionali. Si tratta di un numero considerevole e indice che l’interesse, a volte modaiolo, nei confronti della drammaturgia è in continua espansione. Eppure dal punto di vista quantitativo basta spostarsi alla diffusione, agli incassi, al numero totale delle rappresentazioni e alla cura degli allestimenti per accorgerci di quanto la dimensione di mercato del fenomeno sia irrisoria.

Patrizia Cuoco, organizzatrice e amministratrice teatrale, docente alla “Scuola d’Arte Drammatica Paolo Grassi”, considerando le sorti della drammaturgia italiana e i possibili interventi ministeriali in merito, rifletteva sul fatto che il limite degli interventi statali sia imputabile, ieri come oggi, all’approccio

⁶²⁵ “Il lavoro portato avanti con la preziosa collaborazione del dottor Naah, muoveva esattamente in questa direzione. Ogni luogo censito è stato oggetto di una serie complessa di valutazioni tecniche; abbiamo cercato di capire, caso per caso, se esistessero condizioni minime quali un potenziale spazio scenico, un potenziale spazio platea; per poi chiederci come illuminare il palco, come utilizzare le irregolarità, come usare la voce. Senza contare una gamma mutevole di problemi contingenti da non poter ignorare: viabilità, incompatibilità ambientali, pericoli di varia natura, ecc. alla fine del lavoro, dal nostro punto di vista, Roma aveva guadagnato migliaia di teatri”. *Ibidem*.

“corporativo”, ovvero focalizzato sull’autore e sul testo italiano originale e non su un tessuto che possa produrre una buona drammaturgia⁶²⁶.

D’altra parte è questa una condizione che sembra caratterizzare il palcoscenico nostrano da lunga data: da quando Svevo si vide rappresentato una sola volta in tutta la sua carriera e il pubblico poté scoprire Pirandello a più di vent’anni dalla morte.

Nel ’65 il Presidente del concorso dell’IDI era niente meno che Salvatore Quasimodo che, in una consonanza di problematiche con quanto riscontrabile negli anni a venire, avrebbe dichiarato per “Sipario” che

le opere premiate ogni anno difficilmente raggiungono le scene e quando le raggiungono si tratta sempre di un’apparizione fugace: la diffidenza degli spettatori, specialmente nei confronti degli autori nuovi, è un muro insuperabile. Il pubblico, davanti a un testo che non conosce, per prima cosa dice che è noioso e difficile. Credo che questo sia un sintomo dell’indifferenza tradizionale e cronaca dell’indole italiana che esiste anche in altri campi, ma diventa un fenomeno più vistoso nei rapporti col teatro⁶²⁷.

E nella trecentoquarantottesima delle *mille notti di un critico*, riflettendo su “le rare occasioni degli autori italiani” a proposito della loro “avventura precaria”, Roberto de Monticelli notava d’altra parte che quando finalmente con grandi sforzi si riesca a far arrivare un testo alla ribalta, il pubblico disabituato si sente assolutamente smarrito

perché non gli viene prospettato un discorso che continua ma un brandello, un lampo, l’unica faccia di un dado che è stato gettato altre volte e nessuno se ne è accorto; e ogni volta le diverse facce che uscivano illuminavano le premesse di un discorso o lo andavano continuando e completando⁶²⁸.

Riguardo al famigerato spettatore andrà detto che a suo carico pesa una preoccupante mancanza d’informazione, alimentatrice del sostanziale disinteresse del pubblico al teatro. Il tema della formazione risulta piuttosto

⁶²⁶ Cfr. Patrizia Cuoco e Mimma Gallina, *In principio era il testo (autori e diritto d’autore)*, in Mimma Gallina, *Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Franco Angeli, Milano 2001.

⁶²⁷ Salvatore Quasimodo, *Un problema economico e politico*, in inchiesta *Gli scrittori e il teatro*, cit., p. 12.

⁶²⁸ Roberto de Monticelli, *Le mille notti di un critico*, cit., pp 1132-1133.

delicato anche perché quando sia lo Stato a prendersene l'incarico si corre il rischio, per incompetenza, di sconfinare nella disinformazione o peggio nell'informazione mirata.

D'altra parte la promozione del teatro nelle scuole è in fase di stallo ormai da alcuni anni; sono pochi gli esempi positivi che si potrebbero citare e ancor più preoccupante è la condizione della drammaturgia. Ancora oggi nelle Università gli autori a cui si fa riferimento o sono da tempo passati al di là della soglia del pubblico dominio oppure ruotano intorno all'asse dei maestri già riconosciuti, alimentandone la notorietà, ma spesso sancendo una distanza incolmabile con i nuovi gusti di un pubblico più giovane che in essi non si riconosce, preferendo rivolgersi alla spettacolarizzazione o all'esibizione mediatica.

Ma come rimproverare gli Istituti scolastici quando il teatro stesso non si è preoccupato di fornire il proprio contributo in questa direzione? Ci si lamenta dello "spettatore casuale" ma non si considera che a volte è proprio all'interno della stessa professionalità che si manifesta un'incapacità di lettura.

Di "educare" lo spettatore al teatro si potrà solo parlare dopo che il settore teatrale stesso avrà tentato di fare la sua parte nell'avvicinamento alla contemporaneità. Scuole di drammaturgia, cui vanno affiancati numerosi laboratori, sono fiorite nel corso di questi ultimi anni ma anch'esse non hanno mantenuto se non sporadici rapporti con le istituzioni. Anche la vocazione internazionale, che dovrebbe contraddistinguere enti tutt'oggi notevolmente incentivati come l'ETI, può costituire un valido strumento per diffondere la conoscenza e il confronto con la drammaturgia straniera.

Negli ultimi anni sono stati comunque conseguiti numerosi risultati rispetto al miglioramento delle condizioni di vita dell'autore: esistono corsi, rassegne, pubblicazioni, riconoscimenti e commissioni dall'estero (il Royal Court di Londra è solo un esempio), cui vanno aggiunti i nuovi canali di informazione e scambio forniti dalla rete che offrono la rapida circolazione di idee e contatti tra piccole realtà emergenti e grandi enti. Pensiamo per esempio al patto "Intertext" di "Quartieri dell'arte" di Gian Maria Cervo che collabora con "La Mousson d'Eté" francese, il Burgtheater di Vienna e il National Theatre,

allargando le possibilità di traduzione, conoscenza reciproca e circolazione senza l'intermediazione di altre reti.

La vitalità che sta imponendo la drammaturgia nostrana sul territorio internazionale è stata confermata anche dalle commissioni nell'ambito del programma "Connections" diretto da Suzy Graham-Adriani e coadiuvato dall'impegno di Luca Scarlini al National Theatre, introdotto in Italia dal Teatro della Limonaia di Barbara Nativi a Sesto Fiorentino, dove vive peraltro il festival "Intercity" che da più di quindici anni importa i drammaturghi stranieri in Italia⁶²⁹. Si è trattato di un incontro molto intelligente che consente ai giovani non-professionisti di incrociare la scrittura di coetanei di grande calibro all'interno di un progetto teatrale rivolto alle nuove generazioni e sotto l'efficace spinta del confronto con la drammaturgia inglese.

E qui, in questa zona non testimoniata e non studiata mai abbastanza, ecco che si posiziona in modo determinante ed esemplare il fenomeno di certo teatro britannico contemporaneo... riferendomi a una zona che chiamerei Teatro dei Rapporti di Gruppi, o Cantiere delle Storie Infinite, una dimensione di testi, di copioni, di drammaturgie che meritoriamente vengono di fatto commissionate ad autori più o meno giovani perché ritraggano senza sconti la conflittualità, l'avventurosità, l'angoscia, i parametri di relazioni, i linguaggi e le elaborazioni adulte⁶³⁰.

⁶²⁹ "Connections approda al festival *Intercity* nel settembre del 1997, a qualche giorno dalla prima di *Blasted*, che ancora si replica. Sarah Kane lascia Sesto Fiorentino per tornare a Londra, e in direzione contraria arriva Suzy Graham-Adriani, che cura per il National Theatre questo progetto che si propone di promuovere la nuova drammaturgia tra le giovani generazioni. Con grande efficacia la regista inglese racconta un'idea geniale, nella sua semplicità: sostituiamo a generiche esortazioni una disponibilità concreta di testi in cui i personaggi abbiano un'età compresa tra i 14 e i 18 anni. Commissioniamo queste opere non ad autori *per ragazzi* ma a drammaturghi scelti con un unico criterio: la qualità della loro scrittura. Proponiamo le dieci opere commissionate a gruppi di giovani che, dentro e fuori la scuola, vogliano metterle in scena. Sosteniamo i gruppi non con finanziamenti, ma con dei tutor che li aiutino ad orientarsi tra le molte difficoltà (spazi, risorse, informazioni). Organizziamo un incontro con autori e registi per discutere i testi e formulare alcune ipotesi di lavoro e rimandiamo tutti a casa senza pretendere di aver risolto i problemi, anzi, consapevoli di aver solo accennato alla loro esistenza. Facciamo sì che ci si possa re-incontrare al National Theatre in luglio per assistere alla versione scenica di ognuno dei testi (*Sparkleshark* di Philip Ridley, *After Juliet* di Sharman Macdonald, *La casa del cane* di Gina Moxley, *Le crisalidi* di David Harrower, *L'esame* di Andy Hamilton, *Take away* di Jackie Kay, *Io con te ho chiuso* di Mark Ravenhill, *Binario Morto* di Letizia Russo, *La parata* di Loula Anagnostaki e *Storia dell'oca* di Michel Marc Bouchard)". Vedi Barbara Nativi, *Intercity Connections: il progetto*, in AA.VV., *Nuovi testi per nuovi interpreti*, cit., p. 7.

⁶³⁰ Rodolfo di Gianmarco, *Gran Bretagna: Cantieri delle Storie infinite*, in id., *Progetto*, in AA.VV., *Nuovi testi per nuovi interpreti*, op. cit., p. 17.

Accanto a questi va ricordata la nascita a Orléans dell'“Atelier Européen de la Traduction” che sta dando avvio a una diffusione del teatro italiano all'estero affiancato da personalità già largamente affermate come Michael Frayn, José Sinisterra e Botho Strauss.

Il 36° “Festival Internazionale del Teatro” alla Biennale di Venezia è stato nel 2004 significativamente intitolato dal direttore Massimo Castri alla drammaturgia italiana contemporanea. Un gesto indicativo dell'attenzione sempre crescente al fenomeno da parte di pubblico e critica. Inaugurato da Pasolini e Testori, il percorso si costituisce come un confronto dialettico con la scrittura europea più significativa degli ultimi anni (dalla Kane a Schimmelpfennin) nel rilancio della giovane scrittura italiana cresciuta a fianco di altri artisti e interpreti motivati, “perché il testo e il linguaggio teatrali possono parlare ancora dell'oggi”⁶³¹. Le novità prodotte hanno visto la collaborazione di numerosi enti esterni che, ci auguriamo, garantiranno anche un futuro agli spettacoli presentati in cartellone⁶³².

Ancora, nel luglio 2004 il “Festival di Teatro di Almada” (Portogallo) ha ospitato alcuni giovani autori emergenti (da Celestini ed Enia, Paravidino e Russo fino a Scimone e Tarantino), mentre la compagnia lisbonese “Aristas Unidos” di Jeorge Silva Melo da anni importa dall'estero autori europei sostenendo residenze (come quella della giovane Letizia Russo fino al 2005), occupandosi della traduzione di testi nostrani, che spesso vedono la pubblicazione prima che in Italia, e affidandone l'interpretazione a *cast* qualificati.

Esiste dunque un *humus* che parrebbe funzionale alla promozione drammaturgica anche se, come specifica Gian Maria Cervo,

è necessario che in Italia, oltre alle Istituzioni, anche gli operatori teatrali si pongano finalmente il problema di cosa sia veramente proporzionale all'epoca che stiamo vivendo e di come la

⁶³¹ Dal programma di sala del 36° “Festival Internazionale del teatro”, Biennale di Venezia, settembre-ottobre 2004.

⁶³² La collaborazione si è svolta con la partecipazione di Teatrithalia, Teatro Metastasio - Stabile della Toscana, Mercadante Teatro - Stabile di Napoli, Fondazione Orestidi di Gibellina, Teatro Stabile delle Marche, CTB - Teatro Stabile di Brescia, Nuovo Teatro - Teatro Stabile di Innovazione, Teatro Stabile dell'Umbria, CRT - Centro di Ricerca per il Teatro, Compagnia Sud Costa Occidentale, Compagnia 'O Zoo No - Teatro Stabile di Torino - Teatri Convenzionati, Compagnia Fabbrica, Teatro della Limonaia, La Famiglia delle Ortiche, Associazione Riccione Teatro.

struttura, le relazioni, le proposte e le idee all'interno di un qualsivoglia ente teatrale possano e debbano cambiare⁶³³.

Non è un caso che, trovando altrove maggior accoglienza, molti autori teatrali contemporanei siano stati tacciati di esterofilia, naturale conseguenza dello stato ristagnante in cui ha versato il teatro italiano per anni.

Per quanto riguarda la questione delle pubblicazioni va detto che nell'ultimo trentennio abbiamo assistito alla faticosa nascita di alcune case editrici specificatamente interessate alla nuova drammaturgia: dalla storica "Ubulibri" di Quadri alla "Ricordi", poi assorbita dalla "Outis- Centro Nazionale di Drammaturgia" della Calicchio, la "Costa & Nolan", fino alla nuovissima collana "Simulazioni" curata dalla "Clueb" di Bologna per Luigi Gozzi e Marinella Manicardi ("TNE/Teatro delle Moline"). Altrove l'"Einaudi" vedeva ridurre le proprie pubblicazioni, altri preferivano concentrarsi sulla saggistica, mentre un osservatore impegnato come Tiziano Fratus rimproverava "una politica... che punta a mantenere i volumi negli scaffali per lungo tempo"⁶³⁴, forse per far fronte alle difficoltà nei confronti di un prodotto destinato a vendere poco. Si tratta comunque di un settore intraprendente, cui vanno affiancate le riviste (da "Hystrio" e "Sipario" a "Lo straniero" di Goffredo Fofi e "Art'ò" di Gianni Manzella) e i numerosi siti internet (da "ManifatturAE" di Tiziano Fratus, di cui ricordiamo anche l'interessante rivista trimestrale *on-line* "Matità" a "Drammaturgia", "Ateatro", "Teatron.org", "Tuttoteatro", "CentoTeatri" fino a "Dramma" di Marcello Isidori su cui è possibile reperire interi copioni teatrali) o la casa editrice "Editoria&Spettacolo", in particolare con la collana "Percorsi". Anche in questi nobili casi, tuttavia, basta gettare lo sguardo oltralpe perché sopraggiunga lo sconforto e un certo senso di inferiorità, ma va detto che lo sviluppo nell'editoria teatrale dell'ultimo decennio fa ben sperare.

Il limite è che spesso, costituendo gli unici canali di distribuzione del prodotto, involontariamente essi divengano responsabili in positivo nel determinare la fama d'autore, in negativo nel sancire l'esclusione di chi è

⁶³³ Gian Maria Cervo, *Intertext e Quartieri dell'Arte: due progetti per una nuova drammaturgia*, in "Matità#01", febbraio 2003, <http://www.manifatturae.it>.

⁶³⁴ Tiziano Fratus, *Le collane di drammaturgia*, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.

sfuggito al loro pur attento sguardo. La politica editoriale si è spesso fermata alla pubblicazione o, al limite, ha allargato lo spazio d'azione per chi ha ottenuto dei riconoscimenti; non sempre, però, si è occupata di scavare nel nuovo e scovare del nuovo.

Altrettanto scorretto sarebbe tuttavia leggere in questo la causa di una malattia, al limite se ne può riconoscere un sintomo che può essere comunque, ci attendiamo, guarito.

Così anche i pochi volenterosi finiscono col vedersi attribuire colpe e meriti delle sorti di un teatro che non può comunque prescindere dalla considerazione (o non considerazione) delle stesse Istituzioni da cui non si vede ancora tutelato.

Nell'elenco fornito dalla SIAE compaiono numerosi premi (sono sedici, senza contare tutti quelli diffusi abbastanza capillarmente nella penisola e finanziati soprattutto da regioni o enti locali): alcune iniziative hanno notevoli meriti nella scoperta e valorizzazione degli autori e per il loro collegamento con la produzione. Tra tutti sicuramente il più prestigioso è il "Premio Riccione/Ater"⁶³⁵ sotto l'accorta e rigorosa direzione di Franco Quadri.

Nel 2003 si è registrato un vero e proprio *record* con la presentazione di 461 copioni originali e l'attivazione di un laboratorio con 12 allievi-attori provenienti dalla "Scuola di Teatro" del Piccolo di Milano, quella di Bologna e la romana "Silvio d'Amico", implicando una partecipazione attiva anche da parte degli attori. La 47° edizione del Premio ha così registrato dei dati che confermano il prestigio e la risposta sempre più sentita nel contributo allo sviluppo drammaturgico. Lo stesso coinvolgimento con la scena costituisce un notevole passo avanti, la lettura dei testi premiati potrebbe definire infatti un primo tentativo di testarne gli esiti critici, soprattutto perché, come ha notato Luca Scarlini

non necessariamente i partecipanti al concorso hanno grande esperienza di teatro agito, fatto che può essere una remora o un vantaggio, ovvio, ma credo che dovrebbe comunque essere messo a disposizione un meccanismo che permetta una verifica approfondita dei materiali⁶³⁶.

⁶³⁵ Il premio fu inaugurato nel 1947 con la vittoria de *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino; successivamente si orientò in maniera definitiva alla scrittura teatrale.

⁶³⁶ Luca Scarlini, *Riccione 2003: note a margine*, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.

La Stagione del Premio è quindi un primo passo importante, ma la situazione dovrebbe essere costruita in maniera più articolata in modo di accentuarne il carattere laboratoriale e far sì che la parola scenica ritrovi un'accogliente casa per la sua sperimentazione.

Inoltre i premi, alcuni dei quali inevitabilmente viziati da una buona dose di "provincialismo", rischiano spesso di non riflettere unicamente la qualità e i meriti dei partecipanti.

Riconoscimenti come l'"Ubu" e il "Riccione/Ater" hanno per parte loro raggiunto l'obiettivo prospettato, rivelandosi strumenti in grado di alzare il livello di informazione in un "sistema protetto", tuttavia è sembrato necessario raccomandarsi

[...] di modificare in corsa la filosofia di base del premio, cercare di renderla una casa più aperta, meno legata a consorterie critiche, che di certo hanno aperto la strada agli autori individuati, ma hanno anche commesso quello che secondo me è un errore di prospettiva: obbligare un'intera generazione a mirare a questo premio⁶³⁷.

Per concludere ci piace ritornare al già citato progetto "Outis-Centro Nazionale di Drammaturgia" non perché sia l'unico degno di menzione ma perché, in mezzo a un panorama così disperante, ci sembra possa offrire un segno positivo e incoraggiante per il futuro degli autori. Oltre ad aver raccolto il catalogo della defunta casa "Ricordi", quest'associazione, autodefinitasi "etico/estetica", nel '98 ha dato vita a un'iniziativa

i cui principi sono ispirati dalla volontà di incidere sul tessuto scenico in virtù dell'enfasi posta sull'elemento centrale del teatro- la scrittura- e dalla vocazione ad un Servizio culturale che si affianchi (stimolandola) all'attività di organismi di produzione teatrale, che siano più attenti al rinnovamento del repertorio e alla valorizzazione delle nuove energie⁶³⁸.

Accanto all'attività editoriale, il Centro prevede un "Ufficio di Promozione", un'"Agenzia per l'autore di teatro" e una "Sezione Progetti" responsabile di incontri, seminari e sessioni di studio. Negli ultimi anni l'Associazione si è

⁶³⁷ Tiziano Fratus, *Mutazioni filosofiche del Premio Riccione*, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.

⁶³⁸ Angela Calicchio-Franco G. Forte, *Nasce Outis*, in "Hystrio", n. 1, 1998, p. 6.

dedicata al problema della formazione teatrale, promuovendo le rassegne di “Tramedautore”, festival della nuova drammaturgia contemporanea e “Tramenate” al “Padiglione d’Arte Contemporanea” insieme ai Master di drammaturgia curati da Ugo Chiti, Giampaolo Spinato e Dacia Maraini. Avviando così un contributo alla creatività teatrale attraverso borse di studio e specifici piani di intervento quinquennali e residenze quadrimestrali per autori presso le Istituzioni teatrali, il Progetto è rivolto a intrecciare rapporti tra i protagonisti della scena e della scrittura nella “convinzione che bisogna saper ascoltare i testi, rischiare con essi”⁶³⁹.

La legge manca, il pubblico sembra a volte casuale e la critica distratta.

Buon senso e realismo ci obbligano a considerare questi aspetti: va accantonato l’idealismo storico per una ragionata riflessione sulla contemporaneità. Fondamentale è non leggerla con rassegnazione. È una malattia senza dubbio ma non è una condanna a morte e le timide penne dei nostri autori contemporanei servono a ricordarcelo.

⁶³⁹ Il riferimento è a Roberto de Monticelli, citato in id., *Nasce Outis*, op. cit.

CONCLUSIONI

Siamo partiti dalla nozione di “scrittura scenica” rimeditando il contributo variabile dell’impianto drammaturgico a questa definizione; abbiamo rintracciato dei nessi imprescindibili nella sua costituzione lungo un percorso storico durato cinquant’anni e denso di momenti di stretto contatto accanto a irricucibili separazioni.

Muovendoci *tra scrittura e scritture* siamo giunti a negare che le si possa semplicemente intendere come una sovrapposizione di diversi linguaggi uno all’altro, sostenendo invece che l’operazione scenica vada interpretata come un’organizzazione complessiva del lavoro teatrale in cui l’elemento verbale è *una* delle componenti essenziali che proprio lì cerca e trova la sua attualizzazione.

Considerando le dinamiche evolutive alla base della storia del teatro, abbiamo riscontrato come la dimensione drammaturgica in senso stretto non sia in realtà mai stata esiliata del tutto nemmeno nella fase delle avanguardie, ma piuttosto riveduta nelle sue forme, contestandone l’aristotelico primato. Il teatro di ricerca avrebbe anzi contribuito a restituire l’impressione di un testo che si compie nel senso di *idea*, secondo l’accezione etimologica: anche inteso in termini di “pre-scrittura” scenica esso non va stimato come materiale che precede immutabile la realizzazione ma che, modellandosi sulla scena, contribuisce a sostanziarne la *forma*.

Per questo ci è sembrato impoverente soffermarci su distinzioni dicotomiche tra letteratura e teatro, tra “teatro di parola” e “teatro di regia”, tra “scrittura scenica” e “scrittura drammaturgica”.

Parimenti anche l’identità dell’autore drammatico ha chiesto di essere ridisegnata come il ruolo di colui che compie il proprio lavoro di scrittura *con* e *sulla* scena, adeguando e inventando un proprio nuovo linguaggio.

Nel tentativo di delineare degli inquadramenti possibili si è constatato il nomadismo di questa figura polimorfica che si muove incessantemente attraverso i disparati mestieri teatrali. La drammaturgia è stata dunque riconsiderata come *lavoro* che organizza o riorganizza i diversi linguaggi in

una scrittura di “immagini-azioni”; ne abbiamo così assodato l’estensione anche agli altri personaggi del teatro: il regista e l’attore *in primis*.

Il rinnovato rapporto con l’apparato drammaturgico in senso stretto è tornato perciò ad attuarsi come riscrittura dinamica e visiva della componente narrativa, a costo di scardinarla dalla sua strutturazione originaria per dar vita a un testo scenico completamente altro. Ma il fattore di novità della drammaturgia contemporanea non si innesca tanto nell’incontro di testi della tradizione con approcci antitradizionali e anti-illustrativi quanto nel nascere di inedite produzioni letterarie che hanno già risentito di queste trasformazioni.

Già su questo piano i passaggi logici e l’ordine narrativo, come la coerenza delle azioni e dei dialoghi (non-azioni e non-dialoghi), appaiono notevolmente sfronati.

Dalle ceneri della profetizzata “morte del dramma” - variamente indagata lungo il nostro percorso analizzando la *Teoria del dramma moderno* di Szondi e le considerazioni in proposito di Claudio Meldolesi - nascono nuovi prodotti drammaturgici. Testi frammentati, elusivi, dati per suggestioni o smontati in tasselli, non richiedono più un intervento di scomposizione da parte della scrittura fatta sulla scena ma se mai una ricomposizione, una riscrittura come montaggio. Scritture che non ruotano più intorno alla definizione psicologica dei personaggi o a strutture narrative canoniche, ma che, adeguandosi alla fragilità delle identità individuali e alla destrutturazione del piano della *fabula*, propongono potenzialità indistinte collocate in situazioni apparentemente statiche. Ambientazioni-limite che sono in grado di dischiudersi a infiniti movimenti quando non si presentino come banalizzazioni del quotidiano o riproduzioni *non-sense* eternamente ritorte su se stesse. Testi che non si danno più come bissi ma come profondità senza fine. Testi *a-bissi* appunto: luoghi dell’immaginario in cui la “scrittura scenica” si addentra rinvenendo simboli e suggestioni da ricomporre in una veste semantica (polisemantica o anche negante la possibilità di rinvenire un senso *tout court*). Scritture che, nei casi migliori, sono già sul piano verbale dei concentrati di teatro, in cui la parola viene indagata nelle molteplici significazioni che offre la sua frammentazione; scritture impresse sulla pagina

della scena prima ancora che su quella bianca preventiva, che possono fare a meno di quest'ultima ma che necessitano indispensabilmente della prima.

Ci siamo a lungo concentrati sulla questione della lingua, sugli effetti determinati dalla rimozione del dialetto, il fiorire di neovernacoli, la ripresa di un gergo quotidiano antiletterario accanto alla scoperta di un nuovo linguaggio poetico. La *querelle* non può dirsi terminata: molte voci si levano ancora a lamentare l'assenza di una lingua reale per il teatro.

Ci siamo limitati a registrare la presenza di un plurilinguismo, sintomatico riflesso di una condizione vissuta realmente dai parlanti, e le ripercussioni inevitabili sul linguaggio accuratamente ricercato dai nuovi drammaturghi. L'attenzione nelle scelte su questo versante, lungi dal delimitare confini riconoscibili e offrire griglie differenti attraverso cui classificare le produzioni, è un punto di contatto molto forte tra gli autori.

Lo abbiamo constatato nel capitolo centrale.

Approdando all'epoca cosiddetta del "dopo autore", ci siamo impegnati a riconsegnare un'identità negata a questo ruolo, irriducibile nei suoi risvolti poliedrici. Abbiamo constatato come la varietà e l'eterogeneità delle sue forme sia in realtà un fattore di crescita e sintomo di vitalità della drammaturgia italiana contemporanea. Lo si è notato ad esempio in merito al ricomparire della figura affabulatoria del narratore a teatro, affioramento rispetto al quale non abbiamo potuto esimerci dal registrare, accanto agli innegabili meriti e vantaggi, anche i limiti dell'abuso di forme monologanti che finiscono per sovrastare il personaggio drammatico canonico in favore dell'emergenza della persona dell'autattore.

A questo proposito più che epoca del "dopo autore" ci sembra di poter battezzare allora questa fase storica come la stagione dei *molti autori* nelle svariate modalità che abbiamo individuato e in quelle che perennemente si delineano. Invece che di mancanza di parola sarà corretto quindi pensare a una molteplicità di possibili lingue di cui torna a nutrirsi il teatro: il dialetto, la poesia, il gergo quotidiano. Più che antitesi, o auspicata sintesi tra teatro e letteratura, dovremo assodare in conclusione il rinvenimento di modelli ereditati da quest'ultima e riattualizzati sulla scena: la narrazione, l'adattamento a teatro, il racconto, l'io monologante.

Partendo da alcune considerazioni ottimistiche sulla condizione emergente, siamo passati per una rassegna critica delle perplessità in merito e abbiamo concluso rinvenendo le debolezze di un rapporto non ancora solidificato con l'universo teatrale in genere.

Come anticipato, ci siamo molto interrogati: abbiamo cercato di includere più che concludere.

Sempre riguardo alla scrittura, di qualsiasi scrittura si tratti, la seduzione più immediata è quella di dire “il mio lavoro è concluso”, posare la penna o spegnere il computer e passare ad altro. Chi conosce l'arte teatrale sa però che suo privilegio (o limite) rarissimo è quello di non poter mai considerarsi finita. Alimentandosi dell'incontro reale e vivo tra uomini, essa è per definizione sempre mutante e provvisoria. Innegabile debolezza, questa condizione concede però anche la potenzialità di essere infinitamente migliorabile, di rimodellarsi e rimodellare ogni sera il proprio rapporto con uno spettatore diverso e diversamente esigente.

Tra tutti gli elementi che compongono il fatto teatrale, il testo è più o meno unanimemente stato a lungo considerato come l'unico fattore immutabile che potesse contrastare la provvisorietà del teatro.

Quello che abbiamo cercato di provare è come invece, considerando la condizione ottimale di una drammaturgia che matura a contatto con la scena, esso sia in realtà uno dei materiali più mutevoli e passibili di modificazioni. Non solo: apparentemente immortale, il testo, cui è negata un'esistenza indipendentemente dal suo essere almeno pensato in funzione della rappresentazione, in quella stessa muore, conclude il suo ciclo vitale. Si esaurisce provvisoriamente o definitivamente a seconda delle opportunità di vita concesse dalle messinscena che se ne daranno:

...un testo che matura con le repliche, cresce attraverso le stesure successive, le riedizioni con attori, registi e pubblico diversi (guarda caso proprio come i classici) e vive, se bello, respirando sul palco... finalmente⁶⁴⁰.

⁶⁴⁰ Pierpaolo Palladino, *La nuova drammaturgia: tutti la vogliono, nessuno la piglia*, cit.

Si scrive sempre per noi stessi, per il piccolo teatro interiore di ciascuno. E' vero. Ma si scrive sempre anche per essere letti da qualcun altro. Arte che si compie in solitario, la scrittura è come il teatro una di quelle che più appartengono alla dimensione comunitaria: l'autore deve essere in grado di aggiungere qualcosa all'immaginario altrui, deve tentare di entrare in risonanza con l'"altro" del pubblico ma prima ancora della scena stessa.

Abbiamo terminato la nostra panoramica verificando la situazione editoriale italiana, prendendo atto del calo di sipario per quei moltissimi testi che non giungono alla fase di pubblicazione e quindi non esisterebbero del tutto.

Possiamo ora concederci un rovescio della prospettiva e proporre di intendere come "pubblicazione" di un testo teatrale già il suo stesso allestimento scenico. Varieranno le condizioni di spazio e tempo, il materiale originario, se esiste, potrà anche essere deformato fino a divenire irriconoscibile, ma perché la sua anima sopravviva è necessario che sia dotata di una quintessenza intangibile a consentirgli di rinascere nelle due, cento, mille repliche che se ne faranno o anche, come dicevamo in apertura, semplicemente contenuta in nuce.

Si dice: "*verba volant, scripta manent*".

Se requisito dei supporti cartacei è di rimanere immutabilmente resistenti all'evento, va preservata la facoltà delle parole di "volare", di lasciarsi trasportare sulle bocche dei parlanti, di trascorrere peripezie infinite.

La scena scrive *le scritture*.

La "scrittura" dà voce alla scena.

BIBLIOGRAFIA

Data la varietà e il disuguale impiego dei materiali che compongono la bibliografia ho ritenuto utile e doveroso affiancarle una griglia ragionata che consenta al lettore di muoversi il più agilmente possibile tra le diverse fonti. Andava poi rimarcata la disomogeneità dei testi messi a confronto, anche nel senso della loro sproporzionata rilevanza, e motivata come scelta di un percorso preciso e non inciampo fortuito.

Si vedranno pertanto associate considerazioni critico-teoriche di personalità del calibro di Bartolucci, Quadri e Taviani, accanto a riflessioni filosofiche, e interventi più o meno sporadici di artisti e studiosi variamente conosciuti. I formati stessi, d'altra parte, oscillano dal saggio al breve articolo di recensione, dall'approfondimento di ricerca all'intervento critico, fino all'intervista e all'autointervista, variando di volta in volta il grado di attendibilità. Questa disparità, che non trascuro di evidenziare, è stata però in parte superata dalla volontà di confronto su scelte tematiche affini, prescindendo dalla loro trattazione effettiva e dalla differente autorevolezza dei pareri critici.

Nell'ordinare la bibliografia ho rispettato la ripartizione per tematiche, distinguendo i quattro capitoli e separando le opere degli autori drammatici.

Per tentare la ricostruzione dell'itinerario drammaturgico della scena dell'ultimo cinquantennio mi sono avvalsa, oltre che del prezioso apporto degli studi di storici e teorici del teatro, anche delle pubblicazioni delle principali riviste del settore. Per ciascuna sono stati consultati i singoli volumi delle annate disponibili (a partire dal 1946 per esempio dello storico "Sipario"; dal 1995 per la più recente "Prove di drammaturgia") e all'orientamento dei curatori e allo spessore degli articoli sono state predilette le scelte tematiche più pertinenti. Le ho ritenute comunque contributi efficaci e interessanti indicatori del livello di attenzione al dato drammaturgico. A questo proposito un documento impareggiabile è senza dubbio costituito dal *Patalogo. Annuario dello spettacolo*, pubblicato a partire dal 1979 dalla casa Ubulibri.

Si noteranno dei vuoti in corrispondenza di alcune annate alternati a concentrazioni di numeri specializzati in altri periodi, argomenti circolari e inchieste ripetute a distanza di decenni: il tutto è parso significativo in vista di un tracciato della frequenza nella considerazione del fenomeno.

Tra le citazioni più ricorrenti compariranno pertanto teorici minori affiancati a riconosciuti maestri, magari apparentemente sottovalutati o parimenti trattati. Non posso trascurare di addurre tra le motivazioni alla base di questa scelta di campo il fatto che, in particolare per quanto riguarda la produzione drammaturgica dell'ultimo ventennio, a fronte di contributi critici proficui e proliferanti, siano quasi del tutto assenti studi teorici approfonditi e compiuti. La vicinanza storica e il solo recentemente riavvertito interesse al settore non hanno ancora concesso il fiorire di un'antologia interamente ed esclusivamente dedicata all'argomento. Di contro la ritardata circolazione delle idee in merito non offre l'opportunità di confronti, scontri, verifiche e smentite e i pochi contributi teorici tendono a rimanere ritorti su se stessi in una mancata revisione evolutiva.

Vorrei invece in parte smentire un luogo comune relativo alla scarsa reperibilità dei copioni teatrali. Segnalerei innanzitutto "Outis – Centro Nazionale di Drammaturgia Contemporanea" di Angela Calicchio, che, oltre alle proprie edizioni, ha ereditato quelle limitate di Casa "Ricordi" offrendo su speciale richiesta la possibilità di acquisto postale; e ovviamente il catalogo dell'"Ubulibri" di Franco Quadri e i "Quaderni di Teatro" editi dalla "Gremese", disponibili direttamente nelle librerie o su ordine.

Oltre alle case che continuano incessantemente nelle pubblicazioni italiane ed estere contribuendo alla scoperta dei nuovi autori, sempre più riviste cartacee e *on-line* vi si dedicano ospitando intere drammaturgie; è il caso di "Hystrio" che trimestralmente pubblica i testi vincitori o segnalati ai concorsi e soprattutto di "Dramma", portale internet di Marcello Isidori, che consente l'accesso ai copioni di più di centocinquanta autori.

A proposito di internet, andrà detto che l'attività frenetica dei siti, la possibilità di aggiornamenti immediati e i vantaggi offerti dalle nuove tecnologie, superato l'iniziale imbarazzo nell'approccio con il formato diverso, costituiscono un innegabile contributo di cui mi sono ampiamente

avvalsa. Oltre alla pubblicazione delle recensioni degli spettacoli (<http://www.dramma.it>, <http://www.drammaturgia.it>, <http://www.ateatro.it>), alcuni di questi promuovono riviste *on-line*: è il caso di “Tempi moderni” in <http://www.teatrocivile.org> e “Matità”, iniziativa editoriale curata da Tiziano Fratus per <http://www.manifatturae.it>, nei quali è possibile reperire articoli critici, interviste e dichiarazioni degli autori, oltre ad aggiornamenti su convegni, festival e programmazioni.

Per quanto riguarda le citazioni dai saggi critici reperiti direttamente nei siti dei curatori (Oliviero Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, La casa Usher, Firenze 1988 e Tiziano Fratus, *I drammaturghi nati negli anni Settanta*) non è stato possibile per ovvie ragioni rimandare ai numeri delle pagine; i riferimenti in nota sono perciò limitati all’indicazione dell’indirizzo del portale (rispettivamente <http://www.olivieropdp.it> e <http://www.manifatturae.it>).

Accanto alla bibliografia cartacea va segnalata anche l’esperienza vissuta, gli spettacoli visionati ovviamente, ma soprattutto l’incontro diretto di persone dal vivo, colloqui, rassegne e convegni. Tra questi vorrei almeno ricordare quelli dedicati a “Scrivere per il teatro” promossi dal “TNE/Teatro delle Moline” di Marinella Manicardi e Luigi Gozzi, gli artisti e i relatori degli incontri ospitati negli anni dal Dipartimento del D.A.M.S. di Bologna e le recenti esperienze personali in veste di osservatrice, coadiuvata da Massimo Marino, presso i laboratori dell’Associazione culturale “Arboreto” di Mondaino.

Infine costituiscono un prezioso materiale di supporto tutte le conversazioni ufficiali e ufficiose avute in questi mesi di lavoro con artisti, professori e critici: incontri casuali, interviste programmate, suggestioni e confronti illuminanti che non compariranno nell’elencazione ma che meritano a pieno titolo di essere ricordate.

CAPITOLO I

Studi critici e teorici e interventi a proposito della “scrittura scenica”

- BARTOLUCCI, G., *La scrittura scenica*, Lerici, Torino 1968.
BENE, C., *Opere*, Bompiani, Milano 2002.
GIORGETTI, M.M., *Dalla scrittura alla scena*, in “Sipario”, settembre 1997.
MANGO, L., *La scrittura scenica*, Bulzoni, Roma 2003.
PAVIS, P., *Dizionario del Teatro*, Zanichelli, Bologna 1998.

Opere generali consultate

- BARBA, E., *Alla ricerca del teatro perduto*, Marsilio, Padova 1965.
BARICCO-VACIS-VOLLI, *Totem*, Fandango libri, Roma 1999.
GROTOWSKI, J., *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970.
KANTOR, T., *Il teatro della morte*, Milano, Ubulibri 2000 (prima edizione italiana 1979).

CAPITOLO II

Studi sulla storia del teatro del dopoguerra e contributi registici in merito

- ANTONUCCI, G., *Storia del teatro italiano del Novecento*, Studium, Roma 1996.
ID., *Cinquant'anni di teatro italiano*, in “Sipario”, maggio 1996.
MELDOLESI, C., *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, Bulzoni, Roma 1987.
ID., *Fondamenti del teatro italiano*, Sansoni, Firenze 1984.
MORANTI-LAZZARO, *1947-1958: Piccolo Teatro*, Moneta, Milano 1958.
PUPPA, P., *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Bari 1990.
QUADRI, F., *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960-1976 II*, Einaudi, Torino 1977.
SQUARZINA, L., *Da Dioniso a Brecht. Pensiero teatrale e azione scenica*, Mulino, Bologna 1988.
STREHLER, G., *Per un teatro umano. Pensieri, scritti, parlati e attuali*, Feltrinelli, Milano 1974.

Riflessioni sulla questione della lingua e sul rapporto tra teatro e letteratura

- AA.VV., *La nuova questione della lingua*, Paideia, Brescia 1971.
ANTONUCCI, G., *Un rapporto difficile*, in “Sipario”, dicembre 1999.

DE MAURO, T., *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Bari 1999 (prima edizione 1963).

GRILLO, C., *Una questione di linguaggio*, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.

MAZZUCCO, M., *La parola errante*, in "Sipario", dicembre 1999.

MOLINARI, R., *Le lingue del teatro*, in "Patalogo" 17, 1994.

PASOLINI, P.P., *Teatro*, Garzanti, Milano 1998 (prima edizione 1973).

ID., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000 (prima edizione 1972).

PEDULLA', G., *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Il Mulino, Bologna 1994.

Gli scrittori e il teatro, inchiesta a cura di Marisa Rusconi, in "Sipario", 1965, di cui sono stati considerati gli interventi di G. BALDINI, BUZZATI, N. GINZBURG, E. FLAIANO, S. QUASIMODO, P.P. PASOLINI, G. TESTORI.

Studi sul Nuovo Teatro

BARTOLUCCI-MANGO, A.-MANGO, L., *Per un teatro analitico esistenziale*, Studio Roma, Torino 1980.

BARTOLUCCI, G., *Il suono*, in "La scrittura scenica", n. 2, 1971.

ID., *Appunti di drammatizzazione*, in "La scrittura scenica", n. 5, 1972.

ID., *Di un teatro cinetico visivo*, in id., *La scrittura scenica*, cit.

BONGIOANNI, M., *Alle origini del teatro*, in "Teatroltre", n. 8, 1974.

DE MARINIS, M., *Il Nuovo Teatro. 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987.

GUGLIELMI, A., *Proposta di impoverimento dell'istituto di letteratura*, in "Tempi moderni", n. 8, 1971.

PESCE, M.D., *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2003.

SCHECHNER, R., *Magnitudini della performance*, Bulzoni, Roma 1998.

TAMOZZO GOLDMANN, S., *Giuliano Scabia. Ascolto e Racconto*, Bulzoni, Roma 1997.

VALENTI, C., *Dal teatro ai teatri. Crisi dell'idea di servizio pubblico e nuove istanze sociali*, in dispense al corso di "Economia e Organizzazione dello spettacolo", anno accademico 2002-2003, Università di Bologna.

Interventi relativi al panorama teatrale degli anni Ottanta

BARTOLUCCI, G., *Dalle cantine ai gruppi emergenti*, in O. Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, La casa Usher, Firenze 1988, ora reperibile nel sito internet del critico <http://www.olivieropdp.it>.

DE MARINIS, M., *Postdrammaturgia: ritorno al futuro?*, in "Nuovo teatro", n. 2/3, 1986/1987.

GUCCINI, G., *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in "Culture teatrali" 2/3, primavera- autunno 2000.
 ID., *La storia dei fatti*, in Guccini-Marelli, *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del teatro di narrazione*, le Ariette libri, Bologna 2004.
 PONTE DI PINO, O., *Il ginnasio del drammaturgo*, in "Patalogo" 8, 1985.

Approfondimenti su "Teatri 90"

CHINZARI-RUFFINI, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Castelveccchi, Roma 2000.
 BALIANI, M., *I centri Teatro Ragazzi*, in "Sipario", maggio 1985.
 BALZOLA, A., *Con ogni mezzo*, in "Hystrio", n. 4, 2003.
 BARTOLUCCI, G., *Il teatro del duemila*, in "Teatroltre", n. 23, 1981.
 MONTEVERDI, A.M., *Il teatro di Robert Lepage*, Biblioteca Franco Serantini, Pisa 2004.
 PONTE DI PINO, O., *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, La casa Usher, Milano 1988.
 ID., *Teatri 90. "il manifesto"*, marzo 1998, <http://www.olivieropdp.it>.
 RUFFINI-VENTRUCCI, *I gruppi 90. Mappa degli ultimi teatri*, in "Patalogo" 19, 1996.

CAPITOLO III

Interventi e ricerche sulla figura del *dramaturg*

CERVO, G.M., *Intertext e Quartieri dell'arte*, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.
 LAGANI, C., *Il lavoro drammaturgico*, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.
 MELDOLESI, C., *L'interazione teatrale: l'attore e il dramaturg*, in "Drammaturgia", n. 1, 1994.
 HERMANN-NEIBE, M., *Il dramaturg*, in "Prove di drammaturgia", n. 1, 1997.
 SQUARZINA, L., *Dal DAMS all'Accademia d'arte drammatica e ritorno: il Novecento nel nostro teatro*, intervista di Maria Dolores Pesce, in "parol – quaderni d'arte e di epistemologia", Meltemi, Bologna 2002.
 TAVIANI, F., *Uomini di scena e uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, il Mulino, Bologna 1995.
 TRIGONA OCCHIPINTI, A., *Hich bin dramaturg*, in "Tempi moderni", n. 1, aprile-giugno 2000, <http://www.teatrocivile.org>.

Opere relative all'analisi semiotica e all'indagine delle strategie comunicative

- DE MARINIS, M., *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 2002.
- ELAM, K., *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna 1988.
- ESSLIN, M., *Il teatro dell'assurdo*, Abete, Roma 1972.
- JACOBSON, R., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1972.
- MIZZAU, M., *Storie come vere. Strategie comunicative nei testi narrativi*, Feltrinelli, Milano 1998.
- RUFFINI, F., *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Bulzoni, Roma 1978.
- UBERSFELD, A., *Theatrikòn. Leggere il Teatro*, Euroma, Roma 1984.

Saggi filosofici

- BARTHES, R., *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 2003 (prima edizione italiana 1982).
- BARTHES-FLAHULT, *Enciclopedia*, 10, Einaudi, Torino 2000.
- BENJAMIN, W., *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999 (prima edizione in lingua 1928).
- ID., *Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in id., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995 (prima edizione italiana 1962).
- DELEUZE, G., *Critica e clinica*, Cortina Editore, Milano 1996.
- FOUCAULT, M., *Storia della follia nell'età classica*, Bur Saggi, Milano 2004 (prima edizione italiana 1973).
- HEIDEGGER, M., *L'essenza del linguaggio*, in id., *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1973.

Articoli e interventi critici sul rapporto tra teatro e poesia

- BELLEZZA, D., *La poesia all'aperto*, in "Teatroltre", n. 15, 1977.
- DE BERARDINIS, L., *Per un teatro jazz*, intervista con Leo De Berardinis a cura di Oliviero Ponte di Pino, in id., *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, cit.
- ID., intervista contenuta in P. Di Marca, *Tra memoria e presente*, Artemide Edizioni, Roma 1998.
- DOPLICHER, F., *Dal poeta al personaggio nell'età dell'indifferenza*, in "Sipario", dicembre 1999.
- GAMBULA, N., *La poesia, la scena, l'attore*, in "Matità#03", novembre 2003, <http://www.manifatturae.it>.
- MANFRIDI, G., *Dramma e metamorfosi*, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.
- ID., *Introduzione a Teatro dell'eccesso*, Gremese Editore, Roma 1990.
- MOLINARI, R., *Il poeta in scena*, in "Patalogo" 14, 1991.

ID., *Del teatro in versi*, in "Patalogo" 7, 1984.
 MONTANARI, E., intervista a cura di Oliviero Ponte di Pino, in id., *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, cit.
 NOTA, D., in T. Fratus, *Per una poesia al servizio delle arti. Dieci voci dal panorama della poesia contemporanea italiana*, in "Matità#04", febbraio 2004, <http://www.manifatturae.it>.
 PASOLINI, P.P., *Il "cinema di poesia"*, in id. *Empirismo eretico*, cit.
 SAMBATI, M., *Autointervista*, in Pippo di Marca, *Tra memoria e presente*, cit..
 TIEZZI, F., *Teatro di poesia. Per un disordine poetico della realtà*, in "Patalogo" 5/6, 1983.
Poesia, teatro e letteratura, numero monografico in "I quaderni del battello ebbro", 12-13, giugno 1993, con interventi di M. GUALTIERI, G. LIOTTA, G. MARTINI e L. NANNI.

Studi sulla drammaturgia moderna e contemporanea

ARIANI-TAFFON, *Scritture per la scena*, Carocci, Roma 2001.
 D'ANGELI, C., *Forme della drammaturgia*, UTET, Torino 2004.
 FIORE, E., *Il rito, l'esilio e la peste*, Ubulibri, Milano 2002.
 FRATUS, T., *I drammaturghi nati negli anni Settanta*, <http://www.manifatturae.it>, 2003.
 ID., *Lo spazio aperto. Il teatro a uso delle giovani generazioni*, Editoria&Spettacolo, Roma 2002.
 GUCCINI, G., *Antiche poetiche, nuove estetiche*, in "Prove di drammaturgia", n. 2, dicembre 2001 (da cui vedi anche BIFFI G., *L'autore in scena*; MARINO M., *Drammaturgie per il nuovo teatro*; MELDOLESI C., *Esperienze di nuova drammaturgia*; PORCHEDDU A., *Un personaggio chiamato Provenzano, riflessioni sulla drammaturgia a Sud e Discussione*, con i contributi di A. ADRIATICO, G. GHERZI, L. GOZZI, M. MAGGIONI)
 PUPPA, P., *Il teatro dei testi*, UTET, Torino, 2003.
 SZONDI, P., *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino 2000 (prima edizione italiana 1962).

Saggi, articoli e convegni sul "teatro narrazione" e sul racconto a teatro

BALIANI, M., *La narrazione. Frammenti di una conversazione*, in "Patalogo" 18, 1995.
 BOELLA, L., *Pensare e narrare*, in E. Bloch, *Tracce*, Garzanti, Milano 1994.
 BOTTIROLI, S., *L'attore narrante*, in "Ariel", n. 2, 2003.
 ID., *Il narratore e i suoi personaggi. Un percorso attraverso il teatro di Marco Baliani*, in "Prove di drammaturgia", n. 1, 2004.

CAMERINI, D., *Teatroinascolto*, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.
 CELESTINI, A., *Il giro del cieco*, in "Patalogo" 25, 2002.
 ID., *Fabbrica. Racconto teatrale in forma di lettera*, Donzelli Editore, Roma 2003, in "Patalogo" 26, 2003.
 FORTI, L., *Note su "Dimmi"*, in "Matità#01", febbraio 2003, <http://www.manifatturae.it>.
 GENETTE, G., *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino 1972.
 GOZZI, L., *60 avvertenze per leggere e/o costruire un testo*, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.
 GUCCINI, G., *La storia dei fatti*, in Guccini-Marelli, *Stabat Mater*, cit..
 ID., *Il teatro narrazione: fra "scrittura oralizzante" e oralità-che-si-fa-testo*, in "Prove di drammaturgia", n. 1, 2004.
 MOLINARI, R., *Di canti, storie e autori*, in "Patalogo" 26, 2003.
 NOSARI, P.G., *I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, in "Prove di drammaturgia", n. 1, 2004.
 PAOLINI, M., *Quaderno del Vajont, (9 ottobre 1997, ore 17.00)*, a cura di Oliviero Ponte di Pino, Einaudi Tascabili, Torino 1999.
 ID., intervista a cura di Chiara Alessi del 26 giugno 2003 in "Cubo.- contenitore di informazioni universitarie", n. 9, novembre 2003.
 ID., *La narrazione. Frammenti di una conversazione*, in "Patalogo" 18, 1995.
 PESCE, D., *La rinascita del testo nel teatro contemporaneo*, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.
 PRESOTTO, C., *L'isola dei teatri*, Bulzoni, Roma 2001.
 PORCHEDDU, A., *Dalla crisi del soggetto al collasso del personaggio*, in "Patalogo" 26, 2003.
 PORTONE, F., *Il corto teatrale: la drammaturgia e il teatro di oggi*, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.
 QUADRI, F., *Teatro Politico 2: "Genova 01" e "Noccioline" di Fausto Paravidino*, in "Patalogo" 25, 2002.
 SPINATO, G., *Attenti all'etichetta*, in "Hystrio", n. 2, 2003.
 VIESTI, N., *Il teatro delle cantine alla soglia degli anni Settanta*, intervento svolto all'interno del corso di "Organizzazione ed Economia dello Spettacolo" il 17 aprile 2002, trascrizione a cura di Fabio Acca (il testo completo, riveduto e corretto dall'autore, è stato pubblicato in "Prove di Drammaturgia", n. 1, 2002).

Da rilevare anche i contributi degli interventi al convegno "L'attore e la memoria", giugno 2003 (AL) che si è tenuto tra Rocca Grimalda e Ovada, organizzato da Sonia Bacillari, Nicolò Pasero, Alessandro Tinterri e Franco Vazzoler (tra i relatori: Renata Molinari, Gerardo Guccini, Remo Melloni e Alfonso Cipolla, Ascanio Celestini, Fausto Paravidino, Stefano Pasquini, Luca Valentino, Paola Bigatto, Giovanni Moretti, Pier Giorgio Nosari; la relazione del convegno è a cura di M.D. PESCE, *L'attore e la memoria*).

L'affabulazione nel teatro italiano contemporaneo, in "Ariel", n. 2, 2003) e all'incontro di TNE/Teatro delle Moline "Scrivere per il teatro", giugno 2004, Bologna (in cui hanno preso parte alla discussione, tra gli altri: M. Bonazzi, E. Erba, P. Floridia, G. Gozzi, G. Guccini, C. Longhi, M. Marino, C. Meldolesi, G. Spinato).

cui vanno aggiunti i programmi di sala del 36° "Festival Internazionale del Teatro", Biennale di Venezia, settembre-ottobre 2004, del "Romaeuropa festival" dell'autunno 2004 e del 34° "Festival di Santarcangelo", Coedizioni Santarcangelo dei Teatri - Maggioli Editori, 2004.

Interventi sul "teatro civile"

BADI, M., intervista a cura di Tiziano Fratus, <http://www.manifatturae.it>.
ID., *Piccola presentazione terrestre*, in id., *Piccoli drammi terrestri*, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.
BATTAGLINI, R., *Scrivere per il teatro*, in "Tempi moderni", n. 2, giugno settembre '01, <http://www.teatrocivile.org>.
DORI, G., intervista a cura di Tiziano Fratus, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.
FERRONE, S., *Sacralità, menzogna e sortilegio*, in "Drammaturgia", <http://www.drammaturgia.it>.
GOZZI, L., *Dori e i suoi diamanti*, in "Matità#03", maggio 2003, <http://www.manifatturae.it>.
ISIDORI, M., *Sul taccuino - il rovescio della scrittura*, in "Matità#02", maggio 2003, <http://www.manifatturae.it>.
JACOBBI, R., *Teatro da ieri a domani*, La Nuova Italia, Firenze 1972.
MINI, R., *Dire l'indicibile - Caino e la tortura*, in "Matità#01", febbraio 2003, <http://www.manifatturae.it>.
PARAVIDINO, F., *Teatro problematico*, in "Tempi Moderni", n. 0, gennaio-aprile 2000, <http://www.teatrocivile.org>.
PONTE DI PINO, O., *Dossier sul teatro politico*, in "Hystrio", n. 2, 2003.
Manifesto di "Teatro civile", a cura di Alessandro Trigona Occhipinti, <http://www.teatrocivile.org>.

Le informazioni sul progetto "Città in condominio" e "Teatro Out/Off" sono state raccolte nell'ambito del "seminario/incontro" tenutosi nell'autunno 2004 presso l'Associazione Culturale "Arboreto" di Mondaino (accanto alla presenza del "comitato centrale" composto da Renata Molinari, Giampaolo Spinato, Roberto Traverso, Tommaso Urselli, Renata Ciaravino, l'invito è stato esteso anche a una "delegazione" di attori tra cui Marta Comerio, Tommaso Banfi, Claudio Raimondi, Stefania Casiraghi, i drammaturghi

Gianluca de Col e Magda Barile e Paolo Trotti e la regista Maria Antonia Pingitore).

CAPITOLO IV

Sul rapporto tra critica e teatro

BARTOLUCCI, G., *Per una nuova scrittura critica*, in id., *La scrittura scenica*, cit..

CALBI, A., *Una generazione plurale*, in T. Fratus, *Lo spazio aperto*, cit..

DE MONTICELLI, R., *Le mille notti di un critico*, a cura di Guido de Monticelli, Roberta Arcelloni, Lyde Galli Monticelli, Bulzoni, Roma 1997.

MARINO, M., *Lo sguardo che racconta*, Carrocci, Roma 2004.

RONFANI, U., *Una critica che non c'è più*, in "Hystrio", n. 4, 2003.

Teatri 90. Bilancio di un decennio, a cura di A. AUDINO, G. MANZELLA, M. MARINO, R. PALAZZI, C. VENTRUCCI, in "Hystrio", n. 4, 2003.

Teatri 90. Gioventù ardente o bruciata, id., in "Hystrio", n. 1, 2004.

Annuari e articoli relativi ai rapporti con l'istituzione teatrale, gli spazi "teatrabili", i premi, le pubblicazioni, il diritto d'autore

ANDREOLI, M., *Roma. Gli angoli della drammaturgia abusiva*, in "Matità#02", maggio 2003, <http://www.manifatturae.it>.

ALBINI, M., *L'IDI verso mezzo secolo di storia*, in "Sipario", maggio 1996.

CALICCHIO-FORTE, *Nasce Outis*, in "Hystrio", n. 1, 1998.

CAVOSI, R., *La drammaturgia e la Siae: Ecco che cosa si può fare per un teatro del tempo presente* a cura di Ugo Ronfani, in "Hystrio", n. 2, 2002.

CERVO, G. M., *Intertext e Quartieri dell'Arte: due progetti per una nuova drammaturgia*, in "Matità#01", febbraio 2003, <http://www.manifatturae.it>.

DE CHIARA, G., *Mezzo secolo di rinvii*, in "Hystrio", n. 1, 1995.

FRATUS, T., *De officis theatralibus*, in id., *Lo spazio aperto*, cit..

ID., *Le collane di drammaturgia*, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.

ID., *Mutazioni filosofiche del Premio Riccione*, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.

GALLINA, M., *Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Franco Angeli, Milano 2001.

GIORGETTI, M. M., *Dopo l'IDI chi proteggerà gli autori?*, in "Sipario", aprile 1998.

GOZZI, L., *Simulazioni. Ragioni di un titolo per una nuova collana di drammaturgia*, in "Prove di drammaturgia", n. 1, 2000.

LA FONTE, P., *Un censimento dei piccoli e medi palcoscenici. Ecco i nuovi spazi per i nostri autori*, in "Hystrio", n. 1, 1995.

NATIVI, B., *Intercity Connections: il progetto*, in AA.VV., *Nuovi testi per nuovi interpreti*, Editoria&Spettacolo, Roma 2004.

PENSA, C. M., in PONTE DI PINO O., *Armi da taglio*, in "Hystrio", n. 2, 2004.

SCARLINI, L., *Riccione 2003: note a margine*, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.

Abbandonare il teatro al libero mercato?, inchiesta in "Hystrio", n. 1, 1995.

Un teatro pubblico alla drammaturgia contemporanea. Lettera aperta al sindaco di Roma Walter Veltroni, a cura di Marcello Isidori, in *Teatroaperto*, <http://www.dramma.it>.

Dossier. Retrosceca: il teatro nell'era di Berlusconi, a cura di Mimma Gallina, in "Hystrio", n. 1, 2004.

Sono stati inoltre consultati "Lo spettacolo in Italia. Annuario Statistico SIAE", Roma 1936-1975/76 e "Annuario teatro italiano dell'IDI", attivo a Roma dalla fine degli anni Cinquanta ad oggi.

Siti internet di riferimento

"Tutto teatro" diretto da Mariateresa Surianello, <http://www.tuttoteatro.it>.

"A teatro" di Oliviero Ponte di Pino, <http://www.ateatro.it>.

"Teatron" di Carlo Infante, <http://www.teatron.org>.

"Roma teatri", <http://www.romateatri.it>.

"Tutto qui", <http://tuttoqui.it>.

"Tutto teatro", <http://tuttoteatro.it>.

"Centoteatri", <http://www.centoteatri.it>.

<http://www.spettacolo.beniculturali.it>.

<http://www.siae.it>.

GLI AUTORI

BADI, M., *Piccoli Drammi terrestri*, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.
ID., *Notturmo*, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

BALDINI, R., *Zitti tutti!*, Ubulibri, Milano 1998.

BATTAGLINI, R., *L'ospite d'onore*, Ricordi, Milano 1995.
ID., *Conversazioni per passare la notte*, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

CALAMAI, S., *Trincee di signore*, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>

CAPPUCCIO, R., *Desideri mortali*, Gremese Editore, Roma, 1998.
ID., *Delirio marginale*, in “Ridotto”, n. 4-5, 1994.
Shakespea Re di Napoli, in “Ridotto”, n. 5, 1995.

CAVOSI, R., *Rosanero*, in “Hystrio”, n. 4, 1994.

CERLINO, F., *Vincent è morto*, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

CHITI, U., *La terra e la memoria*, Gremese Editore, Roma 1994.
ID., *La recita del popolo fantastico*, Ubulibri, Milano 2004.

CIARAVINO, R., *Where is the wonderful life?*, in “Hystrio”, n. 4, 2003.
ID., *Molti amori (diversi odii)*, Outis – Centro Nazionale di drammaturgia, 2002.

CURINO, L., *L'età dell'oro*, in “Hystrio”, n. 1, 2004.

DANTE, E., *Vita mia e Carnezzeria* (copioni ricevuti dalla compagnia stessa tramite la responsabile dell'ufficio stampa Funny Bourquel).

D'ONGHIA, R., *Tango Americano*, Ricordi, Milano, 1994.
ID., *Lezioni di cucina di un frequentatore di cessi pubblici*, Ricordi, Milano 1991.

DORI, G., *La donna che ero*, in “Teatro civile”, <http://www.teatrocivile.org>.

ERBA, E., *Maratona di New York e altri testi*, Ubulibri, Milano 2001.

FIORITO, E., *Disonora il padre e la madre*, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.
ID., *Quattro bombe in tasca*, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

FRATUS, T., *John Burlatti sfida la storia*, in “Teatro civile”, <http://www.teatrocivile.org>.

GOZZI, L., *Freud e il caso Dora*, Thema Editore, Bologna 1991.
ID., *Binomio*, collana “Simulazioni”, Clueb, Bologna 2000.

GUALTIERI, M., *Antenata*, Crocetti, Milano 1982.
ID., *Parsifal*, Collana del Bambino Vispo, Edizioni Teatro Valdoca, Cesena 2000.

ISIDORI, M., *Rovescio della medaglia e Terramadre*, Editoria&Spettacolo, Roma 2003.

LONGONI, L., *Uomini senza donne*, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.
ID., *Xanax*, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.
ID., *Naja*, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

LUNARI, L., *Nel nome del padre*, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

MANFRIDI, G., *Stringiti a me, stringimi a te*, Ricordi, Milano 1990.
ID., *Corpo d'altri*, Ricordi, Milano 1992.
ID., *Teatro dell'eccesso*, Gremese Editore, Roma 1990.
ID., *Teppisti!; Ultrà*, Ricordi, Milano, 1996.
ID., *Ménage*, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

MARTINELLI-MONTANARI, *Jarry 2000 – Da Perhindérion a I Polacchi*, Ubulibri, Milano 2000.

MOSCATO, E., *Ragazze sole con qualche esperienza*, in id., *Angelico Bestiario*, Ubulibri, Milano 1991.
ID., *Partitura*, in id., *L'angelico bestiario*, cit.
ID., *Pièce noire*, in id., *Angelico Bestiario*, cit.

PARAVIDINO, F., *Teatro*, Ubulibri, Milano 2002.

RUCCELLO, A., *Teatro*, Guida Editori, Napoli, 1993.

RUSSO, L., *Binario Morto*, Editoria&Spettacolo, Roma 2003.
ID., *Tomba di cani*, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

SANGUINETI, E., *Sei personaggi.com*, il Melangolo, Genova, 2001.

SANTANELLI, M., *L'aberrazione delle stelle fisse*, Ricordi, Milano 1987.
ID., *Virginia e sua zia*, Ricordi, Milano 1997.

SCALDATI, F., *Assassina*, in id., *Il teatro del sarto*, Ubulibri, Milano 1990.
ID., *Il pozzo dei pazzi*, in id., *Il teatro del sarto*, cit.
ID., *La guardiana dell'acqua*, in id., *Il teatro del sarto*, cit.

SCIMONE, S., *Nunzio, Bar, La festa*, Ubulibri, Milano 2000.

SPINATO, G., *B.*, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.
ID., *Motoradiotaxi*, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.

TARANTINO, A., *Quattro atti profani*, Ubulibri, Milano 1997.

TRAVERSO, R., *Fondamentalisti*, in "Teatro civile",
<http://www.teatrocivile.org>.

TRIGONA-OCCHIPINTI, A., *Uomini contro*, in "Teatro civile",
<http://www.teatrocivile.org>.

URSELLI, T., *La porta*, in "Dramma", <http://www.dramma.it>.

VALDUGA, P., *Donna di dolori*, Mondadori, Milano 1991.

Altre recensioni critiche, interviste agli autori e articoli citati

ALAIMO, E., *Per una scrittura dello sguardo*, <http://www.enzoalaimo.it>.

ALMANZI, G., *I poeti in scena*, in "Panorama", 16 giugno 1991, in
"Patalogo" 14, 1991.

ANGELUCCI MARINO, S., *Appunti dalla trilogia della memoria
Pizzoferrato*, in "Matità#02", maggio-luglio, 2003,
<http://www.manifatturae.it>.

BADI M., intervista a cura di T. FRATUS, <http://www.manifatturae.it>.

BALDINI, R., *Il dialetto tra tradizione e ricerca*, a cura di R. Molinari, in id.,
Le lingue del teatro, cit.

BERTANI, E., *La provincia di Jimmy*, in "Avvenire", 16 gennaio 1990, in
"Patalogo" 13, 1990.

BEVIONE, L., *"Cambinarsi" tutti per non cambiare nulla*,
<http://www.drammaturgie.it>.

ID., *Drammaturgia scientifica*, <http://www.drammaturgie.it>.

CAMERINI, D., *Il ricambio generazionale del pubblico*, in “Tempi moderni”, n. 1, aprile-giugno, 2000, <http://www.teatrocivile.org>.

CAPITTA, G., *Le sorprese della nuova drammaturgia*, in “il Manifesto”, 4 luglio 2004.

CARRIERE, J-C., *Lezioni di drammaturgia*, in “Drammaturgia”, n. 5, 1998.

CASPANELLO, T., intervista a cura di Rodolfo Sacchettini, riportata su “Il giornale del festival”, in “Corriere di Rimini”, 3 luglio 2004.

CASTALDO, D., *Le Argonautiche*, in “Patalogo” 24, 2001.

CAVOSI, R., *Appunti per una breve autopresentazione*, in “Matità#03”, novembre 2003, <http://www.manifatturae.it>.

CERLINO, F., *Drammaturgia sociale*, in “Tempi moderni”, n. 0, gennaio-aprile 2000, <http://www.teatrocivile.org>.

CHIAROMONTE, N., in “Sipario”, aprile 1966.

CHITI, U., intervista a cura di Emilia Costantini, in “Corriere della Sera”, 11 febbraio 1990, in R. Molinari, *Le lingue del teatro*, cit.

DE ANGELI, E., *Il vangelo sul marciapiede un ritorno alle origini tramite il degrado quotidiano*, in “Patalogo” 17, 1994.

DELLA CECA, F., *Disagio, ansia, crisi negli autori d'oggi*, in “Catarsi”, n. 8, settembre-dicembre, 1998.

DELLA PALMA, S., *Le culture delle comunità non hanno più il senso dell'universale*, convegno su “Formazione e teatro del disagio”, in “Teatri delle diversità”, n. 24, dicembre 2002.

DI GIANMARCO, R., *Gran Bretagna: Cantieri delle Storie Infinite*, in AA.VV. *Nuovi testi per Nuovi interpreti*, cit.

DOPLICHER, F., *L'ombra di un'epoca. L'ombra del drammaturgo*, in “Hystrio”, n. 4, 1997.

ID., intervista a cura di Maria Grazia Saccà, in “Sipario”, maggio 1996.

ID., *Dal poeta al personaggio nell'età dell'indifferenza*, in “Sipario” dicembre 1999.

ENIA, D., *Il mio rapporto col dialetto palermitano, ovvero ciò che mi insegnò una scarpa da calcio*, in “Patalogo” 26, 2003.

ERBA, E., *Cinque punti del teatro*, in “Matità#03”, novembre 2003, <http://www.manifatturae.it>.

FERRONE, S., *Sacralità, menzogna e sortilegio*, <http://www.drammaturgia.it>.

ID., *Genova '01*, <http://www.drammaturgie.it>.

ID., *Annibale Ruccello: memoria e antropologia*, in “Drammaturgia”, n. 4, 1997.

FRACASSI, F., *Io e Sarah*, in “Matità#01”, febbraio-marzo-aprile 2003, <http://www.manifatturae.it>.

FRATUS, T., *Il teatro che arranca, riflessioni per un futuro di maggiore visibilità e dignità*, in “Matità#02”, maggio 2003, <http://www.manifatturae.it>.

ID., *Portogallo: Lisbona e Almada*, in “Matità#05”, agosto 2004, <http://www.manifatturae.it>.

ID., *Reazione al grande vuoto: alcune riflessioni a proposito del panorama teatrale e culturale italiano*, in “Atelier – trimestrale di poesia critica letteratura”, n. 29, marzo 2003, <http://www.manifatturae.it>.

ID., *Cinque atti d'un teatro della materia e della morte per Letizia Russo*, <http://www.manifatturae.it>.

GREGORETTI, U., intervista a cura di Enrico Fiore, in “Il mattino”, 4 settembre 1987, in “Patalogo” 11, 1988.

GOZZI, L., *Lettera aperta a tempi moderni*, in “Tempi moderni”, n. 2, giugno/settembre '01, <http://www.teatrocivile.org>.

GUCCINI-MELDOLESI, *Drammaturgie intorno alla parola*, editoriale in “Prove di drammaturgia”, n. 2, 2000.

ISIDORI, M., *A proposito di target*, in “Tempi moderni”, n. 1, aprile-giugno 2000, <http://www.teatrocivile.org>.

LOMBARDI, S., *Il mio Testori*, a cura di Gerardo Guccini, in “Prove di drammaturgia”, n. 1, 2002.

LUCCHESINI, P., *Il pozzo dei pazzi*, in “La Nazione”, 24 aprile 1990, in “Patalogo” 13, 1990.

MANACORDA, G., in “La repubblica/Mercurio”, 10 novembre 1990, in “Patalogo” 14, 1991.

MARTINELLI, M., *Epidemie*, in “Matità#03”, novembre-dicembre 2003, <http://www.manifatturae.it>.

ID., *Domande al presente in forma di lazzi*, in “Matità#05”, agosto 2004, <http://www.manifatturae.it>.

MINI, R., *Dire l'indicibile – Caino e la tortura*, in “Matità#01”, febbraio 2003, <http://www.manifatturae.it>.

MOLINARI, R., *A proposito di autori e drammaturgie*, in “Patalogo” 25, 2002.

MOSCATO, E., *I topi di Napoli*, conversazione con Stefano de Matteis, in “Patalogo” 11, 1988.

PALLADINO, F., *La nuova drammaturgia: tutti la vogliono, nessuno la piglia*, in “Tempi moderni”, n. 2, giugno/settembre 2001, <http://www.teatrocivile.org>.

PESCE, M.D., *La rinascita del testo nel teatro contemporaneo*, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

ID., *L'attore e la memoria. L'affabulazione nel teatro italiano contemporaneo*, in “Ariel”, n. 2, 2003.

ID., *Una metafisica quotidiana*, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

PETRONI P., *Perché la paura non faccia (anni) '90*, in “Annuario teatro italiano dell'IDI”, 1992.

PONTE DI PINO, O., *In fondo a destra*, <http://www.ateatro.it>.

ID., *Il teatro interetnico delle Albe*, in “il Manifesto”, 17 giugno 1993, <http://www.olivieropdp.it>.

PUPPA, P., *Scrivere teatro*, in “Tempi moderni”, n. 2, giugno-settembre 2001, <http://www.teatrocivile.org>.

QUADRI, F., *Un debutto teatrale*, in “La Repubblica”, 27 novembre 1993, in “Patalogo” 17, 1994.

ID., *Il pozzo dei pazzi*, in “la Repubblica”, 1 gennaio 1989, in F. Scaldati, *Il teatro del sarto*, Ubulibri, Milano 1990.

ID., *Una guerra mai vissuta che colpisce dritto al cuore*, in “la Repubblica”, 18 ottobre 2004.

ID., *Teatro Politico 2: “Genova 01” e “Noccioline” di Fausto Paravidino*, in “Patalogo” 25, 2002.

ID., *Carnezzeria*, in “la Repubblica”, 21 novembre 2002, in “Patalogo” 26, 2003.

RONCONI, L., *Gli anni '70 in un aldilà in mezzo tra le due Berlino*, in “Patalogo” 23, 2000.

RONFANI, U., *“L’ospite d’onore” della Battaglini: meriti e limiti di una messinscena*, in “Hystrio”, n. 3, 1995.

RUCCELLO, A., *Una drammaturgia sui corpi*, in “Sipario”, marzo-aprile 1987.

RUSSO, L., *Chi cosa dove come quando perché*, in “Matità#02”, maggio-giugno-luglio 2003, <http://www.manifatturae.it>.

SANTANELLI, M., intervista a cura di Vincenzo Morvillo, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

SCALDATI, F., conversazione a cura di Tiziano Fratus, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

ID., *A Sud del teatro*, intervista a cura di Pier Giorgio Nosari, in “Prove di drammaturgia”, n. 1, 1999.

SCIMONE, S., *Scrivere col corpo*, intervista a cura di T. Fratus, in “Dramma”, <http://www.dramma.it>.

SERVILLO, T., dichiarazioni raccolte da Pino Marinaro, in “la Repubblica”, 22 maggio, 1991, in “Patalogo” 14, 1991.

ID., *Un efferato dilettante*, conversazione a cura di Oliviero Ponte di Pino, <http://www.olivieropdp.it>.

STRHELER, G., *Le meraviglie d’Italia: i dialetti*, in R. Molinari, *Le lingue del teatro*, cit.

SURIANO, F., intervista a cura di Andrea Porcheddu, in “Il giornale dello spettacolo”, 9 marzo 2001, in “Patalogo” 24, 2001.

TEI, F., *Ugo Chiti e il lato oscuro della Toscana*, in “Hystrio”, n. 4, 2004.

TIAN, R., in “il Messaggero”, 20 maggio 1994, in “Patalogo” 17, 1994.

VAIO, S., *Universo Napoli, la drammaturgia della diversità*, in “Catarsi”, n. 9, aprile 1999.

VENTRUCCI, C., *Cunto Mundial*, in “Hystrio”, n. 2, 2004.

VERTONE, S., *Il linguaggio di Koltès*, in 32° “Festival Internazionale di Teatro”, Biennale di Venezia, in “Patalogo” 8, 1985.

ZUCCO, R., *Koltès all’ultimo confronto col mistero del male e dell’estraneità*, in “Patalogo” 13, 1990.