

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

LO SCHERMO ANTICO DELLE PAROLE

*La performance del racconto,
appunti per un teatro dell'immaginazione.*

Tesi di laurea di Giacomo Guarneri

Relatore Prof. Filippo Amoroso

A N N O A C C A D E M I C O 2 0 0 6 – 2 0 0 7

*Può mai questa platea
contenere i vasti campi di Francia? E come potremmo
stipare entro questo O di legno già solo gli elmi
che misero spavento all'aria stessa, ad Agincourt?
Oh, perdonateci! Ma come può un frettoloso sgorbio
significare in breve spazio un milione, così lasciate
che noi, semplici zeri in quest'immane partita,
operiamo sulla forza della vostra immaginazione.*
Shakespeare, Enrico V

*Una volta il teatro poteva cominciare come magia: magia della festa sacra,
magia quando spuntavano le luci di proscenio. Oggi è esattamente
l'opposto. Il teatro non è desiderato e alle persone che vi lavorano non si
concede fiducia. Sicché non possiamo sperare di raccogliere un pubblico
devoto e attento. Sta a noi catturarne l'attenzione e la fiducia. Per farlo
dobbiamo provare che non ci sarà trucco, niente di nascosto.
Dobbiamo aprire le mani vuote e mostrare che non abbiamo
davvero niente nelle maniche. Soltanto allora possiamo cominciare.*
Peter Brook, The empty space

INDICE

| | |
|--|--|
| Introduzione..... | p. 5 |
| I. Vedo quindi dico: | |
| Un linguaggio per l'immaginazione | |
| I. 1 | Correre dietro un'immagine.....p.21 |
| I. 2 | Esattezza, sintesi e rapidità.....p.29 |
| I. 3 | La lingua, la persona.....p.39 |
| II. Dall'ascolto alla restituzione: | |
| Oralità a teatro | |
| II.1 | Il discorso ritmico come utilità e come piacere.....p.45 |
| II.2 | Forme dell'ascolto: l'apprendimento di un sapere.....p.54 |
| II.3 | L'interazione col pubblico.....p.61 |
| III. Necessità «pubblica» e «individuale»: | |
| Il testimone e l'urgenza del dire | |
| III. 1 | L'orecchio di Don Chisciotte.....p.66 |
| III. 2 | Una patente di raccontabilità.....p.72 |
| III. 3 | Autobiografia e memoria.....p.79 |
| (In forma di conclusione).....p. 87 | |
| <i>Palermo 25 dicembre 2004. Un caso di narratore doppio</i> | |
| <i>L'importanza di un nome</i> | |
| APPENDICE..... | p.92 |
| Riferimenti..... | p.94 |

Introduzione

Nel 1936 Walter Benjamin osservava che: «Capita sempre più di rado d'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. E' come se fossimo privati di una facoltà che sembrava inalienabile, la più certa e sicura di tutte: la capacità di scambiare esperienze»¹.

La prassi del racconto, la facoltà di «scambiarsi esperienze» nella quotidianità, è il mezzo attraverso il quale fiabe, epopee, leggende e genealogie hanno fondato i miti e la cultura dei popoli ancor prima della nascita della scrittura.

La parola evoca immagini, crea mondi possibili e non, e dentro quei luoghi ha il potere di decidere il destino di tutte le cose. Nella Grecia di Omero, al pari degli oracoli che si esprimevano in versi, chi riteneva un sapere collettivo veniva considerato tra gli uomini «vaso di risonanza»² della parola divina: un vate.

A distanza di millenni il ruolo sociale, la popolarità, la diffusione, i temi e le tecniche di colui che “canta le storie” sono quasi del tutto incomparabili.

Certi di non poter ascoltare nella pubblica piazza parole di poeti ispirati dal dio e consapevoli, con Benjamin, della rara occorrenza d'incontrare uomini e donne capaci di raccontare “qualcosa come si deve”, è lecito chiedersi se esistano ancora dei *professionisti* del racconto orale e ricercare quei luoghi in cui la poesia mantenga la propria inseparabilità dalla voce del poeta.

Nell'epoca che riproduce le immagini pubblicitarie così come le opere d'arte, che tipo di necessità può ancora riservarsi all'*incantesimo* della parola?

¹ Walter Benjamin, *Il narratore...* p. 247.

² cfr. Salvatore Lo Bue, *L'arpa eolia* (Marietti, Genova 1991) e *La musa drogata. Saggio sulle origini della poetica* (Franco Angeli, Milano 1999).

Una piccola risposta a questa e altre domande proviene dal successo che il fenomeno “teatro di narrazione” ha conosciuto in Italia negli ultimi decenni: nuove e vecchie forme della trasmissione orale restituiscono all’arte narrativa una credibilità non esclusivamente letteraria e capace persino di varcare più volte la meta dei palinsesti televisivi nazionali.

Tra il 1997 e il 1998 desta sorpresa il successo televisivo riscosso dalla messa in onda sui canali RAI (in prima e seconda serata!) dei lavori di Marco Paolini, Moni Ovadia, Marco Baliani e Dario Fo, capaci di registrare fino al 16% di share (circa 1.800.000 spettatori!)³.

Aldilà delle osservazioni possibili sull'efficacia della resa televisiva del teatro, e della sua eccezionalità all'interno dei palinsesti, quell'esperienza fu la prova inconfutabile dell'apprezzamento che un vasto pubblico poteva tributare a una forma dell'espressione semplice e diretta come quella del racconto orale.

Ma è nell'incontro tra narratore e pubblico che il monologo narrativo si avvale in pieno delle sue prerogative: l'immediatezza espressiva, la libertà di raggiungere un luogo semplicemente nominandolo, di fluttuare «senza che lo spettatore se ne accorga, fra la riproposizione del narrato e la sua rielaborazione estemporanea»⁴, il potere di suscitare l'immagine di un cavallo tratteggiandone appena lo zoccolo, non ultime la semplicità e l'economia degli allestimenti⁵ costituiscono alcune tra le virtù caratteristiche del genere.

Il “teatro di narrazione” si ristruttura negli anni '80 grazie a Marco Baliani, Laura Curino e Marco Paolini, prolifera negli ultimi anni attorno ai giovani (presto assunti a modello) Ascanio Celestini e Davide Enia. Ma ci sono i caposcuola: Dario Fo, ad esempio, ma anche tradizioni

³ cfr. Oliviero Ponte di Pino, *Sei spettacoli...*

⁴ Gerardo Guccini, *La bottega...*, p.5.

⁵ «Nel giro di pochi anni gli spettacoli a interprete unico si sono moltiplicati esponenzialmente, intrecciando le vie molteplici del “teatro narrazione” a monologhi, letture d'autore, letture drammatizzate, monogrammi e spettacoli di comici. Le difficoltà del mondo teatrale spingono pressantemente verso soluzioni agili ed economiche di questo tipo, che stanno mutando di fatto le funzioni dello spettacolo» (G. Guccini, *La bottega...* pp.42-43)

preesistenti come quella del cunto siciliano rinnovato da Mimmo Cuticchio: esempi di “uomini di teatro” in senso lato, totale.

Allontanata definitivamente la contrapposizione autore-regista-attore ed ereditata l'idea che scrittura e costruzione teatrale non sono momenti separati, «Marco Baliani negli anni ottanta fa nascere una forma teatrale che fissa l'attore, solo, ad una sedia, vestito di nero, senza la necessità particolare di luci o di allestimenti scenici. Si tratta di una forma teatrale che si basa sulla capacità dell'attore di mettere in risonanza la propria emozione che rivive la storia con quella degli spettatori»⁶. Il suo *Kohlhaas*⁷ per la prima volta misurava su una sedia l'efficacia di un teatro scevro di tutto se non della propria necessità comunicativa, «e in un periodo di trionfo dell'estetica, che una persona da sola, su una sedia, bastasse a mostrare un'essenza senza bisogno di spese miliardarie, questo è apparso scandaloso e ha avuto ragione d'essere»⁸.

Quando si impossessò della ribalta di un palcoscenico, la forma “elementare” della narrazione apparve persino innovativa: è sempre minore il tempo che gli uomini dedicano alla pratica del racconto, eppure le platee si riempiono quando un bravo narratore si esibisce! Forse, i due fenomeni sono direttamente proporzionali. Da un lato i ritmi della nostra società, la diffusione dei media eccetera sviscerano i rapporti narrativi tra le persone, dall'altro nelle persone cresce la sete di

⁶ Carlo Presotto, *L'isola*...p.30.

⁷ Si tratta della riproposizione (a cura di Marco Baliani e Remo Rostagno), in forma narrativa e monologica, dell'omonimo dramma di Kleist, maturata durante le centinaia di repliche di questo spettacolo, il primo a presentare un attore solo, seduto sopra una sedia, a raccontare. E' l'inizio di un percorso. «Renato Palazzi -uno dei primi critici a segnalare il lavoro di Baliani e a seguirne sistematicamente gli sviluppi- scrive che lo spettacolo dimostra “con un'evidenza impressionante come l'apparato formale del teatro possa risultare inutile e fuorviante di fronte all'urgenza abbagliante di raccontare”, e come si possa tenere inchiodato il pubblico “evocando semplicemente degli avvenimenti”, se a sostenere il racconto sono “un'acuta percezione dei percorsi interni del materiale narrativo e [...] una straordinaria intelligenza teatrale nel comunicarli”». (Silvia Bottirolì, *Marco Baliani*, pp.56-57)

⁸ *La narrazione e le sue ombre*, conversazione con Davide Enia, a cura di Gerardo Guccini.

ascoltare storie ben raccontate, di far “viaggiare” la propria immaginazione al seguito di una “guida” esperta e capace.

Italo Calvino si chiedeva quale fosse il futuro dell’immaginazione individuale nella «civiltà dell’immagine». L’afferinarsi di un filone narrativo nell’ambito del teatro, se non fornisce una risposta in tutto esauriente, contribuisce senz’altro ad affermare che «il potere di evocare immagini *in assenza*»⁹ non può essere sommerso dal diluvio delle immagini prefabbricate.

Già con Fo-giullare l’attore smette di “interpretare” e inizia a “presentare” o “indossare” i suoi personaggi: espone, spiega, illustra brechtianamente le storie senza mai “scompare” dietro ai loro protagonisti.

Ascanio Celestini, narratore romano, a distanza di anni parla del proprio lavoro come di «un teatro nuovo senza finzione e senza l’interpretazione dei personaggi, senza scenografie e coreografie, senza la quarta parete ma anche senza l’ostentazione del suo abbattimento»¹⁰.

Mimmo Cuticchio, sulla stessa stregua, fa risalire tale figura di “uomo-totale di teatro” direttamente al tempo delle origini: «(il raccontatore)...è un teatro ambulante... qui siamo all’origine del teatro! Voglio dire che quando una persona si pone davanti a un pubblico e racconta una storia, siamo all’origine del teatro. E’ vero, non c’è uso della maschera o di costumi teatrali ma ci sono le facce di tutti i personaggi; non c’è espressione corporea, non c’è danza, ma c’è l’azione e il movimento; non c’è prosa intesa nel modo tradizionale ma ci sono tutti i dialoghi, le battute, i discorsi, i monologhi, i canti...»¹¹.

Il raccontatore paradossalmente possiede, nella sua persona, tutti i mezzi di un intero teatro stabile: in un certo senso, è tanti attori pur essendo uno solo, possiede tutti i costumi e tutte le scenografie perché non ha bisogno di alcun costume e di alcuna scenografia, dispone di un’orchestra tanto

⁹ Italo Calvino, *Lezioni americane*, p.103.

¹⁰ Ascanio Celestini, *A che cosa serve la memoria*, in Andrea Porcheddu (a c.), *L’invenzione della memoria...*, p.35.

¹¹ Mimmo Cuticchio, intervento, in *Arte del narrare, Arte del convivere: atti del convegno nazionale*, Palermo, 3-5 aprile 1997, p.62.

ricca quanto ricco è il suo repertorio di ritmi, cantilene e timbri vocali. Detiene insieme le redini di un regista e la libertà di un attore ispirato nell'improvvisazione, è il drammaturgo e colui il quale dà corpo al dramma. Esibisce «le strategie costruttive» del teatro «nel momento stesso in cui ne smonta il tradizionale apparato»¹².

*

Tra gli accorgimenti utili ad un attore per mettere in atto un tipo di recitazione con immedesimazione non completa, Bertolt Brecht proponeva la trasposizione alla terza persona del testo e il racconto delle azioni al tempo passato¹³. Quando la messa in scena abbandona il livello dell'interpretazione, può continuare a livello di racconto diretto, testimonianza fatta di parole e gesti, relazione di fatti esterni al “qui e ora” della rappresentazione. «Le storie raccontate come parte della performance dell'attore descrivono un'azione drammatica che la scena non potrebbe rappresentare altrimenti: l'orrore estremo, la gloria degli dei, una battaglia navale. Le storie raccontate nel corso di un dramma affinano l'espressione del pensiero e del ricordo da parte dell'attore. Le storie raccontate in scena allargano la visione del pubblico fino a comprendere ciò che i singoli personaggi non possono vedere, o capire, o non vogliono sapere – persino su loro stessi. Che si tratti di un monologo o di un pettegolezzo, o di una rivelazione o di una descrizione panoramica o di un resoconto, quando un personaggio sul palcoscenico racconta una storia l'azione drammatica non si ferma né viene sospesa; l'azione va avanti, ma su un altro livello»¹⁴.

Diremo che il teatro di narrazione elegge questo «secondo livello» espressivo, che il teatro ha sempre

¹² Pier Giorgio Nosari, *I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, in *Prove di drammaturgia*, n°1, 2004, p.11.

¹³ cfr. Bertolt Brecht, *Nuova tecnica dell'arte drammatica*, in Brecht, *Scritti teatrali...*

¹⁴ David Kaplan, *Raccontare una storia*, in *Come passare dal testo alla scena*, tit. orig. *Five approaches to acting a textbook*, trad. Paolo Asso, Dino Audino Editore, Roma 2003 (pp.205-206).

conosciuto (pensiamo, su tutti, al ruolo del messaggero nella tragedia classica), come canale unico (o quasi) e privilegiato.

L'effetto di straniamento che Brecht ricercava per i suoi drammi allo scopo di «far assumere allo spettatore un atteggiamento d'indagine e di critica nei confronti della vicenda esposta»¹⁵ trova nel racconto in terza persona una risorsa efficace: in effetti, osserva Gerardo Guccini, «il teatro epico brechtiano e i diversi filoni del “teatro narrazione” presentano profonde analogie, come la soppressione della quarta parete, la centralità dei contenuti comunicativi e l’inclusione dell’esperienza compiuta dagli attori nel corso del lavoro teatrale fra gli oggetti della rappresentazione»¹⁶.

Dario Fo, ritornando con la memoria a quei fabulatori della Valtravaglia che tanto influirono sulla sua formazione, scrive così: «...non ero ancora in grado di recepire la grande differenza fra raccontare e rappresentare, ed ero assolutamente convinto che fare teatro implicasse esclusivamente recitazione, presenza di più attori, scenografie, effetti di luce e di suoni... insomma una magia organizzata. Solo più tardi, quando avevo già acquisito una notevole esperienza sul palcoscenico, ho capito che quello del “fabulare” è stata la bascula che mi ha spinto ad esprimermi in forma epico-popolare»¹⁷.

Ma i precetti estetici che Brecht teorizzò per operare una netta distinzione tra teatro epico e teatro drammatico¹⁸, risultano fruibili solo fino a un certo punto per chi intenda illustrare le caratteristiche e le possibilità di un genere (o “quasi-genere”) che respinge definizioni che lo riducano in spazi troppo angusti.

Lo stesso uso della terza persona, ad esempio, non può essere considerato distintivo della pratica del racconto.

Gli esempi di Ascanio Celestini e Davide Enia in particolare hanno dimostrato come si possa rimanere al di là dell'immedesimazione pur acquisendo durante l'intera esibizione il punto di vista di un unico personaggio:

¹⁵ *ibid.*, p.96.

¹⁶ Gerardo Guccini, *La bottega...*, p.15.

¹⁷ Dario Fo, *Il paese dei Mezaràt*, p.60.

¹⁸ Bertolt Brecht, *Il teatro moderno è il teatro epico*, in Brecht, *Scritti teatrali...*

l'acquisizione della prima persona in quei casi è infatti un mero espediente, che ha a che fare con la narratologia e non con l'istrionismo dell'attore. Chi racconta può giocare a spingersi verso l'assimilazione al personaggio rimanendo tuttavia al di là di una immedesimazione completa, o al confine con essa, fino a coniugare la forma drammatica del teatro con quella epica, il «sentimento» con la «ratio»¹⁹.

Un attore che racconta guardando negli occhi il suo pubblico e con un linguaggio “naturale” gode di un'immediatezza tale da non allontanarlo dalla realtà della vita, da rendere il divario palco/platea una condizione quasi esclusivamente spaziale: in tal senso «il teatro è uno spazio e un momento della realtà» -afferma Ascanio Celestini-; e «la presenza fisica di attore e pubblico è la sua forza»²⁰.

Nella direzione dell'immediatezza e della naturalezza suggerite dal teatro epico di Brecht²¹, la narrazione a teatro

¹⁹ Ci si potrebbe allora chiedere: «qual è il confine tra una immedesimazione completa e una non?». Andrea Porcheddu, nella sua recensione dello spettacolo *La pecora nera* ha notato che «Ascanio Celestini lascia a tratti i panni “asettici” del narratore per immedesimarsi –con toni, gesti, sorrisi» (nel personaggio di Nicola, del quale il narratore assume il punto di vista e la prima persona), e che «sembra qui tentare una strada nuova, aprendo a minimi ma significativi cambiamenti di rotta». (*La pecora nera*, in www.delteatro.it, lunedì 7/11/05)

²⁰ Ascanio Celestini intervistato da Emanuela Garampelli: *Le prove orali di Ascanio*, in “Hystrio” n.3, 2002, pp.58-60.

²¹ Dagli scritti del drammaturgo tedesco è utile qui citare in particolare due passi:

-«La misteriosa trasformazione/ che si vuole avvenga nei vostri teatri/ tra spogliatoio e palcoscenico: un attore/ lascia lo spogliatoio, un re/ sta sulla scena, quell'incantamento/ di cui ho visto così spesso ridere i lavoratori dello spettacolo/ con le bottiglie di birra fra le mani, qui non avviene./ Il nostro attore all'angolo della strada non è un sonnambulo, che sia vietato chiamare. Non è/ un alto prelato durante il servizio divino. In ogni momento/ potete interromperlo; lui vi risponde/ in tutta calma e continua,/ quando avete parlato con lui, la sua rappresentazione». (Bertolt Brecht, *Sul teatro di ogni giorno*, in Brecht, *Scritti teatrali*, a c. di Siegfried Unseld, Francoforte 1957, in Italia edito da Einaudi, Torino 1962, e nel 2001 con le traduzioni di E.Castellani, R.Fertonani e R.Mertens; p.185)

- «Il pregio principale del teatro epico, basato sullo straniamento – il cui unico scopo è di rappresentare il mondo in maniera che divenga maneggevole – è precisamente la sua naturalezza, il suo carattere tutto terrestre, il suo umorismo, la sua rinuncia a tutte le incrostazioni mistiche che il teatro

compie forse un ulteriore passo in avanti. Il drammaturgo tedesco scrive così: «in questo teatro epico, che persegue una drammatica non-aristotelica, l'attore farà tutto il possibile per mettersi in evidenza quale *intermediario* fra lo spettatore e l'evento. Anche questo mettersi in evidenza contribuisce a produrre l'effetto voluto, quello mediato»²²: rimane, tuttavia, tra il pubblico e l'evento (ovvero il fatto in sé, la storia), il filtro evidente della messa in scena, della “ricostruzione” operata da più attori. Questo filtro, che rendeva necessario all'attore epico straniarsi per raggiungere il pubblico, per guardarlo negli occhi e parlare a lui finalmente in terza persona, nel teatro del racconto diretto, del messaggero unico, non esiste.

Senza dubbio, così come la “messa in scena” o “rappresentazione”, anche il discorso fatto di parole consiste in un veicolo comunicativo attraverso il quale un significato raggiunge il proprio referente. Ma tale linguaggio, il “parlare”, appartiene alla vita in proporzioni che non trovano corrispettivo in quell'altro “linguaggio” che è la rappresentazione: io nella vita se devo dire che Tizio è caduto dalla bicicletta, non prendo le vesti di Tizio, non mi immedesimo in lui e non mimo l'azione della sua caduta: semplicemente dico che «Tizio è caduto dalla bicicletta».

Inoltre, il “modo” della narrazione fa sì che non si crei più alcuno scarto fra la *persona* Ascanio Celestini e l'*attore* Ascanio Celestini: e infatti lo possiamo trovare in platea ad accogliere il suo pubblico che fa l'ingresso in teatro, a scambiare una battuta con un conoscente, ma soprattutto a farlo con la stessa voce e con la medesima mimica che gli vedremo usare di lì a poco, quando avrà salito le scalette che portano alla sua sedia nel mezzo del proscenio e avrà dato inizio alla sua “performance”.

Un narratore può cantare, esibirsi in movenze, assumere connotati, gestualità, tratti di questo o quel carattere, può distorcere la propria voce (il cunto siciliano, non a caso, ha in

tradizionale si porta appresso fin dall'antichità». (Bertolt Brecht, *Nuova tecnica dell'arte drammatica*, in Brecht, *Scritti teatrali*...)

²² Bertolt Brecht, *Efficacia mediata del teatro epico – L'interpretazione epica*, in Brecht, *Scritti teatrali*.

comune con la tradizione dei pupi l'esercizio e la pratica delle facoltà mimetiche del timbro di voce), può suonare uno strumento musicale o farsi accompagnare da musicisti, può ammettere l'inserimento di supporti video o audio all'interno della performance, nonché organizzare degli elementi scenografici, qualora lo ritenga opportuno. Ognuna di queste possibilità è stata sperimentata, e qualcuna è divenuta col tempo una caratteristica riconoscibile dello stile di questo o quel narratore, di questa o quella tradizione. Per esempio: l'inserito di registrazioni audio all'interno della performance teatrale è ormai un tratto distintivo dell'arte di Ascanio Celestini, mentre l'espressività marcata e la presenza stabile dei musicisti in scena caratterizzano gli spettacoli di Davide Enia; e se da un lato il battito del piede sulle tavole, la cadenza dei fiati e l'uso della spada distinguono la secolare tradizione del cunto siciliano, oggi *impersonata* (più che rappresentata) dalla figura di Mimmo Cuticchio, dall'altro l'uso mimico del corpo, lo stile giullaresco e il grammelot hanno reso riconoscibile in tutto il mondo il teatro del premio Nobel Dario Fo.

Eppure, all'interno di tanto svariati filoni e modi, risulta nondimeno possibile riconoscere un'identità!

«Il *teatro narrazione* è stata una delle etichette più in voga all'inizio degli anni Novanta, e, da allora, anziché eclissarsi o ripetersi perdendo lo smalto della novità, è piuttosto diventato una possibilità diffusamente praticata e reinterpretata dal mondo teatrale, un *quasi genere*»²³.

Alla ricerca di una definizione, consapevole del fatto che «le proposte del *teatro narrazione* hanno evidenziato la necessità di una metodologia di ampio respiro», Gerardo Guccini ha approntato la nozione di *performance epica* «in quanto strumento metodologico particolarmente adatto ad affrontare analiticamente certi spettacoli in cui un attore solo costruisce l'evento comunicando al pubblico». Il concetto di *performance epica*, infatti, «richiama molteplici possibilità

²³

Gerardo Guccini, *La bottega dei narratori*, p.11.

teatrali, dalle letture d'autore al monologo comico, dalla rigenerazione delle modalità popolari al monodramma»²⁴.

Paolo Puppà estende addirittura i confini includendo nella categoria di «performer monologante» forme anche distanti tra loro, da Gassmann a Carmelo Bene, fino alle «canzoncine sconsolate e ciniche» di Gaber; ne rileva «il tratto distintivo più marcato» nel fatto che «il performer non si perde più dietro il fantasma del personaggio scritto da un autore, inserito in un gioco di squadra, ma rivendica il proprio diritto ad emanciparsi, senza più fingersi altro da sé»²⁵.

Diremo che il corpo e la voce del narratore fanno da collante tra il *qui e ora* dell'accadimento teatrale e l'*allora e altrove* della storia riportata. I due mondi si permeano in virtù della funzione svolta dall'attore-intermediario.

Ma occorre sottolineare il ruolo centrale che la voce e innanzitutto la parola assumono nel percorso creativo di cui andiamo a parlare: il fruitore di uno spettacolo di narrazione, infatti, è chiamato a utilizzare, sopra ogni altro, il senso dell'udito.

In particolare sul mezzo della parola si soffermerà la mia attenzione in queste pagine, senza dimenticare tuttavia l'importanza di altri linguaggi, come gesto, mimica e pura vocalità (suoni, onomatopee etc.) che contribuiscono in maniera più o meno determinante alla trasmissione delle storie.

In linea generale, chi racconta tende a non alimentare le specifiche esigenze di spettacolarità che un palcoscenico tradizionalmente richiede in nome di quelle *altre* esigenze che appartengono invece all'immaginazione. E' come se fosse *un'altra* la scena di cui il narratore si prende cura, assumendo le vesti di un regista più cinematografico che teatrale. Lo *schermo*, del quale ogni spettatore è personalmente dotato, è appunto quello dell'immaginazione: uno schermo della mente, uno schermo sul quale da sempre le parole hanno il potere di proiettarsi.

²⁴ Gerardo Guccini e Claudio Meldolesi, *Ai confini della performance epica*, Editoriale di *Prove di drammaturgia*, n. 2/2005, p.3.

²⁵ Paolo Puppà, *Il performer monologante*, in *Il teatro dei testi, la drammaturgia italiana del 900*, UTET, Torino 2003, p.200.

*

Non intendo qui ripercorrere la storia delle origini, dello sviluppo e dell'affermarsi di un genere teatrale. Studi esaurienti sul fenomeno e sui singoli protagonisti, infatti, vengono pubblicati negli ultimi anni con sempre maggiore frequenza. In questo studio la mia attenzione si rivolgerà piuttosto ai singoli percorsi creativi e performativi di alcuni tra i più importanti *narratori* contemporanei, allo scopo di mostrare tappe comuni di percorsi individuali, idee e strumenti più o meno condivisi dagli attori-narratori²⁶.

L'approccio sarà di tipo pratico, "laboratoriale". Il sapere teatrale si trasmette per contatto: nella sua natura pratica, esso è un sapere "artigianale". E' per questo motivo che ogni riflessione di carattere generale sarà qui sempre subordinata alla concretezza dei riferimenti, e che i concetti e le ipotesi, di natura teorica, verranno di volta in volta dedotti o suffragati dalla natura empirica degli insegnamenti raccolti.

La tesi, infatti, fonda il proprio contenuto sulla memoria e la rielaborazione delle esperienze fatte, delle conversazioni tenute con gli attori-autori e con gli studiosi del campo, dei

²⁶ Per una conoscenza d'insieme della storia del teatro di narrazione e dei suoi principali protagonisti, risultano essenziali:

-Cannella, Claudia (a c.), *Dossier Teatro di narrazione*, in "Hystrio", anno XVIII, n.1, 2005, pp. 2-37;

-Guccini, Gerardo (a c.), *La bottega dei narratori*, Dino Audino Editore, Roma 2005;

-Giambrone, Roberto (a c.) *I sentieri dei narratori*. Associazione Figli d'Arte Cuticchio, Palermo 2004.

-Di Palma, Guido *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*, Bulzoni, Roma 1991.

Studi specifici sul lavoro dei singoli narratori sono invece:

-Bottiroli, Silvia *Marco Baliani*, Zona 2005.

-Marchiori, Fernando *Mappa mondo. Il teatro di Marco Paolini*. Einaudi Stile libero, 2003.

-Pizza, Marisa *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*. Bulzoni, 1996.

-Porcheddu, Andrea (a c.) *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, il principe costante, Gorgonzola (MI) 2005.

-Venturini, Valentina (a c.) *Dal cunto all'opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*, Dino Audino, Roma 2003.

laboratori e dei seminari da me frequentati in questi anni, e mantiene, per certi versi, l'impostazione "diaristica" dei Moleskine riempiti in questi anni; in secondo luogo, sulla fruizione degli spettacoli, lo studio dei documenti cartacei (interviste, recensioni, diari di lavoro, studi specifici) e dei supporti audiovisivi a disposizione²⁷. Molto, infine, mi è suggerito (o suffragato) dalla pratica stessa del teatro²⁸.

L'osservazione delle analogie e delle differenze tra le diverse metodologie e poetiche mi ha permesso di visualizzarne alcune caratteristiche comuni, così da abbozzare una sorta di "grammatica di base" per aspiranti narratori o per "curiosi" del genere. Ricucendo insieme insegnamenti, osservazioni e riflessioni accumulate nel corso degli anni, questi "appunti" si offrono come diario di un viaggio ancora in corso. Ripercorrere, alla luce delle esperienze fatte, il corso delle maggiori esperienze narrativo-monologiche degli ultimi trent'anni, coi loro punti di contatto e le loro divergenze, mi ha indotto a elaborare delle idee, a riflettere su determinate qualità e aspetti del fenomeno.

Ha natura prettamente tecnica il concetto di «linguaggio per l'immaginazione»: l'uso specifico di parola, mimica e gesto proposti a *dare a leggere le immagini del racconto*, che non sono quelle concrete di una scena con attori, maschere e scenografie, ma che hanno da essere suscitate direttamente nella mente dello spettatore. Queste immagini si formano in origine nella mente del narratore e nella sua memoria si conservano e si trasformano. Le diverse tecniche di

²⁷ Si rimanda alla bibliografia.

²⁸ Farò riferimento in particolare alle esperienze laboratoriali con Laura Curino ("Dar voce alle parole", Noto, Centro Culturale Mobilità delle Arti, ottobre 2002), con Dario Fo (sul racconto epico, Gubbio, Libera Università di Alcatraz, ottobre 2004), con Ascanio Celestini (sulle tecniche del racconto orale, Roma, Università Roma Tre, maggio 2005); al Corso di specializzazione in Opera dei Pupi e Cunto, diretto da Mimmo Cuticchio e Guido Di Palma (collaborazione tra Accademia d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" di Roma e Associazione "Figli d'Arte Cuticchio", Roma-Palermo, gennaio/marzo 2005). Nonché ad esperienze professionali come la partecipazione agli spettacoli *Malangelità*, diretto da Davide Enia (2001), che segna il mio primo incontro diretto col mondo della narrazione a teatro, e *Vita Mia* (2003, ancora replicato sul circuito nazionale e internazionale), diretto da Emma Dante, regista siciliana che ha fondato il proprio metodo sul ruolo creativo dell'attore-autore.

trasferimento di tali immagini, ovvero le pratiche che un narratore mette in atto nel momento della performance, i diversi e personali modi di raccontare, suggeriscono spesso l'ipotesi di una grammatica comune.

Tali immagini, oltre che costituire la “sostanza” delle storie, possono fungere anche da raccordo per gli itinerari della narrazione, determinando in vero la «mappa» del discorso orale. Ecco introdotto un altro tema importante, quello dell'oralità: utile a comprendere il lavoro di chi racconta nell'atto stesso del raccontare, nonché a distinguerne le funzioni da quelle più consuete di un attore che *interpreta*, per esempio, un monologo teatrale.

Attorno al concetto di oralità gravitano il tema dell'*ascolto*, in quanto scelta e apprendimento di un sapere, della *memoria*, in quanto ritenzione e rielaborazione dello stesso e infine di quella che ho voluto chiamare «restituzione», ovvero il momento della relazione al pubblico del sapere organizzato, del «riferire»²⁹ che ha luogo nella performance.

Cercherò quindi di delineare, per sommi capi, le tappe del viaggio ipotetico di un raccontatore di storie. E' di questo viaggio che intendo parlare, del percorso creativo sotteso a una forma di spettacolo, quella del teatro-narrazione, che prediligendo il *testo*³⁰, fa del racconto per parole il proprio canale espressivo più importante, ma che non coincide, per questo, con la letteratura (Eric A. Havelock opera a proposito una chiara distinzione tra discorso orale o «agonistico» e discorso scritto o «grafico»).

²⁹ Il verbo latino *rēfēro* assume esemplarmente i significati di “servizio” e insieme di “rievocazione-ripetizione” di un episodio-storia che qui mi interessa sottolineare: *rēferre* equivale a “rendere”, “restituire”, “riportare” nel senso di “registrare”, “mettere agli atti” in un documento ufficiale: “consegnare alla storia”, quindi, una memoria che non deve essere perduta. E allora il verbo indica pure le azioni del “ripetere”, “rinnovare”, “replicare”, “ricordarsi”, “riprodurre”, “imitare”, poi anche “annunciare”, “dire”, “cantare”...

³⁰ «*Testo*, da una radice che significa *tessere*, è, in termini assoluti, etimologicamente più compatibile con l'espressione orale di quanto non lo sia *letteratura*, che si riferisce etimologicamente alle lettere (*litterae*) dell'alfabeto. Il discorso orale è stato comunemente considerato, persino in ambienti orali, come una specie di tessitura o di cucitura – *rhapsōidein* in greco significa *cucire insieme canzoni*». (Walter Ong, *Oralità e scrittura*, p.32)

Emblematico l'esempio di Fo, futuro Nobel per la letteratura, che nel 1989 illustrando le consuetudini del suo processo creativo, affermava di non possedere un "metodo di scrittura": «Quando ho il materiale comincio a mettere giù uno schema di storia, poi lo sfrondo, cambio, mi accorgo magari che mi trovo davanti alla impossibilità di uscire da una certa pista, allora spacco tutto, ritorno daccapo, poi faccio quello che in gergo si chiama la *scrittura a rovescio*, cioè parto da quello che è il finale dopo aver condotto una specie di tessitura (il *canovaccio* famoso) sul quale poi si cuce. Poi ribalto tutto, torno indietro, immettendo una chiave che magari è opposta all'originale. Non ho un metodo di scrittura»³¹.

L'apparente paradosso si spiega in realtà assumendo un concetto di scrittura dall'accezione semantica molto più ampia, prettamente teatrale, legata all'improvvisazione, all'oralità, al farsi di un progetto scenico in tutte le sue componenti, «*trascrizione fisica* che ridà il giusto valore alla parola *detta*, insieme alla *gestualità*, il *suono*, i *ritmi*, i *tempi*, le *pause*».³²

Nondimeno, esiste una innegabile contiguità tra il genere narrativo teatrale e la letteratura vera e propria. Non è un caso che certi «valori» risultino attribuibili tanto alla scrittura che all'oralità. Ma se è vero che il lavoro di imbastitura delle parole, di "cucitura di un testo", è un lavoro che compete tanto al romanziere che al cantore orale, esso non nasconde analogie neppure con i racconti per immagini di teatro, cinema e arti visive, essendo tutti riconducibili ai criteri studiati dalla narratologia³³.

L'itinerario che mi propongo di seguire mi condurrà infine ad indagare il concetto (di natura prettamente individuale, poetica) dell'«urgenza del dire», di una *necessità dell'espressione* quasi sempre implicita nel discorso,

³¹ Marisa Pizza, *Una chiacchierata con Dario*, Hotel Santa Lucia, Napoli, 29 gennaio 1989, intervista, cit. in Marisa Pizza, *Il gesto, la parola...*, p.65.

³² Marisa Pizza, *Il gesto, la parola...*, p.66.

³³ «La narratologia, o semiotica della narrazione, è la disciplina che studia il modo e il motivo per cui i romanzi, i racconti, le fiabe ma anche i film e le opere teatrali prendono una certa forma; in altre parole, studia come sono fatte le narrazioni a prescindere, per quanto possibile, da ciò che contengono». (A.Perissinotto, *Gli attrezzi del narratore*, Rizzoli, Milano 2005, p.5)

imprescindibile in quanto *anima* che muove le storie: il rapporto tra il narratore e la propria materia narrativa concerne l'oggetto dei racconti, il *cosa*; il *come* risulta invece legato al linguaggio, all'espressione, agli apparati, i mezzi di cui un attore decide di disporre per trasmettere i propri contenuti (ho già proposto di parlare, riguardo alla forma teatrale in oggetto, di un «linguaggio per l'immaginazione»): indagati il *cosa* e il *come*, non rimarrà poi che interrogarci sul *perché* si racconta.

Forse raccontiamo perché abbiamo perduto qualcosa: un tempo, un luogo, un oggetto, un animale o una persona. O per il timore di una perdita. Il tradizionale *C'era una volta* si presenta in tal senso come incipit emblematico: nell'economia delle storie infatti un pericolo, un antagonista o una perdita assumono ruoli necessari³⁴.

Esiste una connessione profonda tra la memoria e la morte. Uno che detenga un bagaglio di memoria porterà con sé anche un certa esperienza della morte: «La memoria è la facoltà epica per eccellenza. Solo mercé una vasta memoria l'epica può, da un lato, appropriarsi il corso delle cose, e, dall'altro, riconciliarsi col loro scomparire, con la potenza della morte»³⁵.

In virtù di una perdita si rende possibile la nascita di una storia-memoria: all'uomo "che ha perduto qualcosa" è concesso usufruire di quella cosa antica che è il potere consolatorio del canto.

"Perché l'uomo racconta": il quesito è vasto, e somiglia parecchio ad un altro: "perché l'uomo fa teatro".

Più facile ipotizzare perché *un* uomo racconti, e anche se poi il motivo non lo si conosca, potrebbe bastare intuire soltanto che *ci sia*, un perché.

Il terzo ed ultimo capitolo porterà, con le testimonianze dirette dei narratori, alcuni motivi di riflessione: sull'urgenza del singolo, che si pone di fronte ad un gruppo di persone per comunicare loro *qualcosa*, e sull'interesse collettivo che può o meno ruotare attorno a quel *qualcosa*.

³⁴ cfr. *Morfologia della fiaba*: Vladimir Ja. Propp ha dimostrato come le componenti "danneggiamento" e "mancanza" risultino irrinunciabili nell'ampio repertorio di favole di magia da lui prese in considerazione.

³⁵ Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni...*, pp. 261-262

*

Un breve aneddoto persiano³⁶, descrive il narratore come un uomo ritto su uno scoglio di fronte all'oceano, nell'atto di raccontare.

L'uomo racconta senza mai fermarsi, storia dopo storia.

L'oceano, quieto, ascolta.

L'autore anonimo conclude così: «se un giorno il narratore si fermasse, o se un giorno il narratore fosse costretto a tacere, nessuno può dire che cosa combinerebbe l'oceano».

³⁶ Uno tra i tanti raccolti da Jean-Claude Carrière nel volume *Il circolo dei contastorie*.

I. Vedo quindi dico

UN LINGUAGGIO PER L'IMMAGINAZIONE

I.1 Correre dietro un'immagine

Il 1° maggio 2004, al termine della diretta radiofonica di *Fabbrica*³⁷, di Ascanio Celestini, all'interno del programma

³⁷ “Fabbrica. Racconto teatrale in forma di lettera”, (con un cd audio) è edito da Donzelli Editore (Pomezia, 2003). Una versione radiofonica è stata trasmessa in diretta dalla sala A di via Asiago (Roma, sede Rai) il 1° maggio 2003 (Radio3 Suite), come puntata conclusiva della serie “Bella ciao. Racconti di operai e contadini”, con le registrazioni originali delle voci dei lavoratori intervistati dallo scrittore-antropologo nel corso di numerosi laboratori tenuti nei luoghi del lavoro, da Rubiera in Emilia alla Pontedera dei Piaggio, da Carrara alle miniere del Monte Amiata, memorie “vive” di anziani vengono riproposte in frammenti anche durante lo spettacolo, come inserti off. Il ricordo di alcune di queste testimonianze autobiografiche, Ascanio Celestini le organizza e commenta negli scritti riuniti sotto il titolo “Il giro del cieco”, scritti che si possono leggere nel “Patalogo n.25” (Ubulibri, 2002, pp.244-246).

Fabbrica è «un testo compiuto, un racconto così congiuntamente terragno e visionario da richiamare prose ed epopee alla Morante, alla Marquez. Difatti si tratta di un vero e proprio ciclo mitologico, con tanto di Eroi, Segreti, ed Età a scandirlo...» (Emanuela Garampelli, *Ascanio Celestini tra storia e mito. 100 anni di vita operaia*, in “Hystrio” n.1, 2003, p.82)

L'autore scrive: «..il primo passo importante verso la scrittura è stato il testo delle *Lettere* nel libro di *Fabbrica*. Almeno tre di quelle cinque lettere sono nate scrivendo al computer nel tentativo di arrivare a una scrittura che fosse scritta e orale. Cioè che mantenesse nella scrittura l'immaginario dell'oralità. In questa maniera si è modificato anche il mio modo di pensare all'oralità. Adesso quando lavoro a uno spettacolo incomincio a immaginarlo nella doppia forma di «scrittura orale» e «scrittura scritta». E questo perché mi sembra interessante non tanto la possibilità di avvicinare oralità e scrittura, ma di avvicinarle entrambe a una scrittura di immagini dove sia il suono sia il

Radio Tre Suite, Alessandro Baricco, invitato a intervenire, offre la sua impressione a caldo sul lavoro del narratore:

«...lui è fantastico.. credo che sia inimitabile...cioè lui ha questo modo suo, in certo modo è una specie di musica, credo che se uno lo studiasse lui ci ha quattro-cinque cadenze...poi ogni tanto fa qualcosa di più recitato ma insomma sostanzialmente usa quattro-cinque cadenze per un'ora e mezza, credo, a una velocità che è contro ogni logica perché è veramente una velocità in cui non si dovrebbe *mai* raccontare qualcosa...però riesce: intanto si capisce tutto, (ma, ma...) sono quelli che hanno una visione loro, uno spazio, una forma di tempo nella loro testa...e riescono molto rapidamente a collocare tutti gli altri in *quella* dimensione lì, in quella idea di tempo, in quella idea di spazio, anche se di per sé è una idea veramente contro ogni logica, perché a quella velocità lì non si può fare niente in teatro.... E invece lui è lì, lo fa, e tutti stanno lì... e succede, accade, io adesso vado a casa, *so* queste storie, me le ricordo,ho sentito un mese fa un altro suo spettacolo, mi ricordo ancora quelle storie...: accade!l'unica cosa da non fare....che nessuno si provi a rifarlo! ..solo lui! [...]questa velocità, pensavo è un antidoto... [...] Se per un verso lo ipnotizza di più (il pubblico), per un altro scarica molta della retorica e della possibile falsità...questa è una cosa preziosa...»

All'interno di questa breve impressione “a caldo” dello scrittore Baricco, vengono toccati alcuni dei punti salienti dell'arte di Celestini: il ritmo serrato della parlantina, che insieme alle cadenze che si ripetono forma una vera e propria musica, una cantilena ipnotica che sostiene e accompagna la contemplazione delle immagini del racconto; l'unicità di questo stile, l'inimitabilità di tale forma; la capacità, propria del buon favolatore, di creare e trasmettere un'atmosfera, di mettere in movimento tutti i sensi di chi ascolta, di accendere il dolce incantesimo del racconto; l'efficacia del racconto stesso, la forza con cui le immagini della storia s'imprimono

segno grafico scompaiono totalmente di fronte all'evocazione di un oggetto comune. Dove la parola è immediatamente portatrice di uno sguardo. Dove la comunicazione è ascolto della parola scritta e sguardo sulla parola detta». (Ascanio Celestini, *A che cosa serve la memoria*, in Andrea Porcheddu (a c.), *L'invenzione della memoria*...p.48)

nell'immaginario dello spettatore; infine, la verità, se non delle cose dette, certamente del *modo* in cui sono dette, senza artifici retorici o senza un'artefatta dizione, ovvero in modo naturale, quotidiana, come in un "teatro di ogni giorno".

Ascanio Celestini, chiamato in causa a proposito di quella velocità che tanto ha sbalordito Baricco, aggiunge:

«A me pare che molte persone parlano velocemente perché in realtà non pensano le parole come *la* parola presa dal vocabolario che significa questo, ma perché poi la parola serve per correre dietro all'immagine, infatti quasi tutti poi ti dicono "ma io questa cosa me la vedo davanti", "ce l'ho davanti", "ce l'ho ancora davanti", "ce l'ho davanti"...[...]... ma questo succede anche quando ti chiedo "dove sta piazza Mazzini?"...tu la prima cosa che fai mica fai un discorso di urbanistica! ..tu, tu *ripercorri* l'immagine, e diciamo che il lavoro che faccio io è correre dietro a questa immagine...»

Lavorare sulle immagini, dunque. Come fa il pittore coi suoi colori, come usa fare un buon regista di cinema o teatro, come fa la nostra mente nel sogno, come usa il poeta che tramite il suono della parola suscita la visione, comunica l'essenza delle cose:

«Lo spettacolo imprime a fuoco nella memoria una traccia, un sapore, un profilo, un odore: un quadro. E' l'immagine centrale del dramma che rimane, il suo contorno e, se gli elementi son ben miscelati, questo contorno ne sarà il significato, questa forma sarà l'essenza di quanto esso ha da dire. Quando ad anni di distanza ripenso ad un'esperienza teatrale che mi ha colpito, trovo un quadretto ben impresso nella memoria: due bambini sotto un albero, una vecchia che trascina una carretta, un sergente che danza, tre persone sul sofà all'inferno; oppure, in certi casi speciali, una traccia più profonda di qualunque immagine. Non ho speranza di ricordarne il significato preciso, ma da quel nocciolo posso ricostruire una serie di significati. E allora il teatro avrà raggiunto il suo scopo: poche ore potranno anche correggere

il mio modo di pensare, per tutta la vita. Ciò è quasi irrealizzabile, ma non del tutto»³⁸.

Ma se l'immagine è lo specifico di arti come la pittura e la fotografia, dal momento che il contenuto dell'espressione consiste nella materia che lo rende visibile, nel caso di chi usa parole per esprimere il proprio contenuto, la "costruzione" di immagini indica una scelta, e opera nella sfera intangibile della pura evocazione, nel tempo evanescente dell'ascolto di un evento verbale o in quello della lettura di un testo scritto.

Tale consapevolezza appartiene al teatro quanto alla letteratura:

«Possiamo distinguere due tipi di processi immaginativi: quello che parte dalla parola e arriva all'immagine visiva e quello che parte dall'immagine visiva e arriva all'espressione verbale. Il primo processo è quello che avviene normalmente nella lettura: leggiamo per esempio una scena di romanzo o il reportage di un avvenimento sul giornale, e a seconda della maggiore o minore efficacia del testo siamo portati a vedere la scena come se si svolgesse davanti ai nostri occhi, o almeno frammenti e dettagli della scena che affiorano dall'indistinto.

Nel cinema l'immagine che vediamo sullo schermo era passata anch'essa attraverso un testo scritto, poi era stata «vista» mentalmente dal regista, poi ricostruita nella sua fisicità sul set, per essere definitivamente fissata nei fotogrammi del film. Un film è dunque il risultato d'una successione di fasi, immateriali e materiali, in cui le immagini prendono forma; in questo processo il «cinema mentale» dell'immaginazione ha una funzione non meno importante di quella delle fasi di realizzazione effettiva delle sequenze come verranno registrate dalla *camera* e poi montate in *moviola*. Questo "cinema mentale" è sempre in funzione in tutti noi, e lo è sempre stato, anche prima dell'invenzione del cinema, e non cessa mai di proiettare immagini alla nostra vita interiore»³⁹.

³⁸ Peter Brook, *The empty space*, trad. italiana di Raffaele Petrillo: *Il teatro e il suo spazio*, Feltrinelli, Milano 1976, p.162.

³⁹ Italo Calvino, *Lezioni...*, pp.93-94.

Sin dall'antichità, gli strumenti della comunicazione verbale orale si forgiarono attorno alle potenzialità dell'immaginazione. Il poeta dell'epos, il depositario del sapere comunitario, al tempo in cui il ritenere la dottrina dipendeva dalla memoria, nacque come *pensatore di immagini*. Non è un caso che uno dei rarissimi custodi di un vasto patrimonio culturale oralmente tramandato oggi rimasti, Mimmo Cuticchio, si esprima così:

«Il racconto orale è un cinema antico, senza proiettore. Il proiettore sono le parole del narratore. Lo schermo è nella mente dell'ascoltatore. E' uno schermo antico. Dall'orecchio entrano le informazioni e arrivano subito al cervello, così che ognuno vede formarsi nella propria immaginazione la scena del racconto, ognuno la sua, ognuno coi suoi colori, ognuno in base al proprio immaginario»⁴⁰.

Non si può fare a meno di quelle immagini⁴¹ che ognuno di noi si figura nella memoria, non se ne può fare a meno se si vuole ricordare, non se ne può fare a meno se si vuole dire. Siamo costretti ad usarle quelle immagini, non possediamo altro che ci serva a trasmettere i ricordi, le immagini "sono" i ricordi, ed anche il ricordo di un profumo vi si lega, anche la parola sentita quando sovviene si lega all'immagine che in noi ha suscitato dopo averla ascoltata. Dice Paolini che per raccontare «serve del training fisico, serve passare del tempo dietro alle parole per trovare e trattenere i suoni, lasciarsi andare, lasciarsi sorprendere, inseguire qualcosa che c'è nella memoria, perdere il controllo e lasciare emergere altre cose che hai sentito, ricordato, immaginato. Come quando arando

⁴⁰ Colloquio con Mimmo Cuticchio, 28-01-05.

⁴¹ «In assenza di immagini, la relazione con gli argomenti si fa opzionale e teorica, le connessioni non scattano, la narrazione si sfalda in un vuoto di percezioni sensibili e il narratore non trova il proprio scenico. In lui, la tensione a trasmettere assieme alle parole anche le corrispondenti percezioni visive, si traduce, infatti, in sistemi di impulsi che modellano le manifestazioni foniche e corporee, ora prendendo forma di personaggio, ora intrecciando oralità e pantomima, ora stabilendo centri focali che orientano tanto la composizione verbale del discorso che la sua espressione orale». (Gerardo Guccini, *La bottega...* p.19)

un terreno viene su di tutto, cocci, radici, profumi. E io ho voglia di sentire quell'odore»⁴².

Come nella quotidianità sono i ricordi sotto forma di immagine che si è soliti tradurre in parola, così quando ascoltiamo una storia veniamo sollecitati dalle immagini che le parole evocano in noi, veniamo rapiti dai quei discorsi che sanno “accendere la nostra immaginazione”⁴³.

Possiamo dire che le immagini della memoria di un individuo, “tradotte” in un linguaggio per la scena, riacquistino nuova forma e vita nell'immaginario di ognuno dei destinatari che le ha accoglierà. I ricordi visivi, le immagini di sogno che popolano la nostra mente, esplicano un ruolo fondamentale nella costruzione del discorso orale⁴⁴. Di tale procedimento, che appartiene a una forma “naturale” del discorrere che fanno gli uomini, ha fatto tesoro un seguace moderno dell'oralità come Ascanio Celestini:

«Non penso le parole: per me contano le immagini che mi sorgono davanti. Anche gli anziani con cui lavoro nei laboratori usano il meccanismo del vedo quindi parlo»⁴⁵.

«...per comprendere un senso ci vuole qualcosa di diverso dalla descrizione, dall'informazione. Bisogna costruire un'immagine. Non basta la “cosa”, ci vuole un'immagine accanto ad essa affinché questa comprenda se stessa e venga compresa dagli altri. Un'immagine è gestibile più della cosa

⁴² Fernando Marchiori, *Immagini di repertorio – Conversazione con Marco Paolini*, in *Mappa mondo...*, p.80.

⁴³ «Il particolarismo del discorso ricordato oralmente fa sempre sì che si dica pane al pane, senza ricorrere ad astrazioni. Il discorso usa lodare o biasimare ma non in termini di approvazione o disapprovazione morale basate su principi astratti e precostituiti. Un personaggio del dramma greco non esce teorizzando da una situazione spiacevole. Vi entra con motivazioni che sono specifiche e, se vi è costretto, in seguito la accetta quando riconosce ciò che è accaduto realmente». (Eric A. Havelock, *La musa impara a scrivere*, p.120)

⁴⁴ «Quasi accidentalmente il racconto orale si serve di parole. Le parole sono utensili come il martello per inchiodare il legno, ma poi l'importante è costruire un tavolo. E quando il tavolo è costruito il martello non serve più». (T. Fratus, *Le parole nascono da un'immagine*. Trascrizione dell'intervista ad Ascanio Celestini, 23-04-2003; www.manifatturae.it)

⁴⁵ Ascanio Celestini, da un'intervista a cura di Lina Manzo, “Liberazione”, 24/11/2002.

stessa proprio perché la cosa è soltanto quello che è, mentre l'immagine è un prodotto dell'immaginazione»⁴⁶.

La parola detta, appena detta sta già svanendo nell'aria. Svanisce il suono, ma alla stessa velocità il suo potere significativo agisce sulla mente dell'ascoltatore e ne stimola le connessioni, in un gioco di evocazioni e rimandi che implica l'immaginario del singolo e quello collettivo. Le parole, quando sono portatrici d'immagini, rimangono impresse sotto quella forma nella mente di chi ascolta, assumendo una veste specifica per ogni singolo "spettatore", in ciascuno stimolando associazioni diverse. «La parola orale deve essere memorabile - afferma Baliani - perché vive in un solo attimo, ed è in quell'attimo che catturo lo spettatore o lo perdo»⁴⁷.

La "vita" di queste immagini-storie ha inizio nella mente di chi le concepi, adottandole e poi organizzandole per l'espressione: è a questa materia, a queste immagini della fantasia e della memoria, che si applicano la sensibilità e l'arte del narratore.

Un maestro della letteratura come Italo Calvino dichiarava, parlando del proprio lavoro di scrittore, che certe «soluzioni visive» arrivano talora «a decidere situazioni che né le congetture del pensiero né le risorse del linguaggio riuscirebbero a risolvere»:

«...nell'ideazione d'un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali. Appena l'immagine è diventata abbastanza netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia, o meglio, sono le immagini stesse che sviluppano le loro potenzialità implicite, il racconto che esse portano dentro di sé. Attorno a ogni immagine ne nascono delle altre, si forma un campo di analogie, di simmetrie, di contrapposizioni»⁴⁸.

⁴⁶ Ascanio Celestini, *L'estinzione del ginocchio. Storie di tre operai e di un attore che li va a registrare*, in *La bottega*.. p.181.

⁴⁷ Marco Baliani, *Racconto e stupore*, trascrizione dell'incontro tenuto presso a scuola Holden di Torino il 2 aprile 2001; in Silvia Bottioli, *Marco Baliani*, p.140.

⁴⁸ Italo Calvino, *Lezioni...*, pp.99-100.

Secondo un procedimento tipico dell'oralità⁴⁹ le immagini determinano anche la struttura dell'esposizione: certe immagini suggeriscono altre storie, e i pensieri associativi creano incroci che nelle mappe orali possono aprire vie innumerevoli, che tocca al narratore (imbastitore esperto delle trame, dosatore sapiente di analessi e prolessi, moderatore delle digressioni), intraprendere o eludere:

«...durante il lavoro possono esserci delle digressioni molto interessanti. Gli intervistati possono trovarsi a raccontare altro e allontanarsi dall'argomento. Una cosa del genere mi è capitata con un minatore marchigiano. Ha incominciato a raccontarmi della miniera di zolfo, ma poi si è messo a parlare di quando è tornato a piedi dalla Russia alla fine della guerra. Era una straordinaria digressione. Un insegnamento importante su ciò che può essere la drammaturgia»⁵⁰.

Nel teatro del romano Celestini, nota Renato Palazzi, «come nelle fiabe, l'argomento non procede per sequenze logiche, ma per concatenazioni oniriche, folgorazioni dell'immaginario misteriosamente incastrate l'una nell'altra»⁵¹

Un altro esempio del ruolo che le immagini di un racconto possono rivestire nell'ambito della sua stessa struttura ci è offerto dall'esperienza di un narratore iracheno che da alcuni anni vive e lavora a Palermo. Il suo nome è Yousif Latif Jaralla, e dice: «Come nel conversare quotidiano non puoi raccontare una lunga storia in maniera lineare senza risultare meccanico, così nel mio teatro. Infatti, mentre la linearità dell'intreccio ha a che fare con la logica, con la scrittura, io racconto una storia che ne introduce un'altra, che a sua volta ne contiene un'altra ancora... E' come se ogni storia è un attore: l'ingresso di una nuova storia è come l'ingresso di un nuovo attore... Procedo per associazioni, non segno un

⁴⁹ «La memoria, così come guida il poeta orale, ha spesso poco a che vedere con una presentazione degli avvenimenti strettamente lineare, in ordine cronologico». (Walter J. Ong, p.206)

⁵⁰ Ascanio Celestini, *A che cosa serve la memoria*, in Andrea Porcheddu (a c.), *L'invenzione della memoria...* pp.36-37

⁵¹ Da "IlSole24ore", 23/2/2003

percorso lineare. L'atto magico del raccontare non ha a che fare con la logica, ma con la libertà!»⁵²

La proliferazione di una storia verso un'altra è, in effetti, una delle maggiori caratteristiche della novellistica orientale⁵³, e il tempo sembra dilatarsi quando ascolto i ricordi fantastici che sono i racconti di questo iracheno, dove le parole talvolta si ripetono lungamente, la descrizione stessa di un'azione rimane per lunghi tratti come in sospenso. Il colpo sul tamburo rincorre quello precedente e gli è identico, così come la parola che ritorna, così come la pausa che intercorre e misura ancora la medesima durata: il tempo sembra rallentarsi, lo spazio riempirsi di figure di antenati.

I.2 Esattezza, sintesi e rapidità

*Ma breve in ogni caso sia il tuo insegnamento,
perché lo spirito di chi vuole imparare
afferrì subito le tue parole
e le ritenga fedelmente a lungo:
il superfluo trabocca da un cuore ricolmo.*
Orazio, Ars poetica

Abbiamo fin qui parlato del lavoro che fa il narratore sull'immaginario proprio e altrui, del suo «rincorrere» le scene registrate dalla memoria. E abbiamo notato come l'esposizione del dicitore venga ricodificata in immagine da parte del suo pubblico. Ma cos'è che determina la maggiore o minore capacità evocativa di colui che racconta una storia? Cos'è che determina la pregnanza di una immagine evocata, da cosa dipende la sua vita, la sua efficacia?

Certamente si tratta di una domanda alla quale non sarà possibile rispondere esaurientemente e con rigore scientifico;

⁵² Conversazione con Yousif Latif Jaralla, Palermo 29-3-06

⁵³ «Il ricordo [...] crea la rete che tutte le storie finiscono per formare tra loro. L'una si riallaccia all'altra, come si sono sempre compiaciuti di mostrare i grandi narratori, e in primo luogo gli orientali. In ognuno di essi vive una Sheherazade, a cui ad ogni passo delle sue storie, viene in mente una storia nuova». (Walter Benjamin, *Il narratore...*, p. 262)

tuttavia, i diari di lavoro dei narratori stessi, insieme allo studio attento di certi esperti nel campo dell'oralità, forniscono delle notazioni importanti sulle quali riflettere.

Il fine pratico di ogni narratore è quello di agganciarsi e rimanere ancorato all'immaginario del suo uditorio. A questo proposito l'oratore sa di poter contare su: incisività delle immagini, sintesi, essenzialità, precisione dei riferimenti, «rapporto sensoriale con la storia», introduzione del discorso diretto, rapidità, ritmo eccetera.

Nel definire il suo concetto di esattezza, Italo Calvino indica «l'evocazione d'immagini visuali nitide, incisive, memorabili» (aggiungendo che «in italiano abbiamo un aggettivo che non esiste in inglese, *icastico*, dal greco εἰκαστικός»), nonché «un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione»⁵⁴.

Walter Benjamin, distinguendo il concetto di “informazione” da quello di “narrazione”, osserva che «l'informazione ha il suo compenso nell'attimo in cui è nuova. Essa vive solo in quell'attimo, deve darsi interamente ad esso e spiegarglisi senza perdere tempo. Diversamente la narrazione; che non si consuma, ma conserva la sua forza concentrata e può svilupparsi ancora dopo molto tempo»⁵⁵.

La sostanza della narrazione «che non si consuma» coincide forse con quanto intendeva Calvino parlando di immagini icastiche e memorabili, la ritenzione di un contenuto narrativo prendendo infatti corpo nella nostra memoria sotto forma di immagini⁵⁶.

L'efficacia di un narratore si misura nel grado in cui egli ha saputo incidere nell'immaginario di chi ha ascoltato le sue storie.

⁵⁴ Italo Calvino, *Lezioni...*, pp.65-66.

⁵⁵ Walter Benjamin, *Il narratore...*, p.254.

⁵⁶ Non in contrasto, presumo, con questa idea, l'omaggio che Jorge Luis Borges fa in chiusura della sua *Introduzione* a un capolavoro dell'immaginazione come il *Don Chisciotte* di Cervantes. Nel 1980 il poeta di Buenos Aires scriveva: «Chiuso il libro, il testo continua a crescere e a ramificarsi nella coscienza del lettore. Quest'altra vita è la vera vita del libro» (Jorge Luis Borges, *Introduzione*, in Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, Rizzoli 1997, vol. I, p. XVIII, trad. di Roberto Paoli)

L'aspetto "tecnico"⁵⁷ di tale processo riguarda invece quegli altri concetti elencati in precedenza e che determinano la concretezza, il grado di visibilità delle immagini evocate, il loro più o meno immediato aggancio alla vita, alla memoria e all'immaginario dello spettatore, chiamato così ad assumere un ruolo "attivo" nella creazione delle "scene" che formeranno il racconto.

Per guadagnarsi l'attenzione dell'ascoltatore un discorso deve essere anzitutto sintetico. Le immagini per conservarsi vive e vivide nell'immaginazione del pubblico devono essere alimentate dalla rapidità dell'azione e non sopportano l'annacquamento di parole astratte o superflue⁵⁸.

Dichiara Marco Paolini:

«La poesia insegna a risparmiare sulle parole, la poesia è anche sintesi. Quando racconto tendo ad accorciare, e una volta che ho accorciato posso, per esempio, allungare un po' le pause, i tempi. Però puoi allungare un po' le pause e i tempi solo quando hai già tolto tutte le parole che dovevi togliere, perché per me la cosa essenziale è riuscire a dire una cosa nel modo più semplice e con meno parole possibili»⁵⁹.

Sintesi come essenzialità: fornire alla mente dell'ascoltatore i riferimenti necessari per la creazione di

⁵⁷ «Una tecnica è una sorta di esperienza codificata e riutilizzabile; che si tratti di tecnica casearia, di tecnica pittorica o di tecnica amatoriale, essa assume significato solo se, una volta appresa, io la posso utilizzare per fare un'altra forma di formaggio, per dipingere un altro quadro o per concludere con soddisfazione un nuovo incontro amoroso...». (Alessandro Perissinotto, *Gli attrezzi...*, p. 15)

⁵⁸ Eric A. Havelock, osservatore attento del linguaggio nel passaggio storico dalla cultura orale a quella scritta, riecheggiando l'Aristotele della *Poetica*, scriveva: «Il fatto più fondamentale del suo operare linguistico [*del cantastorie orale*] è che tutti i soggetti degli enunciati vanno narrativizzati, ossia debbono essere nomi di agenti che compiono cose, che siano vere persone o altre forze personificate. I predicati cui essi si congiungono debbono essere predicati di azione o di situazione presente nell'azione, mai predicati di essenza o di esistenza». (Eric A. Havelock, *La musa impara a scrivere, Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo*, 1986, Laterza 2005 con la traduzione di Mario Carpitella; p.97)

⁵⁹ Marco Paolini intervistato da Chiara D'Ambrosi; Schio, Teatro Civico, settembre 2003. In www.PadovaCultura.it

un'immagine. Tali informazioni non siano però in esubero, non vadano ad intasare il quadro che il singolo ascoltatore deve andare a "riempire" attingendo dal proprio personale bagaglio immaginativo, dai propri ricordi. Fornire all'immaginazione altrui input efficaci significa non appesantire il racconto, non invadere lo scenario mentale del pubblico con un eccesso di complementi e accessori.

Con poche pennellate, quelle essenziali, il pittore può fornire i giusti riferimenti a partire dai quali l'osservatore completi da sé, nella propria mente, l'immagine.

Chi racconta funge da guida nel mondo immaginativo di ognuno che lo ascolti. E una guida deve offrire una certa sicurezza a chi si fa guidare, deve "accompagnare", e per farlo deve conoscere i modi, deve saper incuriosire, attirare, condurre il viaggiatore senza scomodarlo, senza strattoni e senza fretta. Tale accompagnatore conservi al "turista" gli spazi e i tempi per poter vedere, tuttavia rimanga attento a non indugiare troppo sui particolari, e non lo abbandoni in una attesa estenuante.

Il luogo mentale che lo spettatore visita, mentre lo costruisce, sarà assolutamente unico, singolare, perché legato al proprio personale immaginario. Ciascuno degli ascoltatori infatti provvederà da sé, ognuno secondo il proprio personale bagaglio di memorie, a rifornire le "immagini guida" degli eventuali attributi. In tal modo il destinatario del messaggio-storia si fa artefice della storia stessa in correlazione all'itinerario dettato dal narratore, assumendone i contenuti, ma con un certo margine di libero arbitrio nell'immaginazione-creazione di colori, forme, volti e suoni che la sua memoria sarà in grado di rispolverare.

Ogni parola si ricordi di essere necessaria e irrinunciabile al ritmico incedere delle immagini e il linguaggio prenda in prestito dalla verità della vita e dall'uso quotidiano una immediatezza espressiva che ne garantisca l'efficacia.

Ecco come Marco Baliani ci spiega la sua idea e il suo bisogno di «esattezza»:

«La parola albero è una forma che contiene tutti gli alberi del mondo. Il lavoro in tutti questi anni è stato, credo, cercare sempre *quell'albero lì*, particolare e unico, quello di cui fare esperienza in un bosco, su un marciapiede, dentro un giardino. Quell'albero possiede un odore, un colore, un tatto, un movimento, è padrone di una sensazione, e contiene una porzione della mia memoria. La lotta per togliere quell'albero dal grande libro delle parole-contenitori è forse la mia battaglia personale, il senso profondo e oscuro che mi spinge e mi muove»⁶⁰.

Si tratta di una direzione comune a tutti i narratori. La ricerca del "particolare" viene svolta attingendo a linguaggi specialistici (Marco Paolini per *Ustica* studia i dossier scientifici ufficiali, adotta la nomenclatura di aviatori e militari, il gergo di ingegneri e geologi nel *Vajont...*), attingendo dall'espressività tipica dei propri luoghi, provando a stimolare tutti e cinque i sensi dello spettatore, col ricordo delle sensazioni che sta registrato nella memoria⁶¹.

«...(L'attenzione) scatta quando iniziate ad entrare in una sfera di precisione. Se non vi smuove più di tanto il fatto che uno sappia cucinare, tutti avete reagito a sentir nominare lo strudel col radicchio. Se fare l'uncinetto non vi scatena nessuna immagine, un laccio per capelli riuscite a "vederlo", e il punto Tunisi può portarvi in un viaggio sul filo di cotone...»⁶².

⁶⁰ Marco Baliani, *Pensieri di un raccontatore di storie*, Genova, ass. istit. scolastiche, 1991.

⁶¹ E' in ogni caso importante il riferimento al particolare memorabile, all'unicità di ciò che si descrive: «La memoria orale opera meglio con personaggi forti, le cui imprese sono monumentali, memorabili e generalmente pubbliche, per questo – per organizzare l'esperienza in una forma che possa essere ricordata a lungo – e non per ragioni romantiche o didattiche vengono generate figure smisuratamente grandi, cioè eroiche. Le personalità incolori non possono sopravvivere nel contesto di una memorizzazione orale e, proprio per essere ritenute importanti e ricordate, le figure eroiche tendono alla tipizzazione: il saggio Nestore, il furioso Achille, l'astuto Ulisse...». (Walter J. Ong, p.103)

⁶² Laura Curino, *Leggere, scrivere e raccontare in gruppo*, Università degli studi di Siena, dal 6/12/99 al 17/5/2000, a c. di Michela Marelli; cit. in *La bottega...*, p.80.

Dalla stessa fonte cito: «Il rapporto sensoriale con la storia che si vuole narrare è decisivo per almeno due ragioni: serve a dare concretezza fisica alla propria narrazione (e quindi anche alla propria presenza in scena) e permette di evocare immagini e sensazioni che possono essere trasmesse al pubblico, ricreando nella mente dello spettatore una specie di film mentale diverso per ognuno, al quale la storia resta come ancorata».

Ricordo ancora i consigli di Laura Curino a noi allievi del seminario *Dar voce alle parole* (Noto, ottobre 2002): era la prima volta che partecipavo ad un seminario sulla narrazione, non smettevo di prendere appunti e avvertivo un grande interesse per i discorsi di quella piccola donna tutta intrisa di storie che carezzava gli apprendisti raccontatori infondendo loro fiducia e citava ora Eleonora Duse, ora Goethe e Kurosawa.

Durante le nostre “prove” eravamo ammoniti a dar cenni brevi ma precisi quando si descrive un paesaggio o un ambiente, a caratterizzare un tratto interiore ed uno esteriore dei personaggi (anche se «è sufficiente far parlare un personaggio con un lessico specifico per definirlo»⁶³), a saggiare le opportunità offerte dall’alternanza del punto di vista sulla storia rispetto al punto di vista unico, ad evitare sempre giudizi e commenti sui fatti (perché la loro imposizione sarebbe una scortesia nei confronti di chi ascolta), ad evitare l’uso di parole astratte (che non aggiungono nulla alle immagini che si lavora a costruire), ad esercitarsi sulla variazione del ritmo della narrazione al variare di un elemento, a prestare attenzione alla postura di tutto il corpo sulla sedia, a non dimenticare mai di avere mani, braccia e gambe capaci di significare almeno quanto la voce, addirittura di caratterizzarla, di influenzarne il ritmo. «Il corpo dice sempre

⁶³ Dalla stessa scuola di Laura Curino (Teatro Settimo, Gabriele Vacis) proviene Marco Paolini. E infatti Fernando Marchiori può osservare come anche lui nel raccontare predilige «la nomenclatura professionale. Usa il linguaggio tecnico come dialetto dei mestieri, gergo per la concretezza delle cose. Ingegneri e teologi nel *Vajont*, gondolieri e pescatori nel *Milione*, aviatori e militari per *Ustica*, operai e chimici per *Storie di plastica*». (F. Marchiori, *Mappa mondo...*, p.55)

la verità, e l'attenzione del pubblico è attirata in primo luogo dal gesto, *poi dalla parola*»⁶⁴.

Per la prima volta, in quell'occasione, sentivo parlare di *prossemica*. Avrei ritrovato la medesima attenzione al ruolo di mimica e gesto anche nei narratori incontrati a seguire, dalla compostezza e i piccoli movimenti delle dita di Ascanio Celestini⁶⁵ alla teatralità più o meno contenuta del cunto⁶⁶. Il corpo influenza l'emissione vocale, il suono è nel corpo dell'attore che risuona, e di quel corpo assorbe le tensioni e il calore⁶⁷.

⁶⁴ Conversazione con Laura Curino; Noto, ottobre 2002.

⁶⁵ «La qualità più evidente dell'agire scenico di Ascanio Celestini è il lavoro sul gesto trattenuto. L'attore, sul palco, sembra apparentemente fermo, quasi completamente immobile: Celestini castra ogni impulso al movimento, blocca ogni tentativo del corpo di descrivere un'immagine. Nel suo corpo scenico sembra che agiscano due forze contrapposte: un naturale impulso al movimento descrittivo, indicativo, e una forza coercitiva, tesa a bloccare ogni gesto che vada a sovrapporsi all'immagine suggerendola. Nulla può essere didascalico; nulla deve invalidare il processo creativo dello spettatore». (Annalisa Canfora, *Il gesto assente*, in *L'invenzione della memoria*, a c. di Andrea Porcheddu, p.182)

⁶⁶ Altrettanto evidente e per nulla trattenuta è la gestualità adoperata dal palermitano Davide Enia, adottata dai modi espressivi del sud ed enfatizzata a fini prettamente "teatrali": «La mia gestualità deriva proprio dal dialetto. Napoli e Palermo sono le uniche città in cui il gesto è parte integrante del discorso. Con tutte le dominazioni straniere subite, per farsi capire era necessario gesticolare: così il muover le mani, l'espressività del viso si sono radicati come mezzo di esplicazione del significato di ciò che si vuol dire. C'è una frase in palermitano che spiega tutto ciò: 'a megghiu parola è chidda c'un si rici (la miglior parola è quella non detta). La parola cioè si comunica in un altro modo, con il gesto appunto e con i silenzi. In più, la gestualità scandisce il tempo del discorso e permette quindi una partitura ritmica a me o a chi mi sta guardando, al punto tale che se io inizio a variare la cadenza del mio gesto, inizia a cambiare anche il respiro dello spettatore, e questo è il principio del *cunto*. Del resto io concepisco i miei lavori come sinfonie musicali». (*Tradire la tradizione. Conversazione con Davide Enia*, di Simone Soriani, *Laboratorio del segnalibro*, 23/12/2005; anche in www.davideenia.org)

Di contro, nel più anziano cuntista Mimmo Cuticchio l'attenzione è maggiormente rivolta a una compostezza della postura che non tradisca il potere evocativo della parola. Il gesto, anche nei momenti più concitati delle battaglie è suggerito ma mai portato a fondo; l'uso del corpo è indirizzato più a rinforzare la cadenza del ritmo che a descrivere immagini.

⁶⁷ Ricordo, a proposito, la volta in cui ho assistito allo spettacolo *Don Giovanni all'Opera dei Pupi* da dietro le quinte del Teatro Valle di Roma. Vidi Mimmo Cuticchio che prestando la voce ai pupi che i manovratori facevano

Una ipotetica “grammatica” delle prassi narrative orali non potrebbe dunque fare a meno di concetti quali chiarezza, sintesi e rapidità: possiamo considerarli fortemente legati l’uno all’altro, talvolta coincidenti.

La chiarezza della storia è il fondamento di ogni esposizione orale. Dario Fo, per esempio, usa chiudere ogni quadro o scena dei suoi racconti con una battuta conclusiva, comica perlopiù, e fa di questa modalità un tratto distintivo della sua maniera. Consiglia agli allievi di «procedere per quadri e chiuderli, in modo chiaro»: è evidente che il confine tra una scena e l’altra debba essere marcato e inconfondibile, così come il soggetto e tutto ciò che ha un ruolo nell’azione. Il narratore farà sempre attenzione che chi ascolta non perda le fila del *film*, l’ordine delle scene, l’inquadratura della macchina da presa della mente sul *set* della storia⁶⁸.

Credo si possa con non troppa genericità sintetizzare che per tener costantemente vivo il desiderio dell’ascoltatore di continuare ad ascoltare, le immagini non lo devono abbandonare, bensì essere sempre nutrite dalle parole-input di chi racconta⁶⁹. Tali immagini dovranno inoltre possedere un grado di chiarezza e di movimento che ne assicurino la leggibilità e vita: non possono cioè essere statiche. Ciò che è statico somiglia a ciò che non ha vita, e gli uomini per propensione naturale tendono a rifuggire ciò che è morto e

muovere all’interno del teatrino, nonostante fosse nascosto al pubblico perché coperto dalle tele dipinte, gesticolava e assumeva posture col corpo in maniera eguale a come farebbe un attore in scena. L’episodio mi sembra indicativo di quanto gesto e parola procedano insieme, risultino integrate nella memoria del corpo, nella naturalezza dell’espressione.

⁶⁸ «Abbiamo una macchina da presa nel cranio»: «I miei gesti si svolgono senza mai uscire da un’immaginaria inquadratura, senza scantonare o debordare, cosa che determinerebbe la perdita della concentrazione da parte dello spettatore. La concentrazione è un gioco che va in progressione, non a scatti». (Dario Fo, *Manuale minimo dell’attore*, p.64)

⁶⁹ «Il pensiero deve procedere più lentamente, mantenendo al centro dell’attenzione gran parte dei contenuti già trattati; di qui la sua ridondanza, la ripetizione del già detto, mezzi per mantenere saldamente sul tracciato sia l’oratore, sia l’ascoltatore». (Walter J. Ong pp.68-69)

Il discorso sulle funzioni della ripetizione e il ritmo sarà trattato nel capitolo successivo.

sempre uguale a se stesso: non si indugi dunque sulle qualità⁷⁰ e si propenda per l'azione.

Un esempio calzante per quanto concerne il ritmo scoppiettante della narrazione, di rapidità, sintesi e concretezza dei riferimenti è lo spettacolo di Davide Enia *Italia-Brasile 3a2*, resoconto di «un evento della propria infanzia, radicato in un paese ritratto nella fase puerile di una personale passione per un gioco, anzi per il gioco, come viene espresso dalla ricostruzione di un dialogo personale coi familiari insieme attanagliati dalla cronaca televisiva di una partita-chiave del mondiale di calcio 1982»⁷¹.

Enia sta per lunghi tratti in piedi, cammina avanti e indietro per il palco, mima, gesticola, fa smorfie; sfodera tutta l'espressività che gli appartiene per "colorare" la scena del racconto. Le mani significano, descrivono, rincorrono le parole, indicano, rendono visibili concetti attraverso la nettezza di un gesto; si urtano, battono ora il petto ora le gambe, generano suoni e disegnano traiettorie nell'aria: e così facendo attirano e catturano l'attenzione del pubblico.

Il corpo tutto non si risparmia a movenze e didascalie, imita il dribbling di un calciatore e accenna passi di samba. Il linguaggio del corpo coadiuva parole che rimbalzano tra la lingua italiana e il dialetto palermitano.

*

La scorsa estate, ascoltando la voce di una donna dell'isola di Favignana, ho potuto registrare un esempio formidabile di sintesi. Trascrivo la fonte orale:

«Io da ragazza ho avuto detto una cosa: che quando ci è stato il mondo, Gesù ha mandato un angelo...

– *Vai a vedere...*

– *Padre, tutti piangono.* – *No.*

– *...Padre, tutti ridono.* – *No.*

⁷⁰ Il verbo, in tal senso, è la "parola" per eccellenza: dà senso compiuto alla proposizione, indica l'azione e lo stato del soggetto.

⁷¹ Franco Quadri, *L'Eniade*, introduzione a *Davide Enia – Teatro*, Ubulibri, Milano 2005, p.9.

– ...*Padre, chi piange e chi ride...*

...E ha fermato il mondo (purtroppo) in questo modo: chi piange e chi ride»⁷².

L'esempio è significativo di quanto, lontano da ogni pretesa letteraria, la sintesi si confaccia ad una espressione colloquiale e diretta del contenuto anche qualora esso consista in parabole costruite attorno a una concezione generale dell'esistenza com'è questa.

Alcune osservazioni:

1) Gesù non ha bisogno di alcun aggettivo: non c'è nessuno che non se lo figuri nella propria mente in qualche modo. Lo stesso vale per il personaggio dell'angelo. Essi hanno bisogno soltanto d'esser nominati per comparirci dinanzi in tutta la loro icastica visibilità. E' un esempio opposto rispetto a quello offertoci sopra da Baliani: Gesù non ha bisogno di essere caratterizzato, è una immagine esatta, è un nome che tutti sono in grado di attribuire a una figura precisa.

2) Più che il numero delle parole usate, in questo brevissimo racconto sono determinanti i valori di senso delle pause, che lasciano immaginare a chi ascolta il volo dell'angelo, le visioni dell'umanità che deve aver incontrato, le espressioni del volto di Cristo chiamato in causa per tre volte dal suo emissario... ne risulta che:

3) I quadri sono ben delimitati, e il contenuto di ognuno di essi è definito nella sostanza: ma la forma che ciascun quadro assumerà sarà varia e differente nell'immaginazione di ogni singolo ascoltatore. Per esempio posso vedere l'angelo che vola sul mondo e immaginarmi quel panorama per mezzo di una sorta di inquadratura dall'alto; oppure posso vedere l'angelo direttamente sulla terra immerso in una qualsivoglia scena di riso o di pianto, posso crearmi nella fantasia una sua soggettiva su una qualche scena che riassume le condizioni dell'umanità, eccetera. Diremo con Walter Benjamin: «Non c'è nulla che assicuri più efficacemente le storie alla memoria di quella casta concisione che le sottrae all'analisi psicologica. E quanto più naturale in chi le narra la rinuncia al chiaroscuro

⁷² Signora Rosa di Favignana, intervista a cura di Federica Paraspore e Giacomo Guarneri; Favignana 29/08/2006.

psicologico, tanto maggiore il loro diritto a un posto nella memoria di chi le ascolta»⁷³.

4) La storiella conosce in più la forza del discorso diretto e riassume nella sua brevità le tre tappe⁷⁴ fondamentali che si possono riscontrare nella maggior parte delle fiabe sotto forma di ostacoli da superare.

E' un prezioso esempio di naturalezza e di sapienza narrativa che ci proviene direttamente dalla bocca del popolo!

I.3 La lingua, la persona

Riportando il breve aneddoto di Gesù Cristo e l'angelo, la signora Rosa si esprime con gesti, espressioni, parole, pause e cadenze che contraddistinguono il suo *personale* linguaggio. Se analizziamo il gergo da lei utilizzato, noteremo poi una leggera “italianizzazione” del suo consueto idioma: è consapevole del fatto che se si esprimesse nel suo dialetto nativo, molte parole rischierebbero di risultare incomprensibili per due “forestieri” palermitani parlanti un italiano regionale come le si presentano i suoi intervistatori.

Ma la signora Rosa non opera alcuna contraffazione “stilistica” sul contenuto che ha deciso di esprimere, la sua preoccupazione in tal senso si limita alla necessità di farsi capire. Probabilmente però, se lei si esprimesse nel suo dialetto stretto, il suo discorso risulterebbe ancor più particolare, e dunque originale.

Per fortuna quell'italianizzazione del “testo” non riesce a cancellare tutto quell'insieme di caratteristiche espressive che “colorano” il racconto orale di valenze ulteriori, profumi,

⁷³ Walter Benjamin, *Il narratore...*, p.255.

⁷⁴ La favola che somiglia a sé stessa in ogni parte del globo terrestre, prevede nella sua struttura di base una ripetizione di azioni o prove («triplicazione») alle quali il protagonista è tenuto in vista del raggiungimento del proprio fine: «La ripetizione può essere uniforme (tre compiti, servire tre anni), o in crescendo (il terzo compito è il più difficile), il terzo combattimento è il più arduo), oppure possiamo avere un risultato due volte negativo e la terza positivo». (Vladimir Ja. Propp, *Morfologia...* p. 79)

simboli e spie attraverso i quali traspaiono la cultura e la visione del mondo di chi lo sta riferendo.

L'uso del dialetto, o di una lingua del quotidiano, naturale, è garanzia di immediatezza e veridicità del messaggio, partecipa cioè a preservare la “persona-attore” da quel sistema di artifici e tecniche che da sempre operano a renderlo “altro da sé”.

Se al centro del teatro di narrazione è la persona che racconta, è facile che quella persona porti in scena con sé gli elementi distintivi della sua personalità, il proprio personale e irripetibile vissuto sotto forma di memoria, il proprio singolare e unico bagaglio espressivo, i propri gesti, il timbro di voce, il volto e la mimica che gli appartiene, la propria lingua.

Già con il Pitрэ «il folklore prende coscienza della parte che nell'esistere stesso d'una tradizione di racconto ha la creazione poetica di chi narra, quel qualcosa che [...] per la fiaba dev'essere ricreato ogni volta, così che al centro del costume di raccontar fiabe è la persona – eccezionale in ogni villaggio o borgo – della novellatrice o del novellatore, con un suo stile, un suo fascino»⁷⁵. Giuseppe Pitрэ infatti non solo «trascende i valori testuali del contenuto della comunicazione e gli aspetti letterari per posarsi anche sui modi di produzione del documento orale»⁷⁶ ma attribuisce anche una importanza del tutto nuova all'*individuo* che racconta.

Così scrive Pitрэ nella prefazione ai volumi della raccolta di racconti popolari (1875): «Della mimica delle narrazioni, specialmente della Messia è da tener molto conto, e si può esser certi che, a farne senza, la narrazione perde metà della sua forza ed efficacia». Se ne conviene come la palermitana Agatuzza Messia dovette essere considerata da Pitрэ la migliore tra le fonti a sua disposizione, e quanto la molteplicità dei punti di vista rappresenti una ricchezza “aggiunta” al repertorio dei materiali raccolti, a riprova del fatto che *Tutto sta comu unu u cunta!*

⁷⁵ Italo Calvino, *Introduzione a Fiabe italiane*, Einaudi 1956, oggi Mondadori, pagg. XXVI e XXVII.

⁷⁶ Guido Di Palma, *La fascinazione...*, p.24.

Di tale ricchezza spesso non è ignaro il raccontatore “colto”, che spesso opera un processo di recupero delle forme più autentiche del dire indagando a ritroso sulle proprie origini e rispolverando dialetti e gerghi che erano stati riposti già dalla precedente generazione, e fino alla creazione di una caratteristica e personale “lingua teatrale”. Ecco la testimonianza di Davide Enia:

«Io ho parlato il dialetto da bambino e poi l'ho perso durante gli anni della scuola dell'obbligo (l'ho recuperato solo a 23 anni). A quei tempi se ti esprimevi in dialetto venivi considerato di un'estrazione sociale talmente ignorante da non essere neppure capace di “masticare” quella strana creazione televisiva che è l'italiano. Ma l'italiano è una lingua ancora troppo giovane per poter avere una pregnanza simbolica: non ha ancora un passato, ha appena 50 anni! Per questo nei miei spettacoli uso il dialetto, perché ha una forte strutturazione simbolica, derivando da lontane “preesistenze”. E poi lo “sporco” con l'italiano che mi permette la “circuitazione”. Insomma, pur senza alcun tipo di riflessione a priori, mi sono dovuto creare una lingua personale che, a furia di lavorarci, ha dimostrato una sua precisa identità»⁷⁷.

La precisa identità della lingua di Enia può confermarsi al paragone col dialetto usato da Mimmo Cuticchio, che nel *cunto*, come da tradizione, si esprime in un palermitano “puro”, e assume una lingua che tende verso l'italiano standard solo nel dar voce al discorso in prima persona di un personaggio “alto”. E' ovvio che dalla lingua dai ritmi e dal linguaggio tutto di Mimmo Cuticchio traspaiano luoghi e tempi della storia di Palermo tanto distanti dall'immaginario sotteso alla lingua adoperata da Enia, quanto distinte e lontane risultano esserne le biografie, la cultura, i riferimenti, in ultima analisi le identità.

Al recupero di questa identità mira anche il lavoro di Ascanio Celestini. Il romanesco, con le sue cadenze, partecipa come tratto distintivo dell'effetto sonoro creato dalla

⁷⁷ Simone Soriani, *Tradire la tradizione. Conversazione con Davide Enia* (23 dicembre 2005); sul sito www.davideenia.org

fabulazione, ma innanzitutto lo colloca all'interno di uno spazio, caratterizzandolo lo dota di un passato, di un'origine.

«Nella realtà le persone parlano velocemente, costruiscono frasi sconnesse, non coniugano i verbi, aprono digressioni che non vengono richiuse e tutto ciò che dicono tradisce la loro provenienza geografica e la loro identità culturale. E tutta questa confusione e imprecisione non sono dettate dall'ignoranza e dall'impreparazione, ma da una cultura che il teatro borghese (il teatro mortale-istituzionale come anche una parte istituzionalizzata della ricerca) non conosce: la cultura dell'oralità. Nella parola orale c'è l'immagine che costruisce discorsi fatti di evocazione di oggetti e di ritmo, di pause e di gesti, di contraddizioni, ripetizioni e balbettii»⁷⁸.

La parlata di un luogo, così come un dialetto, rimandano direttamente a un universo preciso, acquistano significati ulteriori perché si avvalgono di una storia e di una geografia dai confini ben marcati e riconoscibili. Quelle sonorità, che provengono da un passato nel quale si aveva un diverso rapporto con le cose pronunciate, conservano una forza tale da renderle insieme strumento e oggetto della narrazione.

«Il dialetto non lo impari a scuola, non c'è la maestra o il professore che ti insegnano il birignao [...] non si legge quasi mai. Le cadenze e i respiri, le parole, le costruzioni grammaticali sono autentiche, non c'è niente di costruito. Io uso spesso questo metodo: quando monto uno spettacolo e mi imbatto in attori che stonano e cantano con suoni artificiali, li invito a dire il testo che devono recitare prima con parole proprie, e poi tradotto nel loro dialetto d'origine. Li alleno a pensare la composizione delle frasi, i ritmi, nella forma del proprio linguaggio nativo. E vi assicuro che funziona subito, perché naturalmente si sbrogliano di tutti quei manierismi fonetici fasulli che hanno appreso sia scimmiottando certi attori famosi, sia nelle accademie scimmiottando i maestri di scimmiottamento [...] E' una

⁷⁸ Ascanio Celestini, *A che cosa serve la memoria*, in Andrea Porcheddu (a c.), *L'invenzione della memoria...* p.44.

grande sfortuna per un attore non possedere un dialetto come fondo alla propria recitazione»⁷⁹.

La consapevolezza del potere fortemente espressivo del dialetto avvia pertanto Fo a un processo di sperimentazione plurilinguistico che produrrà una particolare miscela di dialetti padani (più o meno datati) fino a riformularli in una lingua giullaresca prettamente teatrale. A partire da *Mistero buffo* più registri linguistici fondono infatti le rispettive cariche evocative e suggestioni lontane ricreando nei fatti, alla stregua di antichi illustri modelli, quella che lo stesso Fo definisce «una grande invenzione del teatro di sempre»:

«Io credo di avere assimilato la lezione del Ruzzante. Lui ha costruito una lingua per il teatro. Si dice che il suo dialetto sia quello di Padova, ma [...] nella sua lingua vi sono tutti i dialetti. Io ho fatto lo stesso lavoro per *La storia della tigre*. Vi sono tutti i dialetti italiani, dal siciliano al provenzale; vi è una radice linguistica per ogni situazione, e ogni situazione detta la parola giusta in un dialetto o in un altro. La parola mammella, per esempio, nel mio spettacolo cambia almeno dieci volte: la *mammella*, la *zinna*, la *tetta*...ecc. - la parola cambia in continuazione perché tutto dipende dalla situazione nella quale è impiegata. Se è violenta è la *tetta*, se è dolce è la *mammella*, la *mammelle* è ancora più dolce in francese, e la *zina* con una “enne” o due, la *chucha* anche...Tutti questi termini vengono da dialetti diversi. E' la grande invenzione del teatro di sempre. Euripide usava questo sistema»⁸⁰.

L'istituzione di una «neolingua padana» si rivela essere tra i risultati più convincenti anche nel lavoro di uno dei suoi più consapevoli seguaci⁸¹, il veneto Marco Paolini:

⁷⁹ Dario Fo, *Recita come mangi! Elogio del dialetto*, in *Manuale minimo dell'attore*, p.249.

⁸⁰ Dario Fo, *Fabulazzo*, Milano, Kaos, pp.357-358 (Conversazione raccolta da J. Chuadéron e O.R.Veillon, in “Théâtre/Public” (Francia), trad. Isella Frigerio, 1980; cit. in Marisa Pizza, *Il gesto, la parola...*, pp.250-251.

⁸¹ «Durante la trasmissione televisiva *Vajont 9 ottobre '63*, andata in onda su Rai Due il 9/10/97, Marco Paolini approfitta di una lunga risata del pubblico per sospendere la narrazione e tributare un omaggio a Dario Fo che, in quello stesso giorno, è stato insignito del premio Nobel per la Letteratura. Paolini riconosce come, con la trasmissione televisiva del *Mistero buffo* nel '77,

«Ma mentre Dario Fo inventa una *koinè* padana, impastandola in quella specie di esperanto teatrale che è il *grammelot*, Marco Paolini riunisce la diaspora della *koinè* veneta, operando trasfusioni interdialettali e infine coagulando un idioma che cicatrizza la ferita tra italiano e dialetto, lo iato nella comunicazione. Ed è questo che conta: che funzioni, che serva a capirsi e a parlarsi con i veneti che, come gli animali si annusano per conoscersi, “si tastano la lingua per capire da dove vengono”»⁸².

sia “cominciato forse per tanti di noi, anche per me, forse in qualche modo l'avventura del teatro”. Del resto, anche durante una conversazione con Oliviero Ponte di Pino, Paolini individua nelle *performances* monologiche di Fo (le “giullarate”) l'unico modello di teatro narrativo esistente al tempo dell'elaborazione del suo primo racconto scenico (*Adriatico*, 1987)». (Simone Soriani, *In principio era Fo*, in *Dossier Teatro di narrazione*, “Hystrio”, anno XVIII, n.1, 2005, pp.16-17; a cura di Claudia Cannella)

⁸²

Fernando Marchiori, *Mappa mondo – Il teatro di Marco Paolini*, p.54.

II. Dall'ascolto alla restituzione

ORALITÀ A TEATRO

II.1 Il discorso ritmico come utilità e come piacere

La distanza tra il lavoro di un narratore e quello di un attore monologante si misura anche nei termini delle pratiche e dei meccanismi dell'oralità.

In tal senso è possibile intuire una teorica linea di continuità che leghi tale figura a quella degli aedi del tempo di Omero.

Analizzando gli accorgimenti tecnici, prettamente mnemonici, che l'aedo greco era tenuto a rispettare al fine di conservare il sapere-poesia e poterlo a sua volta tramandare, Havelock individua sette semplici ma fondamentali «principi psicologici» che ne governano la procedura:

«Primo, ogni discorso parlato è evidentemente creato da movimenti fisici eseguiti nella gola e in bocca. Secondo, in una cultura orale, ogni discorso conservato deve parimenti essere creato in questo modo. Terzo, può essere conservato solo in quanto venga ricordato e ripetuto. Quarto, per garantire la facilità della ripetizione e quindi del ricordo, i movimenti fisici della bocca e della gola vanno organizzati in maniera particolare. Quinto, questa organizzazione consiste nell'istituire schemi di movimento che sono altamente economici (ossia ritmici). Sesto, questi schemi diventano allora riflessi automatici. Settimo, il comportamento automatico in una parte del corpo (gli organi vocali) viene in seguito rafforzato dal comportamento parallelo di altre parti del corpo (orecchie e arti). L'intero sistema nervoso, in breve, viene innestato nell'ingranaggio dell'apprendimento mnemonico»⁸³.

⁸³ Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, 1963, in Italia: *Cultura orale e civiltà della scrittura, Da Omero a Platone*, Laterza, Città di Castello 1973, trad. di Mario Carpitella, p.125.

«Per definizione, l'oralità ha a che fare con società che non impiegano alcuna forma di scrittura fonetica». Nelle culture ad oralità primaria esistono condizioni per cui «il rapporto tra un individuo e la sua società è di natura acustica, è il rapporto che egli ha con la sua tradizione, le sue leggi, il suo governo. [...] Un sistema di comunicazione di questo tipo è un sistema fondato sull'eco, leggera come l'aria e altrettanto fuggevole»⁸⁴.

Un sapere, una volta acquisito, doveva essere costantemente ripetuto oppure sarebbe andato disperso: modelli di pensiero fissi e formulaici assicuravano la conservazione della cultura di un popolo.

Ecco che col tempo, e secondo principi di utilità coincidenti spesso con i criteri estetici del discorso organizzato, si instaurano modelli di trasmissione orale destinati a durare nel tempo.

«In una cultura orale primaria, per risolvere con efficacia il problema di tenere a mente o recuperare un pensiero articolato è necessario pensare in moduli mnemonici creati apposta per un pronto recupero orale. Il pensiero deve nascere all'interno di moduli bilanciati a grande contenuto ritmico, deve strutturarsi in ripetizioni ed antitesi, in allitterazioni e assonanze, in epiteti ed espressioni formulaiche, in temi standard (l'assemblea, il pasto, il duello, l'aiutante dell'eroe, e così via), in proverbi costantemente uditi da tutti e che sono rammentati con facilità, anch'essi formulati per un facile apprendimento e ricordo, e infine in altre forme a funzione mnemonica. Il pensiero è intrecciato ai sistemi mnemonici, i quali determinano anche la sintassi. Un pensiero orale protratto, pur non espresso in versi tende ad essere altamente ritmico, poiché il ritmo aiuta la memoria anche da un punto di vista fisiologico»⁸⁵.

La ripetizione, dunque, serve a meglio memorizzare. E' utile in ciò perché possiede una funzione ritmica che è anche piacevole all'ascolto. Le formule del ritmo, della musicalità e della ripetizione possono condurre fino alla vera e propria

⁸⁴ Eric A. Havelock, *La musa impara a scrivere, Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo*, 1986, Laterza 2005 con la traduzione di Mario Carpitella; p.83.

⁸⁵ Walter J. Ong, *Oralità e scrittura*, pp.62-63.

ritualizzazione della parola, alla rievocazione dell'enunciato fisso, ritmico e in quanto tale trasmettibile, memorizzabile⁸⁶:

«L'efficace ritenzione mnemonica viene favorita dalla ripetizione. I bambini, che amano la ripetizione della stessa storia, vogliono essere in grado di ricordarla e quindi ripeterla in tutto o in parte e gustarla. La ripetizione è collegata a un sentimento di piacere, fattore di primaria importanza per capire il fascino della poesia orale. [...] La soluzione scoperta dall'intelletto dell'uomo primitivo fu quella di convertire il pensiero in discorso ritmico. [...] Fu questa la nascita di quella che noi oggi chiamiamo poesia, attività che oggi, in condizioni di pieno alfabetismo, è relegata alla funzione di passatempo»⁸⁷.

«In alcuni tipi di surrogati sonori della comunicazione orale, la ridondanza raggiunge dimensioni fantastiche, come nel linguaggio dei tamburi africani»⁸⁸. Quando la parola si trasforma in pura sonorità, il significato smette di essere prerogativa del linguaggio e si fa adottare dalla musica: penso al climax o "parte ritmica"⁸⁹ del cunto di Cuticchio, quando,

⁸⁶ «Si può sostenere che il ritmo nelle sue varie forme sia alla base di tutti i piaceri biologici – tutti i piaceri naturali, compreso quello sessuale – e forse anche di tutti i piaceri intellettuali. Comunque sia, il suo collegamento con la musica e la danza e il suo stretto rapporto con le reazioni motorie del corpo umano sembrano fuori discussione. Di conseguenza, le società orali hanno di solito affidato la responsabilità del discorso conservato a una associazione di poesia, musica e danza». (Havelock, *La musa impara a scrivere, Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo*, 1986; Laterza, Bari 2005 con la traduzione di Mario Carpitella; p.92)

Non è un caso che le figure quantitative della metrica greca e latina si dicano *piedi*, (gr. πόδες, lat. *pedes*) «con un termine che dalla prassi della misurazione lineare passò alla misurazione del ritmo e anzitutto, presumibilmente, del ritmo di danza, a partire dalla sua prima e più autentica forma, quella sacrale». (Alfonso Traina e Giorgio Bernardi Perini, *Propedeutica al latino universitario*, Patron Editore, Bologna 1998, p.260)

⁸⁷ Eric A. Havelock, *La musa impara a scrivere, Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo*, 1986, Laterza 2005, traduzione di Mario Carpitella; pp.91-92.

⁸⁸ Walter J. Ong, *Oralità e scrittura*, p.69.

⁸⁹ Mimmo Cuticchio ha individuato tre momenti fondamentali del suo cunto, corrispondenti a *descrizione* (o impostazione della storia), *interpretazione* (parte dedicata ai dialoghi) e *ritmo* (o climax); le cui implicazioni performative sono ben descritte da Guido Di Palma (*La fascinazione...* p.148).

schieratisi fanti e cavalieri per la battaglia, insieme alla rissa si scatena la concitazione del narratore, e *squillano le trombe e rullano i tamburi* e pare di sentirli, e il battito del piede sulle tavole del palco accelera e ogni emissione di fiato del cuntista corrisponde ad una immagine lanciata, a tanti *zoom* sull'azione organizzati in un "montaggio" serratissimo, in una sorta di scoppiettante finale in cui è il ritmo a far da protagonista.

Come all'epoca di Omero «il poeta orale possedeva un abbondante repertorio di termini sufficientemente diversificati, da permettergli di averne uno a disposizione per qualunque esigenza metrica man mano che egli cuciva la sua storia, e ciò ogni volta in modo diverso, poiché i poeti orali non operano sulla base di una memorizzazione del verso parola per parola»⁹⁰, così Mimmo Cuticchio, come ricordo, affermava di conoscere «dieci modi, dieci parole diverse, per dire *cavallo*», e che tutte le aveva sentite pronunciare dal maestro e le aveva registrate nella memoria nel corso degli anni...

Omero, in un certo senso, «cuciva insieme parti prefabbricate»⁹¹: e allo stesso modo, secondo gli stessi criteri e la medesima tecnica ad incastro, io oggi posso ascoltare uno dei cunti di Mimmo Cuticchio e ravvisare formule e metafore già ascoltate nell'ambito di altre sedute di cunto, per situazioni e personaggi diversi. Alcune di queste sono invenzione di Cuticchio stesso, altre rappresentano una sorta di lascito ereditato direttamente dal maestro Peppino Celano⁹², o da una tradizione più estesa.

⁹⁰ Walter J. Ong, *Oralità e scrittura*, pp.44-45.

⁹¹ *ibid.*, p.46.

⁹² Della figura di Peppino Celano ci offre un affascinante ritratto Ettore Li Gotti: «...terzo di tredici figli, nacque a Palermo nel 1903 e da ragazzo andò a scuola fino alla terza elementare; il padre [...] lo conduceva spesso la sera in un cinematografo di terz'ordine e poi all'*opra* di un tal Francesco Russo in via Gesù e Maria al Capo, dove gli anziani pagavano 10 centesimi l'ingresso e i minori entravano gratis se accompagnati. Fu così che egli s'innamorò dei paladini e cominciò, come i suoi coetanei rubando qualche soldo ai genitori, a comprarsi piccole marionette con cui giocare. Manco a farlo apposta, il suo primo impiego, divenuto giovanetto, fu quello di fabbro ferraio presso un costruttore di carretti; ma vi durò poco e passò a fare il fonditore di rame. Non aveva, a quanto pare, molta volontà di lavorare e continuò a giocare coi compagni grandicelli atteggiandosi a mafioso; sicché quando quel galantuomo del fonditore presso cui prestava servizio, mortagli la moglie, impazzì e la

Non solo la ripetizione di formule fisse giova a marchiare a fuoco nella memoria le “scene” di una storia: un ruolo ancora più importante è svolto dalla ripetizione di schemi metrici precostituiti, o cantilene fisse con alcune variazioni. Il motivo è semplice:

«La semplice ripetizione dell'enunciato costituisce un ritmo. Ma i ritmi che ripetono lo stesso gruppo di parole non consentono una nuova enunciazione. Sicché l'onere principale della pura ripetizione, di cui la memoria abbisogna come di un puntello, è trasferito allo schema metrico privo di significato che viene ritenuto tenacemente nella memoria, e le nuove enunciazioni vengono quindi espresse in modo da adattarsi acusticamente a questo schema»⁹³.

bottega si dovette chiudere, finì per lasciarsi trascinare del tutto dalla passione per i pupi e fece l'aiutante in un'opera, buscandosi legnate dal padre che voleva ritornasse al lavoro. A 18 anni era manovale presso un muratore, ma la sera ritornava ai paladini, e così visse alla meno peggio fin quando non fu richiamato alle armi nel 1923 e assegnato a Roma. Presto si fece benvolere dai compagni e dai superiori, nonostante battesse la fiacca, perché li divertiva raccontando loro storie paladinesche e fiabe. Tornare a casa, sposarsi, metter su famiglia e figli, impiegarsi come sfangatore fu tutt'uno; nel 1925 riuscì anche a fare il filodrammatico dilettante rappresentando *I Mafiusi della Vicaria*. [...] Richiamato sotto le armi nel '36, e spedito in Africa Orientale, in Somalia, già durante il viaggio riprese l'abitudine di fare, per passatempo e per guadagno, il contastorie agli stessi commilitoni. Con le truppe del maresciallo Graziani entrò in Addis Abeba e poi si recò ad Asmara come caratterista in una compagnia di soldati. Tornato a Roma nel '38 e incontrati i fratelli greco, fu invitato ad una loro rappresentazione al teatrino delle Quattro Fontane e finalmente, congedatosi, aprì in quello stesso 1938 un suo teatrino di marionette nel rione S. Pietro. Pochi mesi dopo, richiamato alle armi per una terza volta (stava per scoppiare la seconda guerra mondiale), dopo un anno trascorso in Libia tornò come milite nella contraerea a Palermo e quindi fu fatto prigioniero da un italo-americano che lo lasciò libero sulla parola. Così, dopo sette anni di vita militare ripará definitivamente a casa, dove, fra malattie e stenti, di dodici figli non gliene erano rimasti che quattro; e per sfamarli non aveva che il suo vecchio teatrino e il mestiere di contastorie. Di questo mestiere il Celano vive in vicolo Pilicelli al Capo, l'estate facendo il contastorie e l'inverno il puparo...». (Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, Sansoni, 1959)

Su Peppino Celano vedi anche *L'invenzione di un nuovo mestiere: Peppino Celano*, in Guido Di Palma, *La fascinazione...*, p.99.

⁹³ Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, 1963, in Italia: *Cultura orale e civiltà della scrittura, Da Omero a Platone*, Laterza, Città di Castello 1973, trad. di Mario Carpitella, pp.122-123.

«Tecniche performative che si strutturano prima della sostanza narrativa» offrono al contastorie «una sorta di impalcatura sulla quale il cunto articola, di volta in volta, i diversi eventi narrati»⁹⁴.

Le tecniche dell'oralità possono conservarsi oggi a teatro nell'ambito di una particolare ricerca, di uno stile che ne recuperi le facoltà primarie esaltandone altresì le doti prettamente estetiche e musicali⁹⁵.

«Naturalmente è vero che nell'oralità primaria il contenuto funzionale è calato in forme verbali intese ad assistere la memoria procurando piacere; le finalità sociali e quelle estetiche si danno la mano. Una volta che la responsabilità sociale comincia a esser trasferita a una classe alfabetizzata, l'equilibrio si spezza in favore dell'aspetto estetico»⁹⁶.

C'è, tra i raccontatori, chi considera superata la figura di un "detentore della materia narrativa" e sperimenta nuove strade, c'è chi si adopera a trovare una sintesi tra oralità e scrittura, in nome di una più estesa concezione di "linguaggio per immagini", come Ascanio Celestini, c'è, infine, chi ritiene il sapere orale una prerogativa essenziale del lavoro del narratore, perché così è stato educato e ne difende strenuamente la prassi: è questo il caso di Mimmo Cuticchio, strenuo difensore dell'oralità a teatro.

⁹⁴ Guido Di Palma, *La fascinazione...*, p.50.

⁹⁵ La ripetizione dei suoni, che nell'ambito della formularità tipica delle culture orali assumeva un ruolo di necessità mnemonica, nei racconti del romano Celestini è soprattutto un mezzo che serve a ipnotizzare e sedurre, che affabula. La parola ripetuta non aggiunge significato, il ripetuto non descrive, non dice, ma agisce: «Il mio lavoro è molto vicino alla musica, non nel senso che io canto, ma per quello che significa "dinamica musicale": un lavoro sul ritmo, sul volume, sul tono, ma non fine a se stesso. Si tratta sempre della conseguenza di un'altra cosa... e io insisto dicendo sempre la stessa parola: l'immagine. Io penso sempre all'immagine e penso anche a un lavoro in cui per raccontare la storia la parola corre attorno a questa immagine. C'è sempre il tentativo di rincorrere l'immagine, un lavoro, potrei dire, di accerchiamento dell'immagine». (Trascrizione a cura di Patrizia Bologna degli incontri con Ascanio Celestini organizzati all'Università di Bologna, 18-20 marzo 2003)

⁹⁶ Eric A. Havelock, *La musa impara a scrivere*, p.59.

Sulla stessa linea anche Marco Baliani: «Tutti i miei racconti non sono stati mai scritti, non è possibile scriverli perché hanno a che fare con il respiro, con le pause, con il corpo che racconta; e l'oralità è una cosa e la scrittura è un'altra. Quindi sono condannato alla dispersione della memoria e, dopo che sarò morto io, nessuno saprà come raccontavo»⁹⁷.

Nella sua “officina” di storie, neppure Yousif Latif Jaralla usa *scrivere*. Eppure, nelle pagine del suo sito internet (www.allatif.interfree.it) è possibile leggere i testi dei suoi spettacoli... Ecco che Yousif mi mostra allora un registratore audio e mi spiega come quella scrittura non sia altro che una sbobinatura: quelle storie lui le ha raccontate e incise su nastro; solo dopo l'ascolto è arrivata la limatura e la trascrizione sul computer!⁹⁸

Un certo tipo di “ricordo a memoria” delle parole di un testo ipotetico può verificarsi solo a forza di ripetizione: le immagini del racconto, ripercorse ogni volta che si racconta la storia, scelgono, ogni volta, un certo numero di parole tra quelle possibili a “tradurre” l'immagine, solcano un percorso, un sentiero. Ogni volta che si racconta si cercano le parole giuste ad esprimere ogni singolo passaggio, e quando si trovano, si tornerà a cercarle in seguito, fino a quando quelle in qualche modo non si fisseranno nella memoria diventando automatiche, naturali come un sentiero appunto, che più volte battuto, in seguito viene immediatamente riconosciuto e ripercorso.

La messa a punto e il “fissaggio” di una forma ripetibile perché provata e consolidatasi nel tempo (delle repliche) è dunque da considerare come un punto d'arrivo nel percorso creativo dell'improvvisazione teatrale. E si tratta di una metodologia che può appartenere tanto al raccontatore quanto all'attore “interprete” nel teatro dei ruoli: il “fissaggio” del lavoro di improvvisazione funge da “messa appunto

⁹⁷ Intervento di Marco Baliani, in *Arte del narrare, Arte del convivere: atti del convegno nazionale, Palermo, 3-5 aprile 1997*, p.54.

⁹⁸ Conversazione con Yousif Latif Jaralla, Palermo 29-3-06.

definitiva” (o quasi) di tutto ciò che si è “trovato” improvvisando.

La differenza tra un testo scritto e poi “detto” e l’improvvisazione del narratore che racconta “improvvisando” è facilmente riconoscibile quando non si operi almeno un processo di “appropriazione” o “personalizzazione” del testo stesso. Con la nascita della scrittura si sono messi su carta i testi fino ad allora tenuti in vita nella memoria dell’oralità. Così nell’VIII secolo a.C. per esempio *Iliade* e *Odissea* venivano fissate per iscritto, imponendo per i secoli a venire le loro migliaia di esametri come versione riconosciuta dei fatti e delle leggende di Troia. Oggi assistiamo semmai a un fenomeno addirittura opposto, quello dell’oralizzazione dei testi scritti:

«Il narratore [...] rende proprie e orali le parole che dice anche quando sono d’altri e scritte. E, per farlo, attiva un meccanismo semplice ma d’enorme portata; vale a dire, considera opzionali le parole dello scritto; di momento in momento, la narrazione può sostituirle, integrarle, ometterle, cambiarne l’ordine e le connessioni. [...] Affinché il narrato s’incardini nel narratore, è necessario che la parola risulti essere la manifestazione del suo pensiero in atto, che ora la trova istintivamente nella foga dell’argomentazione ora la ricorda e la dice, scegliendo, però, di dirla in qualche modo amandola perché potrebbe anche evitarla, sostituirla, decidere di posticiparla e passare ad altro»⁹⁹.

Nella maggior parte dei casi, la “scrittura” del testo va intesa come l’ultima tappa del processo creativo del narratore, quella in cui viene (tra)scritto un testo già sedimentatosi nel corso degli anni e delle repliche.

Un raccontatore come Cuticchio è detentore di un sapere orale specifico al pari di un aedo ancora ignaro di qualsivoglia tecnica di scrittura. Conserva e trasmette una mole di racconti cavallereschi che costituiscono un patrimonio culturale vasto

⁹⁹ Gerardo Guccini, *La bottega...* p.23.

forse quanto quello che si può presumere detenessero quei poeti intorno alle storie della guerra di Troia.

Analizzando il ruolo dell'improvvisazione all'interno della pratica del *cunto*, Guido Di Palma ha osservato che:

«Siamo di fronte a un sapere tradizionale ritenuto a memoria e trasmesso secondo le caratteristiche proprie dell'oralità. Non si tratta di ricordare parola per parola il contenuto di un libro, ma piuttosto di impadronirsi di un ordinamento dell'impianto generale dei racconti. In certo modo quest'ultimo richiama quegli edifici immaginari, alberghi mnemonici delle orazioni dei retori antichi, articolati in una teoria di stanze ciascuna contenente un parallelo, un concetto, un nome, una metafora»¹⁰⁰.

Diremo che il cantore possiede una materia narrativa che è manipolabile e in quanto tale può assumere una forma diversa di volta in volta, da una esibizione all'altra.

Al cospetto di un attore che segue la linea di una precisa drammaturgia, di un dato testo che ha un inizio e una fine, tale raccontatore si muove all'interno di una più vasta materia.

La sua narrazione è elastica, molteplici i canali della sua espressione. L'uomo di teatro "totale" si destreggia tra forme diverse d'arte, adatta le immagini-sostanza delle proprie storie a molteplici mezzi di trasmissione: dalla radio al libro, dalla tv al teatro, dal disegno al documentario.

«Alla presenza dell'atto teatrale, Paolini affianca altre forme di intervento che lo vedono protagonista di documentari, interviste filmate, video ricavati da spettacoli o appositamente girati, articoli, introduzioni, libri di cui è autore. Mi chiedo, a fronte di questo ventaglio di tipologie narrative e possibilità di azione, che si intersecano le une con le altre, se esista e si possa cogliere il momento dell'atto compositivo. Le pubblicazioni infatti talvolta seguono l'elaborazione orale della narrazione, talvolta costituiscono contributi indipendenti che non hanno seguito performativo, talvolta ancora presentano materiali e dati che hanno accompagnato il lavoro del narratore senza confluire nel suo racconto. Il 'luogo' della composizione è, insomma,

¹⁰⁰

Guido Di Palma, *La fascinazione..* p.153.

talmente mutevole e inafferrabile, da far dubitare della sua esistenza. Eppure ci sono gli spettacoli, i libri, i video... Forse, dovremmo abituarci a considerare l'oralità e la scrittura, l'immagine e la parola, l'azione e il pensiero come poli d'una continua dialettica che si condensa indifferentemente sul versante del video, della scena o della pagina»¹⁰¹.

II.2 Forme dell'ascolto: l'apprendimento di un sapere

*Lì si levò un albero. Oh puro sovrastare!
Orfeo canta! Grandezza dell'albero in ascolto!
E tutto tacque. Ma proprio in quel tacere
Avvenne un nuovo inizio, cenno e mutamento.
Animali di silenzio irrupero dal chiaro
bosco liberato, da tane e nascondigli
e si capì ch'essi non per astuzia
o per terrore in sé eran sì sommessi,
ma per l'ascolto. Ruglio, grido, bramito,
parve piccolo nel loro cuore. E dove quasi
non v'era che una capanna al suo ricetto,
un anfratto delle più scure brame ordito,
con un adito dagli stipiti sconnessi,
tu creasti per loro un tempio nell'udito.
R. M. Rilke¹⁰²*

Un uomo accoglie una materia narrativa che gli è stata tramandata o che ha *scelto*. La studia, ci si interroga, ne indaga in altri uomini i diversi punti di vista. Il suo intento sarà quello di rendersi un *testimone* al massimo attendibile di quella storia o insieme di storie che ha deciso di raccontare. L'insieme delle esperienze fatte, impressioni, letture eccetera formeranno il suo personalissimo bagaglio, a partire dal quale verrà a organizzarsi la performance del racconto. La materia "a disposizione" consentirà al narratore di operare una cernita, secondo specifiche esigenze espressive, poetiche e teatrali. Ciò che Ascanio Celestini racconta sul mondo dei manicomi

¹⁰¹ Gerardo Guccini, *Introduzione a Dov'è la scrittura? - Incontro con Marco Paolini* (Prove di drammaturgia, 1/12/06, anche sul sito www.marcopaolini.it).

¹⁰² *I sonetto a Orfeo*, traduzione di Franco Rella.

all'interno de *La pecora nera* è di gran lunga inferiore alla mole di informazioni e storie che egli stesso ha raccolto nel corso di centinaia di interviste e che ha poi convogliato nel testo dello spettacolo. Un lungo lavoro di ricerca sul campo gli ha reso infatti una quantità tale di “memorie” che sarebbe impossibile convogliarle per intero in quello che è il tessuto di una singola narrazione. Allo stesso modo un cuntista della tradizione epica conosce molto di più di quanto non fa mostra di conoscere nello spazio di una singola seduta di cunto¹⁰³.

E' vero che Mimmo Cuticchio ha *letto* tutti i romanzi e i poemi cavallereschi che lesse Don Chisciotte¹⁰⁴, ma è pur vero che la sua cultura in ambito cavalleresco si consolidò già dall'infanzia attraverso la pratica e la fruizione dal vero di innumerevoli spettacoli di pupi, e l'ascolto del maestro che gli avrebbe “passato” la sua conoscenza del *cunto*, e degli altri *cuntisti* e degli altri *opranti* a quel tempo ancora attivi a Palermo e in Sicilia. Le tecniche proprie della tradizione orale si fondano infatti sull'imitazione diretta, finalizzata a perpetuare quel «furto ritualizzato»¹⁰⁵ che consente la conservazione dei saperi (orali e manuali) da una generazione all'altra:

¹⁰³ Col termine “seduta”, ci si riferisce ai singoli appuntamenti del contastorie, alle singole esibizioni, che a puntate (di due ore al giorno – questa era la consuetudine prima dell'avvento della televisione) riferivano al pubblico gli episodi del ciclo di Carlo Magno (che si completava così in circa due anni!). Il *cuntista* (o contastorie) tradizionale è infatti una figura esemplare di detentore di un sapere vasto e organizzabile di volta in volta secondo le esigenze dell'accadimento teatrale.

Così si potrebbe dire di Marco Paolini e del suo *Canto per Ustica*, per esempio, o del suo *Vajont*, ché il numero degli episodi determinati e delle notizie da lui raccontati nell'arco di uno spettacolo sono certamente in numero inferiore della totalità di conoscenze che l'attore veneto ha incamerato a proposito di questa o quell'altra vicenda nell'arco degli anni. Anche in questo caso saranno la necessità del discorso, la funzionalità dello spettacolo e le sue specifiche leggi interne a selezionare il bagaglio di conoscenze.

¹⁰⁴ Lo nota Corrado Bologna durante la I puntata della trasmissione radiofonica *In un borgo della Mancina...* andata in onda il 22-3-2005 sulle frequenze di RaiRadio3. Il programma, che è durato sei settimane, fu ideato in occasione della ricorrenza dei 400 anni dalla pubblicazione del romanzo di Cervantes in Spagna: Corrado Bologna, che conduceva, era sostenuto tra l'altro dalle improvvisazioni del contastorie palermitano.

¹⁰⁵ cfr. Guido Di Palma, *La fascinazione...*, p.51.

«...per raccontare, per farsi ascoltare, bisogna ascoltare gli altri. Sono stato per diciannove anni allievo di mio padre, in una famiglia d'arte, dove si doveva parlare poco e si doveva capire tutto senza troppe spiegazioni; dove arrivavano gli sgabelli in testa, senza capire il motivo e quando chiedevi il motivo diceva:

- Non si fa così questa cosa!
- Ma papà, come si fa sta cosa?
- Non si fa così!»¹⁰⁶.

All'ambito dell'oralità risulta dunque direttamente connesso il tema dell'ascolto¹⁰⁷: ascolto come apprendimento di un sapere, ma anche come attenzione nei confronti di motivi ed episodi che la vita offre come materia potenziale del canto, ascolto come fruizione di una storia da parte dell'uditorio e insieme come percezione della reazione di quell'uditorio alla storia da parte del narratore; ascolto come ricerca sul campo e lettura delle memorie individuali.

L'ascolto determina l'acquisizione di una materia narrativa che, rielaborata, diverrà un oggetto d'ascolto per i fruitori della narrazione. La qualità del primo determina la qualità del secondo. L'ascolto genera ascolto, potremo dire.

Mimmo Cuticchio è nato è cresciuto dentro una tradizione, è portatore di un sapere e di una tecnica tramandategli dai maestri appartenenti alla precedente generazione. La sua "educazione" alla pratica del cunto deriva dalla stretta frequentazione di Peppino Celano, che gli trasmise il sapere della materia cavalleresca nonché della tecnica narrativa lungo un periodo di anni e secondo procedure tipiche di una cultura orale, come quando non esistevano manuali di

¹⁰⁶ Intervento di Mimmo Cuticchio, in *Arte del narrare, Arte del convivere: atti del convegno nazionale*, Palermo, 3-5 aprile 1997, p.75.

¹⁰⁷ «In questi anni mi è capitato anche di incontrare diverse persone che, ad un certo punto della propria vita, hanno capito di essere custodi di una memoria importante e si sono messi a scrivere. Qualcuno si è anche registrato. Hanno capito che non esiste il narratore senza il narratorio. Che l'ascolto è assolutamente determinante. E che forse la crisi del racconto oggi non consiste nella mancanza di storie e di narratori, ma di luoghi, tempi e persone deputate all'ascolto». (Ascanio Celestini, *L'estinzione del ginocchio. Storie di tre operai e di un attore che li va a registrare*, in *La bottega...* p.176)

alcun genere, ed ogni arte e mestiere veniva trasmessa da una generazione all'altra secondo consuetudini di stretta assistenza dei giovani alle loro guide. Nel ricordo di quest'altro maestro, Cuticchio usa parole in tutto simili a quelle adoperate per illustrare gli insegnamenti del padre Giacomo:

«Celano non mi spiegava molto. Non mi ha mai detto come si faceva il *cunto*. Potrei dire che si è fatto rubare la tecnica, voleva che arrivassi io alle cose. Mostrava e non spiegava. Io assimilavo, registravo tutto, ogni movimento, ogni dettaglio, ma alcune risposte me le sono date molti anni dopo...»¹⁰⁸.

Mimmo Cuticchio ha carpito dal maestro le storie e le forme di trasmissione, i segreti e i trucchi: il mestiere. Così che questi saperi, tramandati da un passato che era la tradizione, hanno conosciuto in lui una nuova vita, perpetrandosi e riverificandosi nell'esperienza del presente¹⁰⁹.

La presentazione che Mimmo Cuticchio in principio fece di sé, ovvero della propria identità di *cuntista* erede di una

¹⁰⁸ *Mimmo Cuticchio: puparo e cuntista*, intervista a cura di Roberto Giambrone, in *Nuove Effemeridi*, rassegna trimestrale di cultura, Anno XI, n.44, 1998/IV, Edizioni Guida.

¹⁰⁹ Oggi, forse, nel proliferare dei giovani teatranti che "attingono" alla tradizione del *cunto*, sta già verificandosi un ulteriore passaggio generazionale. Dove non ci si limiti a sfruttare le caratteristiche più orecchiabili, ovvero le doti più superficiali di quella tecnica, dove cioè se ne adoperino gli insegnamenti senza screditarne la tradizione, c'è forse il futuro del *cunto* siciliano. Le caratteristiche formali si innestano in un percorso creativo autonomo, rispondente a esigenze nuove, così come nuove e altre furono un tempo le esigenze di Mimmo Cuticchio rispetto alla materia cavalleresca: sono i casi di Davide Enia, Vincenzo Pirrotta e Alessio Di Modica, che utilizzano la tradizione apportando ad essa ognuno le proprie variazioni. Ammette Enia: «Filologicamente sono scorrettissimo. La mia è una declinazione personale del *cunto* che non vuole avere nessuna pretesa d'imporsi. Si tratta di una possibilità espressiva che appartiene alla dimensione geografica nella quale sono nato e alla dimensione ritmica del mio dialetto. Secondo me il *cunto* era giusto per "cuntare" una partita come in Italia Brasile 3 a 2: in una partita di calcio c'è veramente la stessa tensione, la stessa carica di agonismo, crudezza, violenza, lo stesso pathos che c'è in uno scontro di paladini». (*Tradire la tradizione. Conversazione con Davide Enia*, di Simone Soriani, *Laboratorio del segnalibro*, 23/12/2005; anche in www.davideenia.org)

tradizione, coincide con il suo primo spettacolo da contastorie:
La spada di Celano.

La materia del racconto consiste nel ricordo del maestro scomparso. Il resoconto dell'apprendistato, ovvero dell'acquisizione della tecnica, coincide con il contenuto che la tecnica stessa serve a narrare.

Il maestro muore nel 1973. Solo dieci anni dopo Cuticchio realizza una performance interamente basata sulla tecnica da quello ereditata. *La spada di Celano* è ancora oggi uno dei suoi spettacoli più replicati.

«...diceva continuamente “Haiu a gghiri a ffari i cunti” e io per non perderlo lo accompagnavo, avevo una Seicento, lo accompagnavo... e così, facendo il cunto di quà e di là vedevo che aveva tante spade però spesso ne usava una e io ci riceva sempre:

– Don Peppino, mizzica dda spada ri ddà u cuntu ciu fa ffari cchiù bello, picchè viju ca stasira usò dda spata e u cuntu u fici bello...

– Mah..

Lui era un uomo di poche parole, all'antica, di chiddi che ascoltano e cchiù picca ponnu parrari parranu... Insomma tante volte gli chiesi il significato della spada ma iddu un mi rispunnì quasi mai.

Una volta nno '71 ièmu a fari un telefilm a Mussomeli sulla storia di un brigante e lui si era portato quella spada.

– Mizzica – dissi –, stavolta mi l'have a' ddiri picchè si portò sta spata!

Al ritorno per andare verso Palermo, era di notte, due, due e mezza, avevamo finito il film, avevamo mangiato, e poi siamo partiti.

Strada facennu ci dissi: – Don Peppino ma comu mai si portò sta spada vossia cca..? ...u cuntu ciu fa ffari cchiù bellu?

Un rispunnìu. Addirittura aveva 'a coppola, era assittatu o latu 'i mia, iò stava guidannu, dissi: - Chiffà, s'addummiscìu? ..a chi stavamo parrannu..!

– Don Peppino?!

– No – dissi. Cca sugnu, all'erta, un ti preoccupari: io un dormu. ti fazzu cumpagnia...

– E vabbè, ma io c'addumannavu s'è 'a spata chi ci runa cchiù carica. U cuntu ciu fa cuntari cchiù bellu?

– ...Mah..., e canciava discursu.

Una sira, alla Kalesa, a Palermo, al Foro Italico, c'era un gruppo di studiosi che lo chiamavano, a Celano, perché erano interessati: antropologia etnomusicologia studi di tradizioni popolari ...avevano finito un convegno e la sera nna stu terrazzu da Kalesa, [...] Celano c'avìa na piccola pedanina, poteva essere un metro per un metro, si metteva dda c'a seggia e ci faceva u cuntù.

Stavolta, potevano essere una trentina di persone, tutte gente anziana, anche stranieri, e Celano ci cuntò diversi pezzi di cuntù. Non solo la storia ri paladini, cuntò pure avutre storie, pizzuddicchia di storie.. Avìa 70 anni, mizzica ma quannu cominciava a cuntari... non lo so, passava u tempu... putevanu passari puru uri, e unu mancu sinn'addunava..

Quannu finìu i cuntari sta gente incuriosita ci cominciaru a fari na poco di domande: quale cuntastorie ha conosciuto, dove, come facevano, respiravano pure così, facevano pure stu ritmo, chisti hanno eredi, non hanno eredi?

Poi quannu 'ntisero che Celano aveva quattro figghi ma che nessuno continuava a fare u cuntù rissiru: "Allora dopo di lei chi è che farà il cuntù?" Io era assittatu ravanti, ca ci purtavu a burza, ca ci facevo u picciotto, ci purtava a buttigghia d'acqua, l'asciugamano, un si sapia mai, putìa avìri bisogno di qualche cosa... Pigghia iddu mi fa:

– Mimmo veni ccà!

Subitu curriu ci dissi :

– Don Peppino c'avi bisogno?

– Talè, dice, cuntaci un pezzu 'i cuntù!

– "Cuntaci un pezzu i cuntù?" Ma picchì, io c'avìa cuntatu mai u cuntù? Scherzando scherzando, giocando giocando in laboratorio, in macchina.. gli avevo fatto dei cunti, utilizzando, imitando, i suoi ritmi, però cose giucose tipo 'na fuitina ca c'avìa stata o Capo, oppure na sciarra cui cuteddi c'avianu fattu...io mi divertivo... oppure na vota ci cuntavu comu Celano (*qui accenna il ritmo del cuntù:*) azziccava a furche-tta nni spaghe-tti, gira-va, sa mancia-va muzzica-va dda pas-ta s'agghiotte-va... e lui rideva quando io gli raccontavo che lui faceva la battaglia col piatto di pasta tra furchetta e cucchiara.

Però ora iddu mi rici davanti a gente: "cuntaci un pezzu i cuntù"...!

Iddu serio, scinnù ra pedana, si misi di latu e mi fa: "cuntaci un pezzu i cuntù".

Mamà...e comu fazzu?...tremava tuttu... Arrivati a un certu puntu, iu ca sapia tutt'i storie ri paladini, a ddu minutu mi scurdavu tutti cùose, un sapia mancu cchiù cu era Orlando, cu

era Rinardu ...un sapia cchiù nenti!...mi giravu e vitti ca iddu era di latu c' à spata.

“Vassia mi prest' a spada!” –ci rissi.

Giustu giustu avìa dda spada, chidda ca io virieva sempre ca iddu ogni tantu si purtava.. S' avvicinò, e mi diede la spada.

Potti fari si e no 10 minuti di cunto...una cosa un ma pozzu scurdari cchiù: sudato dalla testa a piedi.

Cioè chiddu era vecchio aveva fatto un ora e mezzo i cuntu, mizzica s'unn'u firmavano putia cuntari fino all'indomani, e io aveva fatto 10 minuti ed era suratu dda testa fino i pìeri...

Don Peppino, comu ci parsi?

– “Mah!”...

– “Mii! ..a dicissi quacche paroliedda!”

– “Chi bbò sapiri?” – dice –, “unn' u viri ca ti battunu i manu? ...si ti battunu i manu, chi cosa vò sapiri?”

Allora pigghiavu a spada e cià turnavu.

Iddu mi taliò e mi rissi:

– “Tu ogni bota un mi rici ca sta spada u cuntu mu fa cuntari cchiù bello, ca mi runa cchiù carica..? ...tenitilla ca t' à rriàlo”.

E così, Peppino Celano mi lasciò la sua spada.

E cu sta spata, io cuntu u cuntu»¹¹⁰.

Se la vicenda di Cuticchio si avvale in una tradizione consolidata nel tempo che è quella dei contastorie siciliani e della materia cavalleresca (che gli hanno permesso una riformulazione delle loro possibilità), l'esperienza di Ascanio Celestini svolge invece un percorso di ricerca che prende in prestito dall'antropologia le proprie tecniche di acquisizione del sapere. Il primo è nato e cresciuto «dentro una tradizione», portatore di un sapere che gli è stato tramandato; il secondo invece il suo bagaglio lo ha collezionato ed elaborato dopo averlo cercato, lo ha assunto “da adulto” attraverso migliaia di interviste. Il carattere stesso della sua dizione, la parlantina cantilenante che lo distingue, lungi dall'essere una formula tramandata (com'è quella delle «mozze parole» e dei «tronchi accenti»¹¹¹ del *cunto*, aldilà dell'impronta stilistica individuale

¹¹⁰ Mimmo Cuticchio, *La spada di Celano*, sbobinatura del *cunto* tenuto a Polizzi Generosa nell'estate del 2004, nell'ambito del festival *La macchina dei sogni*.

¹¹¹ cfr. Giuseppe Pitrè, *I contastorie*, in *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*.

di ciascun interprete della tradizione), si deve considerare come l'approdo di una originale esperienza.

Un tesoro è il repertorio di memoria-immagini di ogni singolo individuo, un tesoro di cui Ascanio Celestini si rende col suo lavoro una sorta di catalizzatore, fondando la ricerca sulla propria inesaurita tensione all'ascolto:

«Sono partito dal racconto della tradizione popolare: fiabe leggende riti sogni della cultura contadina. Poi da questa letteratura ormai quasi scomparsa sono passato all'oralità oggi ancora viva come trasmissione e testimonianza degli avvenimenti realmente accaduti. Non miro a una ricostruzione nostalgica della memoria, ma sono attento alla tecnica di organizzazione del ricordo, anche per costruire un mio repertorio personale»¹¹².

II.3 L'interazione col pubblico

Chi racconta opera sul proprio bagaglio di conoscenze un personalissimo processo compositivo che gli permette di organizzarlo e "tesserlo", nell'arco di un tempo più o meno lungo, in un'opera non frammentaria, che risponda più possibile a criteri di armonia delle parti, chiarezza, ritmo eccetera.

Infine, nel restituire al pubblico di volta in volta *la* versione o *una* versione del proprio bagaglio di storie, il narratore può fare in modo che la propria materia tragga nuova linfa dall'incontro, ovvero accolga la preziosa risposta del pubblico, capace di esprimersi anche coi silenzi, i respiri e i sospiri, in quella speciale forma di dialogo tra attore e fruitore che il teatro permette. L'arte teatrale produce infatti un tipo di comunicazione intersoggettiva¹¹³.

¹¹² Ascanio Celestini, da un'intervista a cura di Tiberia De Matteis, "Il Tempo", 13/5/2003.

¹¹³ «Nella comunicazione umana reale [...], chi invia il messaggio non deve essere solo nella posizione dell'emittente, ma anche in quella del destinatario [...]. Per parlare, è necessario indirizzarsi a un altro, o ad altri. Chi è sano di mente non vaga nei boschi parlando a caso senza interlocutori; persino se qualcuno parla da solo, deve fare finta di essere due persone. La ragione è che quanto io dico dipende dal tipo di realtà in cui credo di trovarmi, cioè da

La parola è azione, all'azione agita segue una reazione: questo non significa che tra pubblico e performer possa avvenire un dialogo vero e proprio, fatto di battute e di risposte¹¹⁴.

Nondimeno, il narratore ha delle persone di fronte e quelle persone sono il suo referente. Il narratore è seduto sulla sua sedia, ma si volta ora da una parte, ora dall'altra: si rivolge ora ad uno spettatore, lo guarda negli occhi, ora ad un altro nella direzione opposta... Si muove sopra quella sedia, ruota il busto, gesticola, e ogni volta il racconto rivive, ad ogni incontro di sguardi con un ascoltatore diverso, il tono ed il

quali possibili reazioni prevedo. E' per questo che evito di inviare lo stesso messaggio a un adulto e a un bambino. Per parlare, devo in qualche modo essere già in comunicazione con la mente alla quale sto per rivolgermi; il mio contatto può dipendere da rapporti passati, da uno scambio di sguardi, da un accordo preso con una terza persona che ci ha fatto incontrare, o da innumerevoli altre ragioni (le parole modificano una situazione non solo verbale). Debbo avere la percezione che ci sia qualcosa nella mente dell'altro cui possa collegarsi quanto sto dicendo. La comunicazione umana non è mai a senso unico: non solo essa richiede sempre una risposta, ma le reazioni previste ne modellano anche le forme e il contenuto». (Walter J. Ong, pp.242-243)

¹¹⁴ In questo senso Celestini definisce il narratore come un solista: l'emissario unico di parole-immagini è lui; in effetti la messa in scena orale ha perduto da tempo il suo carattere popolare e si rivolge ad un pubblico che spesso è quello dei teatri, "educato" ad essere spettatore "passivo" dell'evento, un pubblico che difficilmente entrerebbe in relazione con il performer rivelando un'obiezione o porrendo un quesito...: «E lo spettatore alla fine potrebbe pure non esserci, ed è per questo che in lavori come Fabbrica o Radio Clandestina me invento un narratario, altro, rispetto al pubblico, in questi lavori qua per me, per me è importante che il narratario non sia lo spettatore... sarebbe 'na bufala che io te dico che tu sei,,, che io la storia la racconto a te, se io te la racconto a te tu me puoi risponde... e invece lo spettatore sa perfettamente che non può risponde, allora per me, perché lo spettatore, deve... deve entrà nel ruolo de quello che potrebbe risponde ma non lo fa? Ma che cazzo, ma se a me me invitano in un posto e me raccontano 'na storia, se lui ne racconta una e io ne so una simile, la prendo e ne ri-racconto 'n altra, si non la vorrei senti quello non la racconta, ma 'nsomma però voglio dì, se io sto lì che ti racconto tutte le mie versioni delle barzellette su Totti, se tu ne sai una me dici, ma lo sai che pur'io ne so una, e nel racconto spesso lo spettatore sta cosa non la po' fa.. anche nel teatro dove lo spettatore è preso, buttato dentro, inserito e interagisce, ma interagisce de che? ...ma come interagisce? So sempre lo spettatore, ho pagato il biglietto, me so vestito, so uscito de casa, stavo in mutande, stavo a mangià daanti alla televisione, so uscito de casa ho pagato il biglietto e mo sto qui, interagisco?». (Ascanio Celestini intervistato da Riccardo Fazi e Claudia Sorace, Pescara, 4/08/2003; sul sito www.teatranti.com)

ritmo variano, il flusso delle parole acquista nuova linfa: proprio come succede nella vita quotidiana quando uno è tenuto a riferire un fatto ad un gruppo di persone.

Stabilire o no un tipo di contatto col pubblico, disporre le luci in modo che illuminino un minimo la platea oppure in modo da isolare l'attore nella sua solitudine scenica, incontrare i suoi occhi oppure dirigere lo sguardo "all'infinito", sono tutte opzioni che portano con sé una presa di posizione precisa nei confronti del ruolo che si impone un raccontatore.

Gli spettatori in vari modi restituiscono delle indicazioni che è fondamentale accogliere soprattutto nel primo periodo di vita di uno spettacolo¹¹⁵:

«Avere gente che ti ascolta e partecipa quando si recita è la prima ed essenziale condizione. Se chi si esibisce non gode dell'effervescenza che gli spettatori determinano, quel coinvolgersi l'un l'altro che nasce col propagarsi della risata, è inutile che pensi a fare il commediante. La gente ti suggerisce i ritmi, i tempi, le assonanze; fa capire che devi tagliare una battuta o che è inutile insistere su una situazione. Il pubblico è sempre stato la mia cartina di tornasole, in ogni momento. Se sei in grado di ascoltarla, la platea ti sa dirigere come un grande maestro. Guai però a lasciarti blandire, travolgere; il pubblico può diventare anche il tuo cavallo pazzo che ti disarciona»¹¹⁶.

Ricordo l'ammonimento costante di Fo agli aspiranti narratori messi alla prova durante il laboratorio di Alcatraz: «stare *in ascolto* sempre, in contatto col pubblico, respirare con lui...Quando sentiamo qualcuno tra il pubblico che tossisce significa che non sta respirando bene, e forse siamo noi i responsabili!».

¹¹⁵ Così si esprime anche Marco Baliani: «Le prove di un racconto, a differenza delle prove teatrali, hanno bisogno di qualcuno che ascolti. Gli attori, quando provano, si chiudono all'interno del teatro e provano, provano, provano, tra di loro, finché non lo mostrano al pubblico. Per il racconto non può essere così; hai sempre bisogno almeno di uno che ti ascolti; la comprensione del racconto avviene perché hai l'ascolto di qualcun altro e gli occhi di qualcun altro». (Marco Baliani, intervento, in *Arte del narrare, Arte del convivere: atti del convegno nazionale*, Palermo, 3-5 aprile 1997, pp.54-55)

¹¹⁶ Dario Fo, *Il paese dei Mezarèt*, p.70.

Per il narratore, spietato quanto sincero si rivela l'incontro con un pubblico infantile: Baliani, ad esempio, racconta di essersi formato così, di avere imparato non poco del proprio mestiere col raccontare le sue storie al pubblico delle scuole. Narrare a dei bambini significa confrontarsi con dei referenti ancora privi di molti di quei filtri e barriere che il vivere sociale determina. I bambini sono ancora liberi e diretti nel rispondere a uno stimolo, ovvero all'insieme degli input che un racconto ci lancia contro. Il bambino che si annoia ad ascoltare non esita ad alzarsi dalla sedia e allontanarsi, né a distrarsi se non sufficientemente attratto dal discorso, né, infine, a reagire con commenti ed esclamazioni alla scoperta della sorpresa e al riconoscimento, ad intervenire con domande se incuriosito, a proiettarsi nella storia con battute e gesti qualora coinvolto. Ecco il resoconto di un'esperienza significativa:

«Mi fecero gestire un progetto per bambini disadattati del centro storico di Genova; c'erano un artista visivo, un musicista eccetera, e ognuno andava lì con le sue competenze. [...] Bambini con famiglie a rischio, con tossicodipendenti, oppure emigrati, o poverissimi... Uno dei problemi centrali era il cosiddetto "calo d'attenzione". I pedagogisti che ci seguivano dicevano: "Sono bambini che non riescono a concentrarsi su una cosa, anche la più bella del mondo, per più di sette minuti". Allora cominciammo a fare degli esperimenti: io mi sedevo e vedevo se arrivavo a dieci minuti, a dodici, a tredici... E alla fine, con questi bambini, sono arrivato a venticinque minuti: per i pedagogisti era un miracolo, dicevano: "Non è possibile..."»¹¹⁷.

Le storie dopo ogni racconto si rimettono in circolo, si moltiplicano e rinascono all'interno dell'immaginario unico e irripetibile di ogni persona che l'ha sentita raccontare. Le tappe della storia si arricchiscono di nuove immagini, nuovi nessi; si sintetizzano o si complicano, si ricordano o si dimenticano:

¹¹⁷

Conversazione con Marco Baliani, a cura di Oliviero Ponte di Pino.

«...di tutto quello che io racconterò, fra tre giorni, vi resteranno due minuti, tre frasi o tre parole. Cosa resta? Quello che il vostro cuore ha catturato, e perché? Non lo sappiamo. Perché ognuno di voi è diverso, ognuno di noi è diverso, ed ha catturato esattamente quelle cose che in quel momento hanno fatto vibrare la sua anima che è diversa per ciascuno di noi»¹¹⁸.

L'esperienza del racconto somiglia al viaggio, e si esaurisce sempre con un ritorno: dal tempo sospeso del racconto compiuto a quello presente di tutto ciò che è raccontabile.

Perché in quell'esperienza è un progresso, e dopo il racconto, dopo un racconto che sia stato necessario, visibile, musicale, qualcosa in noi, che siamo stato lì rapiti a farci trasportare, qualcosa sarà cambiato.

¹¹⁸

Marco Baliani, *Esperienza – tempo – verità....*, in *La bottega...* p.74.

III. Necessità «pubblica» e «individuale»

IL TESTIMONE E L'URGENZA DEL DIRE

«..E' 'na condanna questa! Come si fa a non dirla una cosa se l'hai vista? Come si fa a non dirla una cosa che c'hai davanti agli occhi? Era meglio che mi facevi morire. Era meglio che ero morto. Meglio sarebbe che mi butti nel pozzo come a tutti l'altri. Come si fa a non dirla una cosa che uno l'ha vista. Meglio sarebbe che mi fai morire. Era meglio che ero morto. Era meglio morire. E' meglio morire che dover non dire...»
Ascanio Celestini, *Fabbrica*

III.1 L'orecchio di Don Chisciotte

Nel gennaio del 2005 mi trovavo a Roma. Ero allievo del “Corso di perfezionamento in Opera dei Pupi e Cunto” organizzato dall'Accademia d'Arte Drammatica “Silvio D'Amico” in collaborazione con l'Associazione “Figli d'Arte Cuticchio”. Tra i docenti, oltre Mimmo Cuticchio, c'era Guido Di Palma.

Il 30 gennaio fui convocato al Teatro Valle di Roma, alla presenza loro e dei miei compagni di lavoro, per raccontare “in maniera molto semplice e naturale” un episodio del *Don Chisciotte* che mi avesse particolarmente colpito. Il lavoro sulla manovra scenica dei pupi e sulla narrazione, infatti, era stato improntato sullo studio del testo di Cervantes, intorno al quale Mimmo Cuticchio da più d'un anno svolgeva un lavoro di approfondimento e sperimentazione. Dal corso di perfezionamento sarebbe scaturito uno spettacolo-saggio da rappresentarsi a Roma e a Palermo in quattro repliche complessive.

La mattina stessa di quel 30 gennaio ero sul treno diretto a Roma, e avevo riletto (così, di straforo, e non senza sforzi: erano le sei del mattino!) quell'episodio del libro in cui il nostro mancego vince in duello un valoroso biscaglino (volume I, capitoli VIII e IX). Si tratta di uno dei tanti episodi in cui il cavaliere errante confonde il vero coi sogni, scambiando una dama in viaggio per una principessa rapita. Ne segue un duello che sarà il primo vinto da Don Chisciotte nel corso del libro, pur costandogli la perdita di una metà del

padiglione auricolare sinistro. Decisi di raccontare questo episodio. Lo illustrai a Mimmo Cuticchio, e lui aveva voluto che nel pomeriggio lo raggiungessi al Valle, dove in quei giorni replicava il *Don Giovanni all'Opera dei Pupi*, per “parlarne meglio”. Così, andai. Lo spettacolo era finito, e mentre il teatrino dei pupi veniva spogliato e decostruito pezzo per pezzo, i pupi impacchettati e imballati, ci sedemmo in cerchio (io, Mimmo Cuticchio, Guido Di Palma e una decina dei miei compagni di corso) e cominciai a dar voce alle parole del “mio” racconto. Dieci minuti di cui ricordo poche e non incoraggianti impressioni: le facce dei miei compagni di lavoro, i loro occhi che a tratti si chiudevano per il sonno, e che quasi mai si incrociavano con i miei, l'espressione di Guido.

Alla fine aspettavo di sentire da Mimmo un'impressione, un consiglio: lui inizia a parlare del programma di lavoro in vista del prossimo appuntamento a Palermo!

A proposito del mio racconto, non una parola. Fuori dal teatro, però, in prossimità dei saluti (il gruppo si sarebbe ricostituito dopo un paio di settimane), Guido Di Palma mi si avvicinò, e cominciò a chiedermi: «Perché hai raccontato questa storia?», «Perché hai deciso di raccontare questa storia?». Mi ripeteva: «Perché proprio questa?». «Non so», rispondevo io, «mi ha colpito...». Ma Guido non mi faceva neppure finire la frase e riprendeva col suo tormentone: «Perché? Perché proprio questa?». Io, continuavo a tergiversare: «E' una storia come un'altra, Guido...»: e questo, non avrei mai dovuto dirlo... Infatti lui non tardò a replicare: «Allora tanto vale che lo leggo da me, Cervantes, che sicuramente sa raccontare meglio di te!». «Non hai torto, in effetti...», e intanto desideravo soltanto sprofondare, sparire, nascondermi. «Ti dico una cosa, Giacomo... L'unico momento interessante della tua narrazione è quello dell'orecchio».

In quel momento si aprì uno squarcio nella mia memoria a breve termine, e mi si riaccessero tutte le immagini,

tutti i passaggi, tutti i pensieri che la mia mente aveva passato in rassegna quella mattina sul treno per Roma mentre leggevo l'episodio del biscaglino! Stavo rendendomi conto di aver commesso un errore gravissimo per un aspirante narratore: avevo emarginato quanto di più interessante *per me* poteva trovarsi nel racconto, avevo tralasciato il *perché* della mia necessità di dividerlo con altri.

Quei ricordi riaffioravano alla coscienza soltanto adesso, e in quei ricordi era contenuto quel *perché* tanto indispensabile. Fino a quel momento invece, non mi ero neppure chiesto *se ci fosse*, un perché. Mi ero attivato a raccontare senza pormi alcuna domanda, in modo meccanico. Avevo compiuto un mero esercizio. Avevo assolutamente ignorato le corde che mi potevano legare a quell'episodio, che pure esistevano: "l'unico momento interessante della tua narrazione è quello dell'orecchio".

Nei giorni a seguire tornai a sentire nella mia testa la voce di Guido, e rivedevo le immagini "viste" quella mattina, e collegate una all'altra come nei sogni: l'immagine del biscaglino che mozza l'orecchio a Don Chisciotte rimava con quella di Vincent Van Gogh che col coltello si taglia un lembo d'orecchio (è l'immagine di un film); in un'altra "scena", alla figura del pittore che dipinge in mezzo a un campo col suo stile fortemente gestuale, si sovrappone quella del cavaliere che con le stesse movenze spadeggia in duello, e le due figure si confondono fino a diventare tutt'una...!

Avevo capito che esistevano, nella mia mente, in quanto successive proiezioni della figura di mio padre.

Ancora oggi ringrazio Guido Di Palma, la sua acutezza.

Quel punto, nel racconto del pomeriggio, aveva costituito una sorta di crepa, un vero e proprio squarcio sul muro liscio, impenetrabile e uniforme che era stata la mia narrazione. E lui se ne era accorto! Quello squarcio dovette fargli intravedere una possibilità.

Grazie al suo prezioso suggerimento, il racconto dell'orecchio di don Chisciotte in seguito avrebbe finalmente cominciato a "vivere", il mio immaginario «privato» a fondersi con quello del romanzo. E' cresciuto: allontanandosi parecchio

dalla scrittura originale dell'episodio, si è molto avvicinato alla realtà, quella di me che raccontavo, e poi del pubblico, che ascoltava le gesta "inedite" di un Don Chisciotte senza spada che duella con un pennello in mano e dipinge figure che rimangono sospese nell'aria.

Avendo io focalizzato ciò che avevo da dire, cominciai a guardare negli occhi ogni singolo ascoltatore, ad entrare in comunicazione con lui. Avevo finalmente qualcosa da trasmettergli, e soprattutto: adesso ero cosciente di cosa!

La mia piccola storia aveva trovato un punto di contatto con quella di un sicuro archetipo della psiche umana: aveva trovato un suo posto dentro il mito moderno del sognatore irriducibile, all'interno di un immaginario condiviso. Raccontavo del sognatore irriducibile Don Chisciotte, ma insieme di me stesso, e questo fatto doveva elargire una particolare scintilla alla performance, almeno a giudicare dalle sensazioni che ebbi al teatro Duse di Roma durante i tre giorni di replica dello spettacolo (dal 23 al 25 marzo 2005).

La sensazione era di pienezza. Era la sensazione che si avverte quando si stabilisce un contatto col pubblico.

Iniziai allora a riflettere su alcuni concetti che oggi costituiscono il materiale di queste pagine.

Uno di questi riguarda *la necessità* di raccontare una storia. Giorno per giorno, avvertiamo l'urgenza di riferire agli altri un episodio che ci è capitato, un evento cui abbiamo assistito, un incontro che ci è capitato di fare. E di gran lunga maggiore è il numero di cose che non avvertiamo l'urgenza di dire. Qualcosa di simile avviene nel mondo del performer orale, del raccontatore di professione. C'è chi definisce questo *qualcosa* come un «bisogno», chi come ciò «che ti ha dato il pugno nello stomaco», o «che ti sta nutrendo».

Insomma, c'è sempre una scintilla, una connessione, un *perché* dietro la scelta di una materia da parte di un narratore.

Così Ascanio Celestini: «...io vado a registrò l'operaio che mi racconta della sua fabbrica, e me dice delle cose che sono totalmente inventate o che lui stesso è convinto che siano

realmente accadute, ma poi so inventate, vado a vedè e so sbagliati i giorni, l'anni... certo è vera un'altra cosa, è vero per esempio il suo bisogno di raccontà quella cosa in quella maniera, vattelapesca il motivo psicologico, sociale, per cui mi racconta una cosa che è totalmente inventata, però lui sta veramente lì ed è lui che me la racconta e questa è la cosa interessante...»¹¹⁹ E ancora: «(mia nonna Marianna) raccontava storie di magia come se fossero fatti realmente accaduti e le raccontava davanti alle altre donne della famiglia. Raccontava storie di donne che si conquistavano un posto nella società passando attraverso una serie di pratiche che le esaltavano come donne. E lì ho incominciato a pensare che la “verità” di quelle storie non consisteva nella verità dei fatti narrati, ma nel bisogno di raccontarle. Era vero il “bisogno” e non la storia. Mia nonna raccontava quelle storie perché nel racconto trovava una sorta di emancipazione per interposta persona»¹²⁰.

Così Marco Paolini: «...si può raccontare qualcosa quando aldilà della volontà generica di farlo, si è sbattuto il naso contro qualcosa che ti ha dato *il pugno nello stomaco*, o ti ha dato il sorriso, comunque ti ha dato il focus di cosa puoi raccontare. Aldilà della volontà di farlo, occorre avere la pazienza di aspettare il momento in cui si è trovato quello che veramente vale la pena di narrare»¹²¹.

Così Baliani: «Penso che trovare un racconto è fare un incontro. L'incontro con un racconto è la prima tappa. Quest'incontro avviene, secondo me, perché il racconto fa vibrare qualcosa che ha a che fare con la mia anima. Quindi, io non potrei raccontare una storia qualsiasi, posso raccontare quelle storie che hanno a che fare con me. L'incontro può avvenire a volte attraverso la lettura di un libro, a volte

¹¹⁹ Ascanio Celestini intervistato da Riccardo Fazi e Claudia Sorace, Pescara 4/08/2003, sul sito www.teatranti.com

¹²⁰ Ascanio Celestini, *A che cosa serve la memoria*, in Andrea Porcheddu (a c.), *L'invenzione della memoria...* p.20.

¹²¹ Intervento di Marco Paolini, in *Arte del narrare, Arte del convivere: atti del convegno nazionale*, Palermo, 3-5 aprile 1997, p.75.

attraverso un amico, a volte attraverso un'esperienza, a volte attraverso una serie di coincidenze che si mettono insieme e ti indicano una strada, un percorso. In quel momento comincio a cercare che cosa è che vibra in quel racconto. Questa ricerca è la cosa più affascinante del percorso; quel qualcosa non si trova subito e spesso ci si mette molto tempo per capire perché qualcuno ha raccontato quella storia. E forse non è tanto importante capire perché lo ha fatto, perché alla fine non è questo il problema; la verità è che ogni volta che la racconti senti che c'è *qualcosa che ti sta nutrendo*»¹²².

¹²² Intervento di Marco Baliani, in *Arte del narrare, Arte del convivere: atti del convegno nazionale*, Palermo, 3-5 aprile 1997, pp.51-52.

III.2 Una patente di raccontabilità

«Ahh... gent...vegnì chì che gh'è 'l giular! Giular ca son mi... ca fa i salt e ca 'l tràmbula e che... oh... oh... a u fai rider, ca foi coi alt e fai vedar com'a sont groli e grossi i balon che vai d'intorna a far guere son sfigürat, o trai via il pileo e... pffs... soi sengobrà. Vegnì chì ca è ora e lögu ca 'l fa 'l papasso tütt interna, mi a v'insegni, vegna... vegna...Ul fa el saltin, ul fa el cantin, ul fa i giüghetti! Va' la lengua 'me la gira! Ah... ah... a l'è un cultell... boja sta' a recurdat... Ma mi no a l'era sempar...quest ca voi contar, come sunt nasüo. Che mi non son nasüo giular, non son vegnù d'un fiat dal ziolo, e, op! e son rivà chi: "Bondì, buonasera".
No! Mi a son el frai d'on miracoll!»
Dario Fo, Nascita del giullare

La «patente di raccontabilità»¹²³ di una storia dipende dal suo grado di interesse *pubblico*, *politico*. Deve trattare aspetti della vita civile, i valori, il sentire e il tempo della collettività: destare l'interesse di tutti. «Il valore di un racconto, in scena e nella vita, sta proprio nel fatto che un racconto trascende la sfera personale e diventa una forma di visione condivisa, più ampia di quella dell'individuo»¹²⁴.

Tale criterio è certamente applicabile a tutte le grandi storie, scritte, incise, dipinte o filmate: ma il teatro di narrazione, per motivi che farei risalire alla estrema "povertà" dei suoi mezzi, ha maggiori "doveri" rispetto ad altre forme capaci di ovviare all'universalità del messaggio con espedienti più prettamente estetici, simbolici o spettacolari.

Nel saggio autobiografico *Perché scrivo*, George Orwell elenca le «quattro grandi motivazioni che inducono a scrivere»: dopo il «puro e semplice egoismo», l'«entusiasmo estetico» e l'«impulso storico», troviamo l'«intento politico» – ovvero-, «il desiderio di spingere il mondo in una determinata

¹²³ La definizione appartiene a Marco Paolini, che all'idea di una *necessità* dei racconti ha più volte prestato attenzione. Altrove scrive: «...i viaggiatori narravano i viaggi ai cartografi che redigevano la carta – tutta l'operazione dà sollievo a chi la fa – fare la mappa è necessario per vivere. Sono i tuoi punti cardinali di riferimento, non li hai – te li scegli. Io mi scelgo TIEN AN-MEN perché mi ha ferito o perché mi vergogno che non mi abbia ferito». (M. Paolini, *Mappe dei tempi*, Corso di narrazione alla "Paolo Grassi" di Milano – ottobre/dicembre 1996, in *La bottega...*, p.146)

¹²⁴ David Kaplan, *Raccontare una storia*, in *Come passare dal testo alla scena*, tit. orig. *Five approaches to acting a textbook*, trad. Paolo Asso, Dino Audino Editore, Roma 2003 (p.206).

direzione, di cambiare le opinioni degli altri su quale sia il tipo di società per cui valga la pena di lottare. Ancora una volta» – aggiunge l'autore di *1984* – «non esiste un libro autenticamente immune da pregiudizi politici. La posizione secondo cui l'arte non dovrebbe aver niente a che fare con la politica è già una posizione politica».

Il nostro teatro di narrazione può esser considerato un teatro politico della contemporaneità: il mondo di oggi, lungi sempre più dal poter essere considerato *trasformabile* (fu l'imperativo di Brecht) ci appare piuttosto come irrimediabilmente *trasformato*, e già «descrivere i mutamenti, fare il punto e capire dove siamo è un atto politico»¹²⁵.

E' ancora Marchiori a osservare che «ciò che distingue il teatro politico di Paolini da quello della tradizione novecentesca – da Piscator a Brecht a Fo – è che il giudizio non è ideologico, che la solidarietà non è di classe, che il racconto non ha a priori una tesi da sostenere»¹²⁶.

*

Una sera alla Libera Università di Alcatraz, durante un seminario sul racconto epico, si improvvisò una messa in scena che risultava dai contributi individuali di alcuni degli allievi-attori. Era soprattutto un modo per riempire la serata in quel posto isolato in mezzo alla campagna umbra. I ragazzi e le ragazze portavano un “pezzo” del loro personale repertorio, e lo mettevano all'attenzione del resto dei compagni, della platea, ma soprattutto del maestro: Dario Fo! Nonostante il clima di festa, infatti, la tensione si palpava nell'aria, più che a una prima! Io quella sera rimasi a fare lo spettatore. Stavo attento, durante le esibizioni dei miei compagni, agli sguardi e le reazioni del maestro. Un attore romano interpretò un pezzo di Petrolini in maniera tecnicamente ineccepibile: coi giusti tempi, l'espressività, le rime musicali e tutto il resto. Un altro,

¹²⁵

Fernando Marchiori, *Mappa mondo – Il teatro di Marco Paolini*,

p.33.

¹²⁶

ibid., pp.44-45.

dotato di una comicità contagiosa, presentò un numero di cabaret con giochi di magia, e strappò non poche risate.

Ricordo che a metà serata il premio Nobel si alzò dalla sedia e diede la buonanotte a tutti, ma prima di allontanarsi lanciò questo suggerimento: «Siete bravi, complimenti –disse-, siete bravi... Attenti però: guardatevi attorno.. quante cose ci sono nel mondo da raccontare, proprio attorno a noi, proprio a giorni nostri..!»

Ho ritrovato la medesima impressione, il medesimo ammonimento nei confronti delle nuove generazioni teatrali all'interno di un'intervista rilasciata da Fo a Marisa Pizza nel 1989: «quello che mi dà fastidio è questo disancorarsi dalla realtà in un modo eccessivo, cioè così paradossale che ormai non c'è nessun contatto con la realtà, sono gli umori, sono le sensazioni, sono le ipersensibilità e le sensazioni, e a me non interessano più, quando non leggo più il mio tempo e diventa tutto onirico, diventa tutto surreale senza nessun attaccamento al reale insomma, gratuito, ipergratuito, mi dà fastidio..»¹²⁷.

Se è vero che il potere ha dalla sua la forza e la ricchezza, all'uomo comune, all'oppresso di ogni tempo rimane in potenza l'uso della parola, là dove la parola significa scambio di esperienze con altri uomini, e in ultimo “solidarietà”, conforto “attivo” e consolazione. Il monito è chiaro: perdere di vista la realtà equivale al rischio di isolarsi dal contesto, dunque rimanere da soli (idealismo, o forte coscienza della storia?).

In *Nascita del giullare*, antico testo ragusano ripreso da Fo, è Gesù Cristo in persona a salvare la vita al contadino oppresso e disperato e a dotarlo, con un bacio miracoloso, dell'arma sottile della parola: «Jesus Cristo a soi mi che t' vegna a ti a dat parlar. E sta lengua u la beuciarà e 'ndrà a schisciar 'me 'na lama da partüto vescighe a far sbrogare, e da' contra i padroni e li far schisciare parchè i altri i capissa, parchè i altri imprenda e parchè i altri i poda rigolar. Che no è che col ridare ch'ol padron ul s' fa sbragare, che se i ride contra i padron, ol padron, da montagna ca l'è dijen colina e peu

¹²⁷ Marisa Pizza, *Una chiacchierata con Dario Fo*, Napoli 29/01/1989, cit. in Marisa Pizza, *Il gesto, la parola...*, p.366

niente ca se move. Tegne! A t' do un baso che at farà parlare»¹²⁸.

Un altro ricordo che voglio citare appartiene a Marco Paolini, autore con una diversa concezione del “politico”, appartenente a una generazione che non è più quella del “militante” Fo.

A proposito della sua esperienza di narrazione della tragedia del Vajont Paolini osserva:

«Mi chiedevo se avessi il diritto di andare a raccontare questa tragedia, che per di più non era accaduta a me. Chi mi dava l'autorizzazione di andare in giro a raccontare, per quale ragione dovevo farlo proprio io? Forse perché avevo preso questo pugno sullo stomaco, che era la lettura di un libro? Tutto questo riguardava una ragione personale, non condivisibile all'inizio con altri. [...]

Poi una volta, nel '95, mi hanno chiesto di fare a breve distanza di tempo il racconto a Longarone e a Erto. Io ho avuto delle perplessità inizialmente, perché c'è una differenza sostanziale tra raccontare a chi non sa di un'esperienza e farlo a chi quella stessa esperienza l'ha vissuta. Però ho accettato. Così ho fatto il racconto a Longarone e potete immaginare la diffidenza degli abitanti. La tagliavi con il coltello all'inizio della serata, eppure, in quel momento, mi sono imposto di non cambiare nulla. [...] A quel punto mi sono detto: io sto seguendo un criterio che è quello di raccontare una storia, non come testimone diretto ma come chi si muove dentro un dubbio, con la prudenza di chi sta indagando, di chi non ha chiuso il discorso, il ragionamento, di chi continuamente deve rischiare di imparare qualche cosa. [...]

Ho fatto il racconto: l'ho fatto a Longarone, l'ho fatto a Erto. Non vi racconto cosa è successo, perché questo se permettete è un fatto privato, ed è una delle ragioni per cui il racconto è cambiato. Intendo dire che se all'inizio

¹²⁸ «Gesù Cristo sono io, che vengo a te a darti la parola. E questa lingua bucherà e andrà a schiacciare come una lama vesciche [la prepotenza del padrone] dappertutto e a dar contro ai padroni, e schiacciarli, perché gli altri capiscano, perché gli altri apprendano, perché gli altri possano ridere (riderci sopra, sfotterli). Che non è che col ridere che il padrone si fa sbracare, che se si ride contro i padroni, il padrone da montagna che è diviene collina, e poi più niente. Tieni! Ti do un bacio che ti farà parlare». (Dario Fo, *Nascita del giullare*, in *Mistero buffo*, pp.80-81)

l'approccio era quello di chi sta raccontando, e quindi impadronendosi di una forma, in quel momento e in quel luogo è nata l'orazione civile. Il cambiamento è stato graduale; è stato un processo di acquisizione della legittimità di testimonianza. [...] la legittimità è data dalla qualità della testimonianza. Io devo diventare un testimone attendibile...»

Sia che si rivesta un ruolo di denuncia "attivo" a livello sociale, facendosi attraversare da istanze e posizioni ben marcate, ossia facendosi apertamente voce di determinati schieramenti politici, sia che ciò non avvenga, e ci si limiti ad offrire uno sguardo lucido sulla realtà senza adottare i "valori" di una parte, il lavoro di chi racconta «ha (comunque) a che fare con il teatro politico, ma nel senso del teatro della polis. Questo lavoro sulla memoria, secondo me, è una cosa molto forte, che potrebbe essere interessante come riscoperta del senso politico del fare, poiché la politica è, appunto, il comunicare qualcosa per qualcuno che condivide una polis: cioè un diritto di cittadinanza»¹²⁹.

Ecco il senso che Dario Fo volle indicare quella sera ai suoi allievi di Alcatraz: la necessità di parlare a tutti con argomenti che riguardano tutti, di stare *in ascolto* della realtà che ci sta attorno, delle persone che ci vivono accanto.

*

Al testimone "affidabile" viene riconosciuto il ruolo di messaggero da parte dell'assemblea teatrale. Il testimone-messaggero "che era presente sul luogo dell'avvenimento" o "che si è documentato", in ogni caso reduce da una esperienza¹³⁰, è dunque affidabile in quanto attendibile. La

¹²⁹ Intervento di Marco Baliani, in *Arte del narrare, arte del convivere*, p.83.

¹³⁰ Scrive Celestini: «Oggi quando devo pensare a un nuovo spettacolo cerco di lavorare su una nuova esperienza. Non un tema o un concetto, ma un'esperienza. Proprio come uno che non sa cosa racconterà al ritorno dal suo viaggio. Sa solamente che lo sta iniziando, che andrà a visitare un luogo. Lo spettacolo per me è questo, è il mio modo assolutamente libero di raccontare un'esperienza. Talmente libero che poi alla fine, posso anche raccontare

comunità può aver fiducia del grado di *verità*¹³¹ che accompagnerà la sua ricostruzione dei fatti. Come ha osservato Guccini:

«Ogni narratore [...] coltiva in forma d'esperienza i contenuti del proprio comunicare ed esercita istintivamente due diversi tipi di testimonianza: la testimonianza di quanto egli stesso ha esperito lavorando alla narrazione, e quella dei referenti esterni –fatti, libri, persone- che si sono così incuneati fra le pieghe del suo vivere suscitando l'atto psichico del racconto»¹³².

Il racconto ha bisogno di incarnare la visione particolare del singolo e insieme “parlare per tutti”, ovvero intrecciare

tutt'altra storia...». (Ascanio Celestini, *A che cosa serve la memoria*, in Andrea Porcheddu (a c.), *L'invenzione della memoria...* p.37)

A proposito del concetto di esperienza in relazione alla performance teatrale cfr. Dilthey, *Critica della ragione storica*, Torino Einaudi 1982, in particolare la terza sezione *Nuovi studi sulla costruzione del mondo storico nelle scienze dello spirito*: «Mediante il processo stesso della performance ciò che in condizioni normali è sigillato ermeticamente, inaccessibile all'osservazione e al ragionamento quotidiani, sepolto nelle profondità della vita socioculturale, è tratto alla luce: Dilthey usa il termine *Ausdruck*, “espressione”, da *ausdrücken*, letteralmente “premere o spremere fuori”. Il significato è “spremuta fuori” da un evento che è stato esperito direttamente dal drammaturgo o dal poeta, o che reclama a gran voce una comprensione (*Verstehen*) penetrante e fantasiosa. Un'esperienza vissuta è già in se stessa un processo che ‘preme fuori’ verso un'espressione che la completi. Qui l'etimologia di performance può fornirci un indizio prezioso: essa infatti non ha niente a che fare con “forma”, ma deriva dal francese antico *parfournir*, “completare” o “portare completamente a termine”. Una performance è quindi la conclusione adeguata di un'esperienza». (cit. in Victor Turner, *Dal rito al teatro* – Introduzione –; Il Mulino, Bologna 2005, trad. Paola Capriolo, pp.36-37)

¹³¹ «...il profilo del narratore presenta significative analogie con quello del testimone, con l'essenziale differenza che il narratore, invece di testimoniare in senso proprio, mira a suscitare l'effetto della testimonianza, includendo il giurato/spettatore in una rete di esperienze che si dipana a partire dall'argomento narrato [...]

Nel caso del narratore, la funzione testimoniale non comporta necessariamente la regola di *testimoniare il vero*, ma quella di produrre *testimonianze vere*, vale a dire, atti che attestino il radicamento del mondo diegetico nella persona del narratore; il che richiama ancora una volta le esigenze di integrare narrato ed esperito, fonti narrative e memoria personale» (*La bottega* p.13)

¹³² Gerardo Guccini, *La bottega...*, Premessa, p.7.

microstoria e macrostoria, rappresentare un immaginario collettivo, fornire uno specchio in cui ciascuno si possa riflettere, perché la voce di uno diventi in qualche modo catalizzatrice della voce di tutti (senza però che il processo porti con sé una intenzione meramente didattica, presuma di coincidere con una moralità: il racconto in quel caso mostrerebbe un giudizio che invece si tende sempre più a far rimanere implicito: considerare la «necessità pubblica» di uno spettacolo non equivale a farsi portatore di valori più o meno riconosciuti)¹³³.

L'occhio del testimone dunque saprà restituire l'immagine e il sapore di *quei fatti* particolari che il suo pubblico desidera sapere, nei confronti dei quali si è sollevato o si può sollevare un interesse generale. Attraverso le sue parole (ma anche la sua mimica, i suoi reperti, i suoi disegni etc.) quelli che erano presenti potranno costruirsi un immaginario su una circostanza ormai perduta o mai esistita, e quelli che invece erano presenti potranno giovare di un punto di vista nuovo con cui confrontarsi¹³⁴.

¹³³ Discutendo del suo lavoro sulla saga degli Olivetti, Laura Curino ha detto: «Io racconto una storia che mi ha affascinata [...] Certo presenta valori importanti. Ma partire in una prospettiva unicamente didattica sarebbe sbagliato e sviante». (intervista a Laura Curino, in *'Olivetti'. Cronaca di un lungo viaggio*, di Laura Bevione; in *Drammaturgia*, fascicolo n.6: *Drammaturgia dello sport*, p.178, Salerno ed. 1999)

¹³⁴ Marco Paolini parlando della sua esperienza di messa in scena del racconto sulla tragedia del Vajont: «Inizialmente aveva un tono diverso da quello che ha adesso; il tono di uno che sta studiando, sta cercando le direzioni possibili del dire. Succedeva che, ogni volta che finivo di raccontare, sempre, in qualsiasi parte d'Italia, arrivava qualcuno che aveva qualcosa da dirmi, qualcosa di suo, di vissuto, su questo argomento. Non era solo la mia ragione professionale, piano piano si aggiungevano decine, centinaia di esperienze personali condivise». (Marco Paolini, intervento, in *Arte del narrare, Arte del convivere: atti del convegno nazionale*, Palermo, 3-5 aprile 1997, p.59)

III.3 Autobiografia e memoria

Nella memoria tutto può diventare miracoloso.
Jodorowsky

Se è vero che il particolare quanto più è preciso tanto più risulta evocativo di immagini; se è vero che un «testimone attendibile» in quanto tale possiede il diritto di essere ascoltato da una platea; se è vero anche che quanto più in profondità egli conosce la sua storia, tanto più risulterà efficace l'esposizione, allora, cos'è che riuscirà ad essere più efficace del «raccontare sé stessi»?

Scriva Gerardo Guccini: «nel rapportarsi al pubblico, il narratore esplica una *funzione testimoniale*, che risulta tanto più efficace ed effettiva in quanto che è egli stesso un contenuto (esplicito oppure occulto) della propria narrazione, la quale, per così dire, testimonia in primo luogo il legame fra il narratore ed il narrato e solo transitivamente i referenti oggettivi della comunicazione»¹³⁵.

La narratologia adopera una precisa distinzione tra le figure di *autore* e di *narratore*, tuttavia «nella narrazione orale abbiamo l'impressione che colui che inventa il racconto (l'autore) e colui che parla dipanando la vicenda (il narratore) siano la stessa persona»¹³⁶. Se in letteratura conosciamo tradizionalmente il punto di vista di un narratore che può «somigliare» o «contrastare»¹³⁷ con la figura dell'autore, ma che quasi mai *coincide* con esso, un tratto distintivo del teatro di narrazione è invece proprio l'autobiografia: spesso il narratore è anche un personaggio delle vicende che racconta, spesso il suo ruolo di testimone è anche attivo e agisce all'interno di luoghi a lui conosciuti.

Se Davide Enia, per esempio, ci raccontasse la partita Italia-Brasile del 1982 facendo a meno delle circostanze effettive del suo *personale* ricordo (l'estate afosa di Palermo, il salotto di casa col Sony Black-Trinitron acquistato per

¹³⁵ Gerardo Guccini, *La bottega...* p.14.

¹³⁶ Alessandro Perissinotto, *Gli attrezzi...*, p.71.

¹³⁷ *ibid.*, p.80.

l'occasione, i genitori, i fratelli e gli zii, eccetera), il pubblico sarebbe privato della sostanza effettiva di quello spettacolo, ovvero dei reali protagonisti, che non sono i giocatori azzurri quanto i familiari che stanno davanti la tv, con tutto il loro bagaglio di umanità, fede e superstizione.

Il narratore predilige il racconto dei propri luoghi e delle proprie origini, perché non può essere altrove che si affondi la sua memoria, oppure il proprio personale approccio con l'argomento delle storie. Non ama nascondersi sotto i panni di un personaggio altro e quando lo fa, assumendo un determinato punto di vista fuori di sé, la sua identità continua nondimeno a trasparire anche attraverso quelle vesti.

Gli esiti che la memoria autobiografica può produrre facendosi materia del racconto comprendono tanto l'ergersi a dimensione di autobiografia collettiva quanto il sottrarsi ai dettami del vero fino a riformulare la realtà.

Ascolto, apprendimento, tradizione e oralità sono temi che convogliano tutti su quello della memoria. Dice Marco Baliani:

«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 i ricordi...Vai a vedere un film, e alla terza volta che lo racconti non stai raccontando esattamente il film che hai visto: ci hai infilato frammenti di tue esperienze o ricordi, immagini di altri film, cercando di capire perché quel film ti ha così toccato. Questo è il racconto: quindi dal punto di vista storico è sempre un falso»¹³⁸.

La memoria non è un registratore, il suo contenuto è sempre in divenire. La memoria rielabora, crea connessioni, confusioni, opera salti temporali e spaziali. La memoria può coincidere con la verità dei fatti oppure distorcere la storia imprimendole il marchio della propria libertà, trasfigurandola per mezzo della fantasia, incline ad impostare analogie tra ciò che sappiamo e ciò che ignoriamo. La storia ci aiuta a capire l'attualità, la memoria a conoscere noi stessi.

¹³⁸ *Il racconto. Conversazione con Marco Baliani*, a c. di Oliviero Ponte di Pino, 1995; www.trax.it/olivieropdp/Baliani95

Traggo un esempio concreto ancora dal lavoro di Ascanio Celestini. Lo scritto risale al 2002, e illustra con chiarezza l'essenza ambigua della memoria, capace di riunire in sé le qualità opposte di ricordo e dimenticanza:

«Tra maggio e giugno di quest'anno sono stato a Pontedera per un laboratorio. [...] il pomeriggio incontravo degli ex-operai della Piaggio. Marisa ha lavorato per più di trent'anni alla Piaggio. [...] Così anche a Marisa chiedo di parlarmi di Enrico Piaggio. Marisa dice che non se lo ricorda perché era stato ammazzato da un fascista durante la guerra e aggiunge che forse era antifascista. Questo è tutto quello che si ricorda. Eppure Enrico Piaggio non solo era un fascista già negli anni '20, ma è sopravvissuto alla guerra ed è morto a Pisa il 16 ottobre del '65. E' campato almeno venti anni di più di quello che sostiene Marisa. Eppure in quegli anni già lei lavorava alla Piaggio [...] Chi pensava che fosse il padrone quando tutti i giorni entrava in fabbrica? Marisa dice una cosa falsa, eppure in questa falsità c'è qualcosa di più interessante di quello che racconterebbe un storico ben informato. Marisa non racconta semplicemente quello che sa. Lei racconta quello che ha visto e che continua a rivedere davanti agli occhi ogni volta che ripensa alla fabbrica. Ed è evidente che il padrone Enrico Piaggio non lo ha mai visto o lo ha visto talmente poco che non ne è rimasta traccia nella sua memoria. [...] Oggi spesso vediamo il teatro di narrazione come un "genere" che ci aiuta a svelare verità nascoste. Un teatro di denuncia. Eppure il racconto di Marisa evidenzia una possibilità ancora più interessante per la dimensione orale del racconto, cioè si può mentire per dire qualcosa di più interessante della verità della cronaca o della storia. Marisa 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 ha sentito con le sue orecchie. [...] Se il padrone della fabbrica Enrico Piaggio non sta davanti agli occhi della sua memoria allora è come se non esistesse, come se fosse morto da molto tempo»¹³⁹.

Quando nel maggio 2005 presi parte al laboratorio tenuto da Ascanio Celestini presso i locali dell'Università Roma Tre, un esercizio che lui proponeva era l'esercizio

¹³⁹

Nel Patalogo Ubulibri n.25, pp.244-246.

dell'autobiografia: ogni allievo raccontava di sé ciò che ricordava, a partire dalla propria nascita, dalla propria infanzia¹⁴⁰. Nel corso del meeting tale narrazione sarebbe andata poi ad intrecciarsi con un fatto di cronaca letto in un quotidiano, di quei giorni o dei giorni passati e con uno o più episodi delle avventure di Giufà che lo stesso Celestini ci proponeva. Il fine era quello di attivare quei processi di elaborazione e connessione di storie private, pubbliche e mondo della favola.

Il narrarsi autobiografico è il racconto di esperienze per eccellenza e quando si innesti in episodi della storia o temi che “appartengono” a tutti, accade la saldatura delle sue facoltà testimoniali con materie di portata più generale, col “pubblico”:

«...la chiave di lettura per comprendere certo teatro contemporaneo diventa proprio l'autobiografia, intesa come uno dei nuovi “territori di interazione sociale”. [...] La memoria, con le proprie regole e procedure, con le proprie falsificazioni e fantasticherie, attiva l'affabulazione, e il racconto crea ordine e senso nella confusione del vissuto»¹⁴¹.

Alla sfera pubblica appartiene anche il repertorio favolistico e fiabesco di un popolo, e del sapore di fiaba o di favola la memoria ha spesso la facoltà di impossessarsi.

«Nella memoria la realtà è trasformata fino a diventare mito», scrive Jodorowsky nel prologo di *Quando Teresa si*

¹⁴⁰ «Quando il sé si osserva come altro, il soggetto si fa personaggio: si guarda, si racconta, si comprende come soggetto in cammino, in evoluzione. L'autobiografia diventa strumento di ricerca, di conoscenza dell'uomo/individuo, di riflessione sull'identità, di analisi del vissuto. Nella scrittura e nella prassi autobiografica, il soggetto si pone come occhio che guarda, valuta, giudica, crea, e allo stesso tempo, come oggetto di ricerca, materiale complesso e sfuggente, segno opaco da interpretare». (Andrea Porcheddu, *Dalla crisi del soggetto al collasso del personaggio*, in Patalogo 26, Ubulibri, Milano 2004, p.232)

¹⁴¹ Andrea Porcheddu, *Dalla crisi del soggetto al collasso del personaggio*, in Patalogo 26, Ubulibri, Milano 2004, p.232.

*arrabbiò con Dio*¹⁴². Quel giorno, in effetti, nei locali dell'Università di Roma Tre, feci esperienza di un vero e proprio saggio di realismo magico.

I ricordi di episodi e personaggi memorabili costituiscono un patrimonio di cui ogni individuo dispone. Ognuno di noi, più o meno coscientemente, coltiva una sorta di mitologia personale che sapientemente organizzata e riformulata può generare storie di interesse collettivo. Questo è stato l'insegnamento prezioso di quei giorni romani. Il nostro stesso albero genealogico, la storia della nostra vita, contengono germi di storie che aspettano solo di essere "composte", e questo lavoro di composizione somiglia tanto a quel genere di associazioni libere per immagini "significative" che il sogno conosce, e che il nostro pensiero elabora in continuazione. La memoria di un individuo, in mano all'artigiano che forgia le storie, può intrecciarsi con mille altre vite, la piccola storia di un uomo interagire con la grande storia dell'umanità, un personaggio della cronaca trovarsi a tu per tu con uno delle fiabe.

Nel mondo delle storie di Celestini il re e il contadino, il musulmano e il cristiano, il leone e la mosca, Giufà e Gesù Cristo sono tutti possibili alla stessa stregua, hanno tutti potere allo stesso modo.

La memoria immaginifica del singolo sa incontrare i miti del nostro tempo e farsi artefice di epopee così come l'immaginazione dei popoli ha generato in ogni tempo le mitologie di popoli e civiltà.

Si tratta in entrambi i casi di un linguaggio fatto di immagini: immagini semplici perché immediatamente visibili, immagini che contengono qualcosa di implicito che forse «non si può spiegare altrimenti»¹⁴³.

*

¹⁴² Alejandro Jodorowsky, *Donde mejor canta un pàjaro*, in Italia: *Quando Teresa si arrabbiò con Dio*, trad. Gianni Guadalupi, Feltrinelli, Milano 2004, Prologo, p. 9.

¹⁴³ Italo Calvino, *Lezioni americane*, p.9.

Ascanio Celestini, che mostra grande consapevolezza del ruolo determinante che per un raccontatore rivestono le proprie origini, ha offerto di sé una presentazione che ne rivela, accanto alla sensibilità per la cultura del lavoro e dell'artigianato, la fonte prima del suo ascolto di storie, la nonna Marianna:

«Mi chiamo Ascanio Celestini, figlio di Gaetano Celestini e Comin Piera. Mio padre rimette a posto i mobili, mobili vecchi o antichi, è nato al Quadraro e da ragazzino l'hanno portato a lavorare sotto padrone in bottega a San Lorenzo. Mia madre è di Tor Pignattara, da giovane faceva la parrucchiera da uno che aveva tagliato i capelli al re d'Italia e a quel tempo ballava il liscio. Quando s'è sposata con mio padre ha smesso di ballare. Quando sono nato io ha smesso di fare la parrucchiera. Mio nonno paterno faceva il carrettiere a Trastevere. Con l'incidente è rimasto grande invalido del lavoro, è andato a lavorare al cinema Iris a Porta Pia. La mattina faceva le pulizie, pomeriggio e sera faceva la maschera, la notte faceva il guardiano. Sua moglie si chiamava Agnese, è nata a Bedero. Io mi ricordo che si costruiva le scarpe con i guanti vecchi. Mio nonno materno si chiamava Giovanni e faceva il boscaiolo con Primo Carnera. Mia nonna materna è nata ad Anguillara Sabazia e si chiamava Marianna. La sorella, Fenisia, levava le fatture e lei raccontava storie di streghe».

Non è un caso che anche altri narratori abbiano deciso di render pubblica, in un modo o nell'altro, una versione simbolica delle proprie origini e della propria infanzia.

Con *Il paese dei Mezaràt*, romanzo autobiografico pubblicato nel 2002, Dario Fo offre uno schizzo dei primi anni della sua vita. Sono presentati i personaggi e i luoghi leggendari che hanno segnato la sua educazione artistica e civile. Si racconta delle sue prime performances che avvenivano nei vagoni del treno di ritorno da scuola, degli abitanti di Porto Valtravaglia, soffiatori di vetro e fabulatori-modello, e la prima pagina è dedicata al racconto di una nascita speciale, quasi predestinata:

«Tutto dipende da dove sei nato, diceva un grande saggio. E, per quanto mi riguarda, forse il saggio ci ha proprio azzeccato.

Tanto per cominciare devo dire grazie a mia madre, che ha scelto di partorirmi a San Giano, quasi a ridosso del Lago Maggiore. Strana metamorfosi di un nome: Giano Bifronte, antico dio romano, che si trasforma in un santo cristiano completamente inventato, per di più presunto protettore dei fabulatores-comicos. In verità non fu mia madre a scegliere, ma le Ferrovie dello Stato, che decisero di spedire mio padre a prestare servizio in quella stazione»¹⁴⁴.

Davide Enia invece, attore-autore palermitano che ha debuttato nella narrazione con lo spettacolo *Italia-Brasile 3a2*, pubblica di sé per l'occasione un profilo biografico che è un vero e proprio "curriculum tematico". Lo scopo è quello di "patentarsi" come "degno abitante del territorio cantato", e non importa che sia tutto vero, perché quando siamo di fronte all'autore e alle sue parole, ci troviamo già di fronte *anche* al personaggio, siamo già dentro a quell'*altro* mondo che è il mondo delle storie:

«Davide Enia è nato a Palermo il 2 aprile 1974. Ala sinistra ambidestra, si forma calcisticamente –secondo i puri dettami della scuola meridionale- nelle partite 'nmenzz'a stràta. Ddùoco s'insigna l'importanza d'u controllo d'u pallùni, in cui sviluppa una maestria tale che viene ribattezzato a furor di popolo 'u Vito Chimenti' d'u quartiere Malaspina Palagonia. Un malo fallo ai legamenti crociati d'u ginocchio sinistro ci provoca un infortunio ca ci stronca accussi la carriera da professionista. Cu ebbe la fortuna di taliàrlo mentre giocava a 'u Garden Senter si ricorda ancora oggi un golle che ficcò all'incrocio dei pali con un tiro di destro al volo dalla linea d'u fallo laterale. Tifoso d'u grande Palermo... »

Davide Enia si definisce un abitante del mondo del pallone, è un tifoso della squadra del Palermo: frequenta assiduamente lo stadio e si presenta spesso sul palcoscenico con la maglia rosa-nero, saluta il pubblico al grido di "Forza

¹⁴⁴

Dario Fo, *Il paese dei Mezaràt*, p.9.

Palermo”, interviene nei blog ai dibattiti che si fanno intorno alla squadra, alle sue prestazioni o alla campagna- acquisti. Tutto questo appartiene tanto alla *persona* Davide Enia che al *personaggio*. L’ingranaggio dell’*one man show* ha convogliato con sempre maggior libertà la sfera individuale all’interno della materia delle storie, all’interno delle quali la profonda passione sportiva tende al sopravvento, e così la *palermitudine*: la città di Palermo è il luogo dell’azione anche quando questa è molto lontana dalla storia realmente accaduta. Il *luogo* Palermo e la *passione* calcio permeano gran parte delle storie che Enia racconta. In *Italia-Brasile 3a2*, Paolo Rossi prima di scoccare il tiro del 2-1 per l’Italia, invoca Santa Rosalia patrona di Palermo, e così Dino Zoff durante il tuffo per una parata decisiva!

In questo contesto, le vicende personali si inseriscono nei percorsi narrativi fino a rendersi autosufficienti, fino a bastare a se stessi, e senza sottrarsi alla pura invenzione. E’ questo lo sviluppo della materia del cantastorie che si realizza negli ultimi lavori. La scelta dell’autobiografia subisce qui una deriva rispetto a quel ruolo testimoniale di cui abbiamo parlato in precedenza.

Non mira più ad inserirsi nell’ambito di una ipotetica “biografia collettiva” osservata attraverso la lente del singolo, e sperimenta nuovi percorsi nelle proprie intrinseche possibilità, fino alla pura invenzione. Nella puntata numero 4 (29 dicembre 2005) della trasmissione radiofonica *Rembò*, andato in onda su Rai Radio Due tra il dicembre 2005 e il gennaio 2006 (e i cui testi sono editi da Fandango col medesimo titolo), Enia racconta del giorno in cui morì la sorella. Che non ha mai avuto.

(In forma di conclusione)

Palermo, 25 dicembre 2004. Un caso di narratore doppio.

E' il giorno di Natale, e sono più del previsto i palermitani che raggiungono il teatrino di via Bara all'Olivella per assistere all'ultimo appuntamento della rassegna "Pupi figure e cunto", organizzata dall'associazione "Figli d'arte Cuticchio".

Il teatrino è pieno, trabocca di gente. Alcuni di noi stanno addirittura accovacciati sulla ribalta, e si preparano a lottare contro il mal di schiena pur di assistere ad un avvenimento che si preannuncia piuttosto speciale. Mimmo Cuticchio e Yousif Latif Jaralla daranno vita all'esperienza di due narratori compresenti in scena.

Il narratore che siamo abituati ad ascoltare nei teatri è solo, in genere non si accompagna se non a dei musicisti. Una delle prerogative del teatro narrazione è appunto questo: di presentare *un* narratore con un suo specifico bagaglio di contenuti.

Oggi invece, sopra questo palchetto di legno, sotto la cornice di una schiera di pupi luccicanti appesi alle pareti, sono state sistemate *due* sedie, per *due* narratori, il più anziano dei quali, dopo essersi insieme scusato e compiaciuto della folta presenza per il piccolo spazio del teatrino («Il pubblico non si butta mai fuori, semmai si butta dentro!»), debutta così: «Due narratori in scena. Perché?»

Mimmo Cuticchio, infatti, dall'alto della sua esperienza, sa che il racconto orale è da sempre prerogativa del singolo ed è cosciente di come la scelta del doppio narratore rappresenti già una piccola innovazione.

«Tradire la tradizione» significa per lui rinnovarla, «conservare ciò che è stato in ciò che oggi *mi serve*».

La novità sarà giustificata qualora necessaria, ma necessaria «perché»?

Yousif è iracheno. Vive in Italia da 25 anni, ha un passato da pittore e fa il raccontatore di storie. L'Italia è oggi uno dei paesi implicati nell'occupazione del suolo iracheno. In Iraq Yousif ha lasciato la sua famiglia, la sua storia. Oggi è il santo Natale, la festa più importante per il popolo cristiano. La guerra contro l'Iraq è stata più volte rivestita dei panni di una guerra santa, è stata più volte descritta come uno scontro tra culture.

Oggi, l'incontro tra questi due narratori, non è casuale.

E succede che storie di libri sacri, gli aneddoti, le vicende autobiografiche che escono da queste due bocche nate a migliaia di chilometri di distanza, all'interno di due culture oggi politicamente divise, si incontrino, si affrontino, non in una battaglia spadereccia delle innumerevoli (tra pupi cristiani e saraceni) che sono accadute dentro questo teatrino: no, senza nessuna spada, ma con la sola arma dell'*ascolto*.

Lo spettacolo cui assisto oggi è una sorta di dialogo, ma i canoni sono quelli della narrazione orale. Non si tratta del semplice accostamento di due narratori e due materie narrative, l'efficacia della performance sta nei *motivi* di questo incontro. Non si tratta di due voci che si spartiscono una storia, ma di due individui che apportano ognuno la propria memoria personale e di popolo per un confronto, che possiedono la medesima urgenza di trasmettere il proprio sapere e di ascoltare quello altrui.

Per conoscersi, forse. Per capire.

Questi due narratori, con le rispettive autobiografie, sono anche due culture a confronto.

In questo contesto, osservo come anche le memorie private assumano la concretezza del punto di vista particolare, contribuendo all'efficacia dell'operazione con l'interesse della testimonianza: la storia della nascita di Mimmo dentro un teatrino di Gela dopo aver fatto sfollare il pubblico che aveva già pagato il biglietto per lo spettacolo serale dispone alla rispettiva e contrapposta vicenda dell'iracheno nato dentro una baracca di Bagdad, unico fra 11 fratelli ad aver ricevuto la

benedizione del nonno sol perché, nascendo di notte, aveva tirato giù dal letto più di venti persone.

Infine, ultima tappa narrativa della serata, l'episodio di San Francesco in oriente presso il sultano Melek-el-Kâmel (1219), al tempo delle crociate: il climax del cunto di Cuticchio (la sua parte "ritmica") è introdotta e accompagnata dall'atmosfera sonora di deserto e sabbia diffusa nel teatrino dallo strumento a percussioni di Jaralla. Il suono del tamburo e il canto modulato in arabo si fondono col ritmo cadenzato del racconto in siciliano.

Le due esperienze, appartenenti a due culture così lontane, si schierano una di fronte all'altra. Sul piano tecnico, ne deriva una commistione di forme preziosa quanto rara.

E' nello stesso *incontro* che consiste a mio avviso il motivo profondo di questa performance. I due uomini in questione sono necessari all'incontro. La doppia presenza in scena è irrinunciabile alla natura di questo spettacolo.

L'incontro, infatti, è stato il tema della serata teatrale.

Dall'incontro delle persone, poi, è conseguito l'incontro dei rispettivi ritmi: il tamburo e il battito del piede, le cadenze del cunto siciliano e quelle dei canti arabi si sono fuse in una sola armonia.

A dimostrare che quando ci si concentra sul significato, i suoni saranno in grado da soli di ben accordarsi tra loro.

L'importanza di un nome

Svestendosi il teatro si avvicina alla vita. Mostrandosi nudo, lo stile tende alla natura. L'arte mostra la propria sostanza ultima di incontro e racconto.

Operare con lo stretto essenziale di scene, oggetti, parole, musiche, gesti e persone fisiche si rivela una ricchezza.

Nello specifico della narrazione, l'uso del minimo di parole e gesti consente allo spettatore di immaginare più di quanto non sia detto o mostrato; l'essenzialità dei riferimenti e delle vicende della storia giovano alla sua visibilità: con lo

spettatore che “partecipa alla storia” offrendo alle parole lo spazio scenico del proprio personale immaginario, la quarta parete è abbattuta senza alcuna ostentazione del suo abbattimento.

Col minimo di scenografia e attori è possibile ottenere l'efficacia di una messa in scena che non conosce limiti materiali, che non richiede effetti speciali né controfigure, sostenuta dal potere della parola.

La persona è posta più che mai al centro¹⁴⁵: l'uomo si mostra senza maschere, con le sue caratteristiche peculiari e senza il bisogno di camuffarsi.

Si ribadisce una profonda consapevolezza: fin quando una persona si mostrerà al suo pubblico con l'urgenza di comunicare qualcosa, difficilmente il pubblico rimarrà indifferente¹⁴⁶.

Per concludere, la parola ancora ad Ascanio Celestini:

«Il giorno dell'eccidio delle Fosse Ardeatine, il 24 marzo, tutti gli anni alle Ardeatine si fa una cerimonia: questa cerimonia sostanzialmente consiste in una cosa sola, nel fatto che vengono elencati i nomi di tutti e 335 quelli che sono stati ammazzati alle Ardeatine. Ricordare i nomi significa ricordare la concretezza dei fatti. In quel caso, ricordare i nomi di tutti e 335 significa anche ricordare quanto tempo c'è voluto per ammazzarli tutti. Però ricordare i nomi significa ricordare che dietro alla Storia ci stanno le storie delle persone, e ci stanno le persone con il loro nome e cognome e con la loro vita concreta, con la loro carne e con le loro ossa, che è un po' il

¹⁴⁵ Il personale e il soggettivo che si rendono pubblici rafforzano il grado di *testimonialità* dell'oratore e favoriscono un coinvolgimento emozionale dello spettatore: «Oggi per me lo spettacolo è qualcosa che deve coincidere con la persona stessa. Lo spettacolo è il corpo stesso dell'attore. Il corpo, la voce, il pensiero, l'immaginario... insomma l'identità che si pone davanti allo spettatore». (Ascanio Celestini, *A che cosa serve la memoria*, in Andrea Porcheddu (a c.), *L'invenzione della memoria...*p.21)

¹⁴⁶ «Non appena le parole che escono di bocca all'attore gli appartengono, subito si ravviva tra scena e sala il contatto e si valorizzano i momenti *fatici* della comunicazione col pubblico, che è poi lo specifico del teatro e di nessun altro medium!» (Paolo Puppa, *Il performer monologante*, in *Il teatro dei testi, la drammaturgia italiana del 900*, UTET, Torino 2003, p. 201)

lavoro che stiamo cercando di fare, cercando di andare in scena con il nostro nome e cognome...»¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Ascanio Celestini, discorso introduttivo allo spettacolo *Fabbrica* inserto video de “l’Unità” all’interno della collana “Teatro inCivile”, 2006.

APPENDICE

Riporto qui di seguito l'incipit di due autobiografie composte a Roma durante il seminario di Ascanio Celestini sulla narrazione (maggio 2005, Roma, Università Roma Tre).

1.

«Mi chiamo Preziosa Lucia Salatino, figlia di Cortese Rita Fiorina e Salatino Francesco Maria. Sono nata a Rossano Calabro il 1° marzo 1980, che era anno bisestile, e mia mamma dice di avermi “trattenuta” per non farmi nascere il 29 febbraio.

A tre anni vado all'asilo dalle suore e imparo l'amore e l'odio.

Voglio sposare Fabrizio, che come me è il più alto della classe. Lo annuncio in famiglia e mia nonna dice che è un ottimo partito. Così inizio a disegnare una collezione di abiti da sposa: occupazione che porterò avanti per anni, nascondendo accuratamente i miei modelli fra le pagine dell'enciclopedia. All'asilo c'è Katia. Un giorno mi dice che quando faremo la prima comunione dovremo inghiottire l'ostia senza masticarla perché sarebbe come prendere a morsi il corpo di Gesù. Perdo la pazienza e le lanciai una pietra del cortile. Lei si scansa e colpisco in pieno Suor Ermelinda. Mi mettono in castigo per tutto il pomeriggio. Katia me la ritroverò in classe anche alle elementari, medie e superiori...

A quattro anni papà viene a prendermi all'asilo prima della chiusura, perché a casa c'è una nuova arrivata. Mi chiedono di trovarle un nome, come alle bambole. Io la chiamo Valeria.

La casa di nonna ha il portone sempre aperto e tutti bambini del quartiere passano i pomeriggi a casa sua a giocare o a fare i compiti.

In campagna la nonna fa il pane e poi mi manda in giro per tutto il paese a regalarlo alla gente. Il nonno non è molto d'accordo, dice che la gente approfitta della sua generosità e non ricambia. Ma nonna mi dice: “fai male e pentiti, fai bene e scordati”. E continua a mandarmi con le pagnotte di pane di nascosto dal nonno...»

Preziosa Salatino, Roma 2005

2.

«Il mio nome è Giacomo e sono nato a Palermo nel 1979.

Margherita, mia madre, gestiva allora una ricevitoria del Lotto a Passo di Rigano. Subiva ogni mese una rapina a mano armata. Dopo la rapina numero 10, chiese il trasferimento, e divenne la segretaria dell'Intendente di Finanza. Un giorno, al Palazzo della Zecca, avrebbe incontrato Leonardo Sciascia e per l'occasione lesse tutti i suoi romanzi.

Mio padre, Vito, ha vissuto a Torino fino ai 14 anni. Poi la discesa in Sicilia. Dice "Io qui entro nei negozi, dico buongiorno, buonasera, ma..." Diede gli ultimi esami di architettura portandosi dietro me nella carrozzella. Quando era il suo turno, lasciava la carrozzella in consegna a un collega e andava a fare l'esame.

Poi iniziò a lavorare, ma non guadagnava abbastanza e in più certe volte non lo pagavano. Dice "Questa non è una città..."

Smise presto di fare l'architetto.

Dario, mio fratello, nasce due anni dopo di me. Da piccoli io e Dario producevamo disegni in serie, a matita, o a spirito: astratti per lo più, come quelli di mio padre. Si decideva un prezzo e lo si scriveva sul retro del foglio: 500 lire, 1000 lire.. quelli da 1500 erano i capolavori!

Arrivava mia nonna Marianna e si comprava tutti i disegni.

Mia nonna aveva i polpacchi forti, il naso curvo e i pendenti di corallo alle orecchie. Dicono che durante la guerra arrivò a piedi da San Marco d'Alunzio a Messina. Certe volte, a Palermo, scendeva dalla sua casa di via Bisazza per venire a trovarci, e strada facendo comprava cesti di fragole. Un giorno un fruttivendolo telefonò che la nonna si era perduta e non trovava la strada. E' morta che aveva 98 anni. Nel cassetto di un vecchio mobile-specchiera, nel salotto di via Bisazza, ha lasciato un malloppo con tutti i disegni colorati dei suoi nipoti, ognuno col suo prezzo...»

G. G., Roma 2005

RIFERIMENTI

Testi, recensioni e interviste

AA. VV.

- *Patalogo. Annuario dello spettacolo n°25*, Ubulibri, Milano 2003.
- *Patalogo. Annuario dello spettacolo n°26*, Ubulibri, Milano 2004.
- *Arte del narrare, Arte del convivere: atti del convegno nazionale*, Palermo, 3-5 aprile 1997.

Baliani, Marco

- *Pensieri di un raccontatore di storie*, Genova, ass. istit. Scolastiche, 1991.
- *Forme stili e poetiche nella drammaturgia del teatro ragazzi*, in *Il teatro ragazzi e giovani in Italia*, a cura dell'Atig, Roma, Biblioteca del Burcardo.

Baliani, Marco e Rostagno, Remo

- *Kohlhaas*, Edizioni Corsare.

Baliani Marco, Fiaschini Fabrizio e Ghiglione Alessandra

- *Racconti a teatro*, Loggia de' Lanzi 1998.

Benjamin, Walter

- *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus*; titolo originale *Schriften*: in Italia pubblicato da Einaudi dal 1962.

Bevione, Laura

- *'Olivetti'. Cronaca di un lungo viaggio*; in *Drammaturgia*, fascicolo n.6: *Drammaturgia dello sport*, Salerno ed. 1999.

Bottiroli, Silvia

- *Marco Baliani*, Zona 2005.

Brecht, Bertolt

- *Scritti teatrali*, a c. di Siegfried Unseld, Francoforte 1957, in Italia edito da Einaudi, Torino 1962, e nel 2001 con le traduzioni di E. Castellani, R. Fertonani e R. Mertens.

Brook, Peter

- *The empty space*, trad. italiana di Raffaele Petrillo: *Il teatro e il suo spazio*, Feltrinelli, Milano 1976.

Calvino, Italo

- *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Verona 2006 (1993).
- *Introduzione a Fiabe italiane*, Einaudi 1956, oggi Mondadori.

Cannella, Claudia (a c.)

- *Dossier Teatro di narrazione*, in "Hystrio", anno XVIII, n.1, 2005, pp. 2-37.

Carrière, Jean-Claude

- *Il circolo dei cantastorie*, tit. orig. *Le cercle des menteurs*, trad. Cosimo Ortesta, Garzanti 1998.

Celestini, Ascanio

- *Cecafumo. Storie da leggere ad alta voce*, Donzelli 2002.
- *Fabbrica, racconto teatrale in forma di lettera*, Donzelli 2003.
- *Storie di uno scemo di guerra*, Einaudi 2005.
- *La pecora nera*, Einaudi 2006.

de Cervantes Saavedra, Miguel

- *Don Chisciotte della Mancia*, titolo originale *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancia*, trad. Alfredo Giannini, Rizzoli 1981, con l'introduzione di Jorge Luis Borges (1980).

Cuticchio, Mimmo

- *Guida all'opera dei pupi*, Ass. Figli d'arte Cuticchio, Arti Grafiche Pezzino, Palermo 1998.

- *Dal cunto al teatro*, in *Dioniso* n°1, 2002.

Cuticchio Mimmo e Licata Salvo

- *L'urlo del mostro*, in *Ridotto* n.1/2/3, gen/mar 1999.

D'Ambros, Chiara

- *Marco Paolini intervistato da Chiara D'Ambros*, Schio, Teatro Civico, settembre 2003. In www.PadovaCultura.it

De Matteis, Tiberia

- *Intervista ad Ascanio Celestini*, in "Il Tempo", 13/5/2003.

Di Palma, Guido

- *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*, Bulzoni, Roma 1991.

Enia, Davide

- *Rembò*, Fandango 2006.

- *Teatro. Italia-Brasile 3 a 2, Maggio '43, Scanna*, Ubulibri, Milano 2005.

Fazi Riccardo e Sorace Claudia

- *Ascanio Celestini intervistato da Riccardo Fazi e Claudia Sorace*, Pescara 4/08/2003, su: www.teatranti.com

Ferrero, Diana

- *Il "lavoro" di Celestini*, sul sito www.ateatro.it

Fo, Dario

- *Mistero Buffo*, a c. di Franca Rame, Einaudi Stile libero, Torino 1997.

- *Manuale minimo dell'attore*, a c. di Franca Rame, Einaudi, Torino 1997.

- *Marino libero! Marino è innocente!*, Einaudi, Torino 1998.
- *Lezione sul Cenacolo di Leonardo*, tenuta da Dario Fo nel cortile della Pinacoteca di Brera a Milano il 27 maggio 1999, a c. di Franca Rame, Nuovi Mondi Edizioni – Rai Due Palcoscenico 2001.
- *Il paese dei Mezaràt. I miei primi sette anni e qualcuno in più*, a c. di Franca Rame, Feltrinelli 2002.

Fratius, Tiziano

- *Le parole nascono da un'immagine*. Trascrizione dell'intervista ad Ascanio Celestini, 23-04-2003; www.manifatturae.it

Garampelli, Emanuela

- *Le prove orali di Ascanio*, in "Hystrio" n.3, 2002, pp.58-60.

Giambrone, Roberto (a c.)

- *I sentieri dei narratori. Testi di Carmelo Alberti, Sergio Bonanzinga, Sebastiano Burgaretta, Mimmo Cuticchio, Aurelio Pes, Franco Ruffini, Renato Tomasino, Valentina Venturini*, Associazione Figli d'Arte Cuticchio, Palermo 2004.

Guccini, Gerardo (a c.)

- *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Dino Audino Editore, Roma 2005.
- *Dov'è la scrittura? – Incontro con Marco Paolini*, in Prove di drammaturgia, 1/12/06 (anche sul sito www.marcopaolini.it).

Guccini Gerardo e Meldolesi Claudio

- *Ai confini della performance epica*, Editoriale di "Prove di drammaturgia" n. 2/2005, p.3.

Havelock, Eric A.

- *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, titolo originale *Preface to Plato* (1963); in Italia: Laterza, Città di Castello 1973, trad. Mario Carpitella.

- *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo*, titolo originale *The Muse Learns to Write. Reflections on Oralità and Literacy from Antiquity to the Present*, (1986), in Italia: Laterza, Bari 2005, trad. Mario Carpitella.

Jodorowsky, Alejandro

- *Quando Teresa si arrabbiò con Dio*, titolo originale: *Donde mejor canta un pàjaro*; in Italia: Feltrinelli, Milano 2004, trad. Gianni Guadalupi.

Kaplan, David

- *Raccontare una storia*, in *Come passare dal testo alla scena*, tit. orig. *Five approaches to acting a textbook*, trad. Paolo Asso, Dino Audino Editore, Roma 2003.

Lo Bue, Salvatore

- *L'arpa eolia*, Marietti, Genova 1991.
- *La musa drogata. Saggio sulle origini della poetica*; Franco Angeli, Milano 1999.

Manzo, Lina

- *Intervista ad Ascanio Celestini*, in "Liberazione", 24/11/2002.

Marchiori, Fernando

- *Mappa mondo. Il teatro di Marco Paolini*. Einaudi Stile libero, 2003.

Molinari, Renata (a c.)

- *Di canti, storie e autori*. Ascanio Celestini, Davide Enia, Emma Dante, Fausto Paravidino, Paolo Rossi, Danio Manfredini, Daniele Segre, Letizia Russo, in "il Patalogo" n.26, Ubulibri 2003, pp.211-230.

Ong, Walter J.

- *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, titolo originale *Oralità and Literacy. The Technologizing of the Word*, (1982), in Italia Il Mulino, Bologna 2004, trad. Alessandra Calanchi.

Paolini, Marco

- *Gli album di Marco Paolini. Storie di certi italiani*, voll.I e II, Einaudi Stile libero, Torino 2005.

- *Bestiario Italiano*, Einaudi.

- *I-TIGI. Canto per Ustica*, Einaudi.

- *Quaderno del Vajont*, a c. di Oliviero Ponte di Pino, Einaudi Tascabili, Torino 1999.

Paolini Marco e Vacis Gabriele

- *Vajont 9 ottobre 1963. Orazione civile*, Einaudi.

Paolini Marco, Piccolini Francesco e Purgatori Andrea

- *Teatro Civico*, Einaudi.

Pasqualino, Antonio

- *I pupi siciliani*, Nando Russo Editore, Gibellina [1983?].

Perissinotto, Alessandro

- *Gli attrezzi del narratore. Modi di costruire storie, da Joyce a Dylan Dog*, Holden Maps, BUR 2005.

Pitrè, Giuseppe

- *I contastorie*, in *Usi costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. I.

Pizza, M.

- *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*. Bulzoni, 1996.

Ponte di Pino, Oliviero

- *Il racconto. Conversazione con Baliani*, 1995;
www.trax.it/olivieropdp/baliani95.htm.

- *Le eccezioni e le regole. Sei spettacoli teatrali su Rai Due*;
<http://www.trax.it/olivieropdp/teatrotv.htm>.

- *Sulla narrazione e sui narratori*, su www.olivieropdp.it

Porcheddu, Andrea (a c.)

- *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, Il principe costante, Gorgonzola (MI) 2005.

- *La pecora nera*, in <http://www.delteatro.it>.

Presotto, Carlo

- *L'isola e i teatri*, Bulzoni, Roma 2001;

Propp, Vladimir Ja.

- *Morfologia della fiaba*, Einaudi 2000 (1966 prima edizione), a cura di Gian Luigi Bravo; titolo originale: *Morfologija skazki*, Leningrado 1928.

Puppa, Paolo

- *Il performer monologante*, in *Il teatro dei testi, la drammaturgia italiana del '900*, UTET, Torino 2003.

Quadri, Franco

- *L'Eniade*, introduzione a Davide Enia, *Teatro*.

Redazione di ateatro (56)

- *La narrazione e la voce*, L'editoriale; www.ateatro.it

Soriani, Simone

- *Tradire la tradizione. Conversazione con Davide Enia* (23 dicembre 2005); sul sito davideenia.org

Venturini, Valentina (a c.)

- *Dal cunto all'opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*, Dino Audino, Roma 2003.

Materiale audiovisivo

AA. VV.

- *La notte dei mille racconti*, racconti registrati dal vivo durante il festival “La macchina dei sogni 2004” a Polizzi Generosa (per gentile concessione dell’Associazione Figli d’Arte Cuticchio).

Baliani, Marco

- *Francesco a testa in giù. Racconti sulla vita di san Francesco d’Assisi*, video dello spettacolo scritto da Marco Baliani e Felice Cappa, con Marco Baliani, Roberto Anglisani e Giovanna Mezzogiorno, rappresentato davanti alla Basilica di san Francesco ad Assisi e trasmesso da Rai Due.

Capossela, Vinicio

- *I cerini di Santo Nicola. Racconto infiammabile per voci, suoni, canzoni e parlantina* (RadioRai).

Cuticchio, Mimmo

- *Cunti di Cuticchio*, all’interno della trasmissione radiofonica di Corrado Bologna *In un borgo della Mancina... Don Chisciotte 400 anni dopo*, trasmessa da Radio Tre tra il marzo e l’aprile del 2005.

- *Cunto di Rinaldo contro Rodomonte*, Polizzi Generosa (Pa) 2004.

Cuticchio, Mimmo e Jaralla, Yousif Latif

- *Giufà e il venditore di fumo*, Polizzi Generosa (Pa) 2004.

Celano, Peppino

- *Polinoro e Mainetto – Chi sposa la principessa Galerana* (cunto), registrazioni audio a cura di Roberto Leydi e Antonio Pasqualino, Palermo 22-11-1969 (per gentile concessione della Discoteca di Stato).

Celestini, Ascanio

- Registrazione video dello spettacolo *Radio clandestina*, andato in onda il 16-10-04 su Rai Due (Palcoscenico).

- Registrazione video dello spettacolo *Scemo di guerra*, andato in onda il 4-06-06 su Rai Tre.

- *Fabbrica. 5 lettere*, inserto audio del libro *Fabbrica. Racconto teatrale in forma di lettera*, Donzelli 2003.

- *Fabbrica*, inserto video de “l’Unità” all’interno della collana “Teatro inCivile”, 2006.

- *Cecafumo. 6 storie*, inserto audio del libro *Cecafumo. Storie da leggere ad alta voce*, Donzelli 2002.

- *Bella ciao, racconti di operai e contadini*; trasmissione radiofonica trasmessa da Radio Tre nell’aprile 2004.

- Interventi all'interno della trasmissione televisiva *Parla con me*, di Serena Dandini (Rai Tre, 2006/07): *C'erano un volta gli operai*, *Condanna a morte di Saddam Hussein*, *La guerra è come la caccia*, *Letterina di Natale*, *La mafia e Putin*.

Curino, Laura e Vacis, Gabriele

- *Adriano Olivetti*, con Laura Curino, Mariella Fabbris e Lucilla Giagnoni; registrazione dello spettacolo (Rai Due).

Enia, Davide

- *Maggio '43*, video inserto de “l’Unità” all’interno della collana “Teatro inCivile”, 2006.

- *Italia-Brasile 3a2*, registrazione dello spettacolo andato in onda su Rai Due il 3-06-06.

- *L'asso dell'aviazione*, registrazione dello spettacolo andato in onda su Rai Due il 10-09-04 all’interno della trasmissione *Report* di Milena Gabanelli.

- *Rembò* registrazione delle 15 puntate della trasmissione radiofonica trasmessa da RadioDue (con la collaborazione di Fabio Rizzo)

Enia, Davide/Dante, Emma

- Brani degli spettacoli *Malangelità*, *mPalermu* e *Carnezzzeria* trasmessi in diretta all’interno della trasmissione radiofonica Radio Tre Suite (2001)

Fo, Dario (e Rame, Franca)

- *Mistero Buffo*, video a c. di Franca Rame, Einaudi Stile libero, Torino 1997; contiene *Il grammelot dello Zanni*, *Storia di San Benedetto da Norcia*, *Rosa fresca aulentissima*, *Lauda dei battuti*, *Strage degli innocenti*, *Moralità del cieco e dello storpio*, *Le nozze di Cana*, *Nascita del giullare*, *La nascita del villano*, *Resurrezione di Lazzaro*, *Bonifacio VIII*, *Il matto e la Morte*, *Maria viene a conoscere della condanna imposta al figlio*, *Gioco del matto sotto la croce*, *Passione. Maria alla croce*.

- *Mistero Buffo*, Rai 1991; contiene *Il grammelot dello Zanni*, *Resurrezione di Lazzaro*, *Bonifacio VIII*, *Grammelot dell'avvocato inglese*, *Passione. Maria alla croce*, *Le nozze di Cana*.

- *Mistero Buffo*, Rai 1977; contiene *Rosa fresca aulentissima*, *Nascita del giullare*, *Grammelot del tecnocrate americano*, *Caino e Abele* (da Poer nano), *Moralità del cieco e dello storpio*, *Gioco del matto sotto la croce*.

- *Lu santo jullàre Francesco*, video, Einaudi Stile libero.

- *Il tempio degli uomini liberi*, supplemento al quotidiano l'Unità.

- *Il sesso visto dai giullari*, vhs, Hobby&Work italiana ed. 1996.

- *Monologhi da Fabulazzo osceno e Mistero buffo*, video supplemento al quotidiano l'Unità; contiene *La parpaja topola*, *Le nozze di Cana*, *Medea*, *L'Arlecchino fallotroppo*, *Grammelot dell'avvocato inglese*.

- *Dario Fo racconta Ruzzante*, video vhs dello spettacolo registrato al Teatro Lirico di Milano nel 1994, produzione C.T.F.R.

- *Ubu roi Ubu bas*, video-registrazione dello studio dello spettacolo presentato al Palavobis di Milano il 23-02-2002, supplemento al quotidiano l'Unità.

- *Ubu Roi Ubu Bas, e altre storie di e con Dario Fo*, riprese effettuate al teatro Strehler-Piccolo teatro di Milano nel 2002, produzione C.T.F.R.

- *Lezione sul Cenacolo di Leonardo*, video, Nuovi Mondi Edizioni – Rai Due Palcoscenico.

- *La storia della tigre e altre storie*, dvd; contiene *La storia della tigre*, *Il primo miracolo di Gesù bambino*, *Dedalo e Icaro*, *Il sacrificio di Isacco*.

- *Marino libero! Marino è innocente!*, registrazione dello spettacolo trasmesso da Rai Due il 18-3-1998.

- *L'anomalo bicefalo*, supplemento al quotidiano l'Unità.

Genovese, Roberto

- *Cunto di Genovese. Battaglia tra Orlando e Rinaldo*, registrazione di A. Lomax e D. Carpitella (Centro Nazionale Studi di Musica Popolare, raccolta n.24, reg. 60 Cantastorie di piazza dei Normanni, Palermo 18-7-1954), in "Alan Lomax Collection", Rounder Records, Cambridge 2000 e in Sicily-Italian treasury, brano n.2.

Paolini, Marco

- *Gli album di Marco Paolini. Storie di certi italiani*, voll. I e II, dvd, Einaudi Stile libero, Torino 2005; contiene *Adriatico* (1987), *Tiri in porta* (1990), *Liberi tutti* (1992), *Aprile '74 e '5* (1995) e *Stazioni in transito* (1999).

- *Bestiario Italiano*, vhs, Einaudi Stile libero.

- *I-TIGI. Canto per Ustica*, vhs, Einaudi Stile libero.

- *Vajont 9 ottobre 1963. Orazione civile*, Rai Trade e Elleu multimedia: registrazione della diretta dello spettacolo su Rai Due dalla diga del Vajont nel 1997; edito nel 2002.

- *Teatro Civico, 5 monologhi per Report*, collaborazione di Paolini con la trasmissione di Milena Gabanelli andata in onda tra settembre e ottobre 2003 su Rai Tre; Rai Trade e Einaudi Stile Libero, Torino 2004; contiene *U-238*, *Cipolle e libertà*, *Trecentosessanta lire*, *Binario illegale* e *Bhopal 2 dic. '84*.

Links

www.ateatro.it

www.delteatro.it

www.olivieropdp.it

www.allatif.interfree.it

www.ascaniocolestini.it

www.dario-fo.it

www.davideenia.org

www.figlidartecutichhio.com

www.marcopaolini.it