

Riccione Teatro: “*Premio Tondelli*”.

Progetto per una nuova drammaturgia

di Elisa Finocchiaro

INTRODUZIONE

PREMIO RICCIONE PER IL TEATRO

- La storia

PREMIO PIER VITTORIO TONDELLI

- Perché Tondelli: la poetica dietro il Premio
- Passato, presente (e futuro?)

“DUE FRATELLI” : L’ESORDIO PERFETTO

- Fausto Paravidino: “attore disoccupato si inventa autore”
- “Due fratelli: tragedia da camera in 53 giorni”

“TOMBA DI CANI” : RITORNO ALLA TRAGEDIA

- Letizia Russo: piccole donne crescono
- “Tomba di cani”

“SCANNA”: INFERNO FAMILIARE IN SETTE SACRAMENTI

- Davide Enia: “un pupo nel pallone”
- “Scanna”

“L’ODORE ASSORDANTE DEL BIANCO”: *LA PIÈCE BIEN FAITE*

- Stefano Massini: artigiano di parole
- “L’odore assordante del bianco”

“ ‘A SCIAVECA”: “NU SFOGO 'I DIECE CHIANTE PE' MMARINA CUMMEDIA”

- Mimmo Borrelli: nuova grammatica del tormento

Bibliografia

Introduzione

Nel 1985 la giuria del 38° Premio Riccione Ater per il teatro decide di assegnare il premio speciale intitolato alla memoria di Paolo Bignami (per anni segretario e animatore del celebre premio drammaturgico) a *La notte della vittoria* di Pier Vittorio Tondelli, testo che successivamente l'autore rinominerà *Dinner party*. Com'è possibile leggere nel verbale di quell'edizione la giuria premia un'opera che “segna l'ingresso nel teatro di un narratore emergente”¹ già noto al pubblico per la raccolta di racconti *Altri libertini*² e il fulminante romanzo *Rimini*³ che, proprio nell'estate del 1985, diventa un fenomeno di culto⁴. Nello stesso anno Pier Vittorio Tondelli inaugura sulle pagine di *Linus* il celebre *Progetto Under 25* sul quale terrà diverse conferenze in tutt'Italia ribadendo l'importanza del lavoro letterario con i giovanissimi. A questo proposito l'autore dichiarerà:

“Under 25 si è dunque costituito sia come osservatorio della realtà dei giovani che scrivono, o che iniziano a scrivere, sia come vero e proprio strumento di lavoro letterario. [...] È indubbio che il materiale preso in esame, o pubblicato, può fornirci gli estremi per una ricognizione, non esclusivamente letteraria, nell'universo giovanile di questi anni.”⁵

Il *Progetto Under 25*, quindi, si propone sin dalla sua nascita di monitorare sia una realtà letteraria, quella dei giovani scrittori, non ancora adeguatamente presa in considerazione dagli addetti ai lavori, sia una realtà sociale in via di trasformazione che si riflette sull'originalità e la spregiudicatezza con le quali emergono nuove visioni del mondo.

¹ Sergio Colomba, in *Il destino della scena. La drammaturgia italiana e il Premio Riccione*, Grafis Edizioni, Bologna, 1990, pag. 127

² Pier Vittorio Tondelli, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano, 1980

³ Pier Vittorio Tondelli, *Rimini*, Bompiani, Milano, 1985

⁴ Sull'argomento vedi anche le Note ai Testi di Fulvio Panzeri, in Pier Vittorio Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, Bompiani, Milano, 2005

⁵ Cfr ivi, pag XLVIII e XLIX

L'esperimento tondelliano ha vita breve (l'autore riesce a curare soltanto tre edizioni dell'antologia *Under 25*⁶) e non riesce a sopravvivere alla scomparsa del suo ideatore ma l'innovazione che apporta alla scena culturale italiana degli anni '80 è talmente forte da renderlo elemento imprescindibile per l'interpretazione di un'intera generazione e prototipico termine di paragone per tutti quei progetti che avrebbero ricercato nel panorama giovanile il rinnovamento dei linguaggi letterari e artistici in generale⁷.

Con lo stesso spirito e lo stesso intento il Premio Riccione per il teatro inaugura nel 1999, dopo una serie di "anni zero", una nuova sezione dedicata esclusivamente ai giovani autori che non abbiano ancora compiuto i trent'anni e, significativamente, intitola il premio alla memoria di Pier Vittorio Tondelli sottolineando ancora una volta il solido legame che intercorre tra l'autore di Correggio e il panorama culturale della riviera adriatica⁸.

Il Premio Pier Vittorio Tondelli inaugura la stagione probabilmente più fortunata dello storico premio drammaturgico italiano che, rimanendo pur sempre fedele alle proprie premesse originarie che lo videro promulgatore di una vera e propria sfida per la rinascita culturale e il rinnovamento del linguaggio teatrale-letterario nell'Italia del secondo dopoguerra, ha sempre saputo reinventarsi e rinnovarsi. E proprio nella continua rimessa in discussione sia dei bandi di concorso, sia dei membri della giuria, sia della concezione stessa del multiforme concetto di "drammaturgia", risiede la vera vocazione del Premio Riccione che non teme la costante autocritica pur di attendere al rilancio e alla visibilità dell'autore e della produzione

⁶ *Giovani Blues* (1986), *Belli & Perversi* (1987), *Papergang* (1990) sono i tre volumi del *Progetto Under25*, tutti editi dall'anconetana Transeuropa, che Tondelli riuscì a curare, selezionando i racconti e dotandoli d'interessanti introduzioni. A ciascun volume Tondelli aggiunse una riflessione sulle intenzioni e il reale sviluppo del progetto, un progetto grazie al quale esordirono autori come Gabriele Romagnoli, Silvia Ballestra, Guido Conti, Giuseppe Culicchia e molti altri.

⁷ L'esempio più recente di "operazione tondelliana" è stata l'antologia *Voi siete qui* (Aa. Vv. 2007) edita da Minimum Fax nella cui prefazione il curatore Mario Desiati cita come punto di riferimento proprio il lavoro dello scrittore di Correggio.

⁸ Sui rapporti tra Pier Vittorio Tondelli e la riviera adriatica vedi anche Fulvio Panzeri, *Riccione e la Riviera vent'anni dopo: 1985-2005*, Guaraldi, Rimini, 2005. Il libro è stato pubblicato con il contributo del Premio Riccione per il Teatro in occasione del ventennale dell'uscita di *Rimini* e dell'assegnazione del Premio Speciale della Giuria del Premio Riccione all'opera *La notte della vittoria*.

drammaturgica nazionale. Costituendosi dunque come vero e proprio osservatorio privilegiato delle vicissitudini drammaturgiche del nostro paese, il Premio Riccione non poteva non ufficializzare con un premio *ad hoc* la tendenza, da sempre sottesa all'attenta e continua ricerca di autori e linguaggi nuovi, a scoprire dei giovani e talentuosi drammaturghi. E per quanto la storia del Premio Tondelli sia relativamente breve e non ancora sistematicamente oggetto di studi specifici, sembra una realtà inconfutabile che tutti i giovani vincitori di questa sezione del Premio Riccione si siano in seguito rivelati molto più che semplici promesse, incoraggiando studiosi, addetti ai lavori e amanti del teatro a sperare in una rinascita della drammaturgia italiana.

Stando così le cose si potrebbe considerare il Premio Tondelli non soltanto come la "sezione giovanile" del Premio Riccione ma anche come l'osservatorio privilegiato di quelle che potrebbero essere domani le nuove correnti, le nuove tendenze, le nuove visioni del mondo applicate alla scrittura teatrale, senza dimenticare quanto le esperienze drammaturgiche già date possano ripresentarsi "tradite e tradotte" nell'operato di queste giovanissime leve che si presentano sempre più come veri e propri autori a tutto tondo. Ed è così che proveremo ad analizzare l'esperienza del Premio Tondelli, consapevoli del fatto che l'estrema attualità e aderenza al reale fermento culturale di cui necessariamente si nutre difficilmente possano agevolare una visione d'insieme ben definita o ben definibile, senza che questo, però, ne possa impedire una lettura coerente d'insieme.

Il primo passo verso un'interpretazione del Premio Tondelli, delle sue ipotetiche tendenze interne o confluite, è senza dubbio l'analisi delle opere che, nel corso delle cinque edizioni finora svoltesi, si sono aggiudicate il plauso della giuria. Diventerà inoltre fondamentale lo studio degli autori che con questi testi sono saliti con una forza dirompente alla ribalta della scena drammaturgica nazionale, attraverso una breve ma quanto più esaustiva possibile panoramica sulla loro intera produzione, già piuttosto corposa, e su quanto è stato scritto a riguardo. Gli autori che si sono rivelati grazie a quest'evento (Fausto Paravidino, Letizia Russo, Davide Enia,

Stefano Massini e Mimmo Borrelli), infatti, hanno gradualmente già delineato il loro personalissimo cammino artistico, manifestando contemporaneamente un debito più o meno esplicito verso alcuni grandi autori teatrali italiani e stranieri e un'originalità, una freschezza, una capacità realmente pregnante di reinterpretare il mondo.

Ognuno di questi cinque autori ha intrapreso un percorso piuttosto coerente che ne ha evidenziato i principali talenti, così se, per esempio, Fausto Paravidino e Davide Enia si sono rivelati dei veri e propri maestri della scrittura, della parola che comunica e spesso narra anche attraverso mezzi espressivi non esclusivamente teatrali⁹, Letizia Russo e Stefano Massini sembrano permanere per lo più nell'ambito strettamente drammaturgico (con alcune significative eccezioni), sviluppando discorsi artistici che potremmo definire, in maniera semplicemente indicativa e non esaustiva, più "classici", mentre Mimmo Borrelli ha rivelato una sorprendente capacità di rielaborazione linguistica al limite dell'artificiosità barocca che lo ha indirizzato verso un percorso drammaturgico di rara intensità e potenza.

La comprensione del Premio Tondelli dovrà dunque necessariamente passare attraverso lo studio più attento possibile degli autori che ne hanno decretato l'immediata fortuna e soli, con la loro ricca produzione artistica, ne hanno costruito la breve storia. I mezzi a nostra disposizione per intraprendere un discorso il più articolato possibile su questo recente premio drammaturgico, infatti, non sono molti e sono per lo più rintracciabili nell'esperienza stessa dei cinque vincitori, nel loro operato, in un certo qual modo, nelle riviste specializzate, sempre attente agli sviluppi del Premio Riccione per il Teatro e delle sezioni a esso annesse, in alcune illuminanti e-zine e siti internet, sempre più d'aiuto nella sistematizzazione, seppur mai definitiva, di un'onerosa mole di materiale in continuo aggiornamento, nelle interviste, autointerviste e interventi pubblici di chi il Premio Tondelli lo ha ideato, inventato, vinto o semplicemente vissuto. Non

⁹ Delle diverse esperienze "interdisciplinari" dei giovani autori si parlerà nei capitoli a loro dedicati.

potrebbe essere altrimenti, in fondo, considerando che l'oggetto d'interesse del Premio Tondelli, così come del Premio Riccione, è la drammaturgia, italiana nello specifico, talmente soggetta a mutamenti che l'hanno attraversata storicamente sotto qualsiasi aspetto, da risultare difficilmente definibile, a cuor leggero, come semplice "scrittura per la scena". Il fatto stesso che nell'ultimo bando di concorso del Premio Riccione¹⁰ l'articolo 2 reciti: "Il Premio è aperto a tutte le forme di drammaturgia teatrale e non esclusivamente al teatro di parola"¹¹ è indicativo di quanto sia vasto l'orizzonte entro il quale inscrivere il concetto di drammaturgia sia nel particolare operato del Premio Riccione sia, ovviamente, nel più generale panorama teatrale.

Per cercare di orientarci a grandi linee nella storia della drammaturgia, per non perderne il filo attraverso gl' innumerevoli accadimenti e le diverse periodizzazioni, useremo sia dei manuali di ampio respiro, sia dei testi con taglio più specificamente critico e circoscritto, sia alcuni interventi interessanti sul destino della più recente drammaturgia italiana raccolti tra la rete di internet e le pubblicazioni specializzate, fonti imprescindibili per non perdere di vista il sostanziale e continuo divenire della materia trattata.

Cercheremo dunque di rintracciare consonanze tra gl' intenti dichiarati e non del Premio Tondelli per il Teatro e i suoi immediati esiti nella persona degli autori che grazie a questo hanno iniziato o consolidato la carriera drammaturgica, della loro produzione artistica e della loro posizione nello sviluppo di quella che viene chiamata "nuova drammaturgia contemporanea", consapevoli però del fatto che l'opinione del direttore stesso del Premio Riccione, Fabio Bruschi

¹⁰ Nel 2007 si è tenuta la 49° edizione del Premio Riccione per il Teatro, coincidendo anche con i primi sessant'anni d'attività del Premio.

¹¹ Il bando del Premio Riccione è consultabile sul sito dell'Associazione Riccione Teatro all'indirizzo internet www.riccioneteatro.it dove si può prendere visione, tra l'altro, dei verbali della Giuria dall'edizione 1980 in poi.

“...m’infastidisce che si senta parlare di *drammaturgia italiana contemporanea*: io sono per gli autori prima di tutto, per avere delle figure riconoscibili in carne ed ossa...”¹²

sia anche l’opinione più diffusa tra i drammaturghi stessi che difficilmente riescono a sentirsi partecipi di un vero e proprio movimento di rinnovamento unitario, non indicano scuole o tendenze che abbiano creato un substrato unico d’appartenenza, non indicano grandi maestri se non i propri personalissimi punti di riferimento, non individuano caratteristiche che li possano accomunare tra loro nella dicitura, invero posticcia seppur piena di buone speranze, “nuova drammaturgia italiana”.

Probabilmente chiedere ai drammaturghi, non soltanto ai cinque di cui parleremo più diffusamente, di decifrare il percorso ancora *in fieri* della più recente drammaturgia, chiedere verso dove potrebbe andare quando ancora non è precisa la meta, chiedere d’individuare dei punti di contatto tra il proprio lavoro e quello dei colleghi, cercare d’isolare delle tematiche o delle tendenze comuni quando l’esperienza laboratoriale d’incontro e scambio tra i drammaturghi sono ancora così rare e preziose, forse chiedere tutto questo è un po’ come il volo notturno della nottola hegeliana, chiedere chiarezza e sistematicità quando gli eventi sono a un culmine di cui non si distinguono bene le origini.

Ed è proprio in una situazione movimentata e ancora poco contestualizzata come questa che un’esperienza come quella del Premio Tondelli può aiutare a delimitare dei confini, dichiaratamente variabili, entro i quali osservare alcune dinamiche, alcune tendenze che, seppur personalissime, peculiari dei singoli autori, possono costituire uno spaccato interessante e indicativo di una realtà molto più ampia.

¹² L’estratto si trova nell’intervista *Vent’anni a Riccione: un bilancio* rilasciata da Fabio Bruschi a Chiara Alessi per la redazione del Gruppo AltreVelocità. Quest’intervista e molte altre, oltre a brevi e interessanti interventi critici sulla 48esima edizione del Premio Riccione, si trovano sul sito www.riccioneteatro.it/prt/altre_velocita.html

Proveremo dunque ad assumere la manifestazione riccionese come illustre punto d'incontro per il lavoro di cinque giovani drammaturghi che, in un modo o nell'altro, si sono imposti come autori di punta del nuovo teatro italiano e in un modo o nell'altro hanno iniziato il loro cammino tutti grazie allo stesso "bando di concorso".

E se possibile, ma questo è più che altro un augurio che travalica il senso del lavoro a seguire, proveremo a sfatare le parole di Letizia Russo quando afferma : "sembra che l'autore italiano già solo per costituzione si debba sentire un po' frustrato!"¹³

¹³ Quest'esclamazione ha strappato l'unanime consenso dell'auditorium durante il convegno sulla "Nuova drammaturgia italiana" organizzato da Franco Quadri e tenutosi il 26 febbraio 2006 al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino. Allo stesso convegno, tra gli altri, hanno partecipato anche Fausto Paravidino e Stefano Massini.

I. PREMIO RICCIONE PER IL TEATRO

I. 1. La storia

La nascita del Premio Riccione per il Teatro risale al 1947; sotto la dicitura di “Premio Nazionale Riccione per la Drammatica” prendeva infatti vita il progetto dell’allora sindaco della città di Riccione Gianni Quondammatteo e del pittore bolognese Paolo Bignami. L’istituzione del Premio coincideva con una sorta d’urgenza creativa, di necessaria rinascita espressiva, di profondo e diffuso desiderio di condividere e comunicare dopo l’esperienza traumatica della Seconda Guerra Mondiale. Citando Italo Calvino, Giorgio Zanetti interpreta i quasi cinquecento copioni pervenuti alla segreteria del Premio nelle sole prime due edizioni come un desiderio, una volontà d’espressione da considerare come “fatto fisiologico, esistenziale, collettivo”¹⁴. Un fatto fisiologico, legato dunque alla voglia di affrancarsi dal male assoluto della guerra di cui la collettività tutta aveva avuto esperienza, che lo stesso bando di partecipazione incoraggiava richiedendo espressamente dei testi “riflettenti situazioni o travagli del tempo presente”¹⁵.

Questo desiderio di raccogliere vere e proprie testimonianze artistiche spinge i due ideatori del Premio ad affiancare da subito una sezione dichiaratamente narrativa¹⁶ a quella dedicata ai testi teatrali: un modo forse populistico, ma sicuramente popolare, d’allargare le potenzialità espressive e potenziare le credenziali di un Premio che si avviava già ad acquisire prestigio e visibilità.

Che il Premio Riccione sia, di fatto, divenuto il più importante premio teatrale italiano dedicato alla drammaturgia, infatti, non è dovuto soltanto

¹⁴ Giorgio Zanetti, *La passione del teatro*, in *Il destino della scena*, op. cit., pag. 32. Saggio di riferimento per la comprensione e l’interpretazione dei diversi mutamenti culturali che hanno caratterizzato la manifestazione riccione di dalla sua nascita agli anni ’80.

¹⁵ Frase riportata nel primo verbale del Premio Riccione, ivi, pag. 109. La clausola, tra l’altro, continuerà a comparire sul Bando di concorso fino all’edizione del 1964.

¹⁶ La sezione narrativa del Premio Riccione ha una vita brevissima poiché resiste per una sola stagione, la prima, dove vinsero *ex aequo* Fabrizio Onofri e Italo Calvino.

alla sua lunga storia, che ha da poco festeggiato i sessant'anni, ma soprattutto a un ripensamento continuo che lo ha trasformato nel tempo per cercare di renderlo sempre attuale, pur non dimenticando la sua vocazione originaria: quello di stimolare e a tratti tutelare la produzione drammaturgica nazionale. I continui rivolgimenti che hanno caratterizzato questa manifestazione sono spesso stati gli stessi che hanno lentamente mutato l'aspetto del panorama teatrale italiano, tanto da poter individuare delle facili coincidenze tra l'alterna fortuna del Premio, le sue diverse stagioni e il concomitante, dirompente sviluppo di nuove concezioni del "fatto teatrale".

L'immediato successo della prima edizione del Premio Riccione, che vede la partecipazione di 217 concorrenti, è da inscrivere in un disastroso quadro post bellico dove una vera e propria "utopia della rinascita"¹⁷ aveva rianimato il boccheggiante panorama teatrale, all'interno del quale i proponimenti di apertura totale verso "il popolo", le dichiarazioni d'incondizionata abnegazione verso una collettività nuovamente libera, avevano sfiorato dei toni epici. Basterebbe considerare il manifesto, firmato da Orazio Costa, Gerardo Guerrieri, Diego Fabbri, Vito Pandolfi e Tullio Pinelli che apparve sui giornali romani a sole due settimane dalla caduta del regime:

"Affermiamo, oggi, la necessità di un teatro che, giovandosi di un assoluto rigore stilistico, assolvere in pieno il suo compito morale e sociale; e rappresenti nelle forme più diverse e più libere l'attualità dei sentimenti del nostro popolo. Per questo noi auspichiamo: - che la nazione consideri il teatro come un luogo in cui il popolo conviene per un'opera di elevazione spirituale [...]; - che il popolo autentico possa accedere al teatro attraverso una organizzazione veramente popolare per ciò che riguarda i prezzi e l'uniformità dei posti [...]"¹⁸

¹⁷ L'espressione è di Maria Chiara Benetti, *Drammaturgia di un premio*, in *Il destino della scena.*, op. cit., pag. 58. Nel saggio viene analizzata la storia del Premio Riccione attraverso le sue diverse stagioni. Sarà attraverso le periodizzazioni suggerite dal suddetto saggio che ripercorreremo la storia della manifestazione.

¹⁸ Il manifesto "per un teatro del popolo" datato 8 agosto 1943 riportato da Claudio Meldolesi in *Fondamenti del teatro italiano: la generazione dei registi*, Sansoni, Firenze, 1984, pag. 126

Manifesto a cui avrebbero fatto eco, nel 1946, le parole di Paolo Grassi nel primo “Programma del Piccolo Teatro” di Milano, che si sarebbe costituito un anno dopo come il “primo teatro comunale di prosa d’Italia”:

“Recluteremo i nostri spettatori, per quanto è possibile, tra i lavoratori e i giovani, nelle officine, negli uffici, nelle scuole, offrendo semplici e convenienti forme di abbonamento per meglio saldare i rapporti tra teatro e spettatori, offrendo comunque spettacoli di alto livello artistico a prezzi quanto più possibile ridotti.”¹⁹

In un clima così ricco di rinnovato fermento²⁰, dove la comunità veniva continuamente spronata a dare il suo apporto (e supporto) alla rinascita culturale del paese o, comunque, veniva considerato di nuovo un referente concreto con il quale dialogare, il Premio Riccione si colloca a metà strada tra la volontà di rimodernamento teatrale, attraverso l’esempio responsabilizzante del Piccolo di Milano e, soprattutto dell’esperienza avignonese di Vilar²¹, e la necessità di ricostruire un volto felice a quella città ch’era stata, insieme a Rimini, il simbolo per eccellenza della “bella vita” del ventennio fascista. In questo senso è significativo, e denuncia l’origine pressoché provinciale del Premio, il fatto che i primi sponsor della manifestazione fossero l’Azienda di Soggiorno e Turismo di Riccione e un ricco albergatore, Francesco Bertazzoni.

Ma le ambizioni extra-provinciali si espressero subito grazie alle figure di riguardo che costituirono le prime giurie: Sibilla Aleramo, Mario Luzi, Cesare Zavattini e Guido Piovene costituirono la commissione che decretò il romanzo vincitore nell’unica edizione in cui venne indetto questo

¹⁹ Paolo Grassi, *Quarant’anni di palcoscenico*, Mursia, Milano, 1977, pag. 178. Il programma venne firmato, oltre che da Paolo Grassi, da Mario Apollonio, Giorgio Strehler e Virgilio Tosi.

²⁰ Sono infatti questi gli anni che vedono la nascita dei teatri stabili che diventeranno elementi guida negli anni cinquanta e sessanta, pur non investendo tutto il territorio nazionale. Sull’argomento cfr. Anche Mimma Gallina, *Organizzare teatro: produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Franco Angeli, Milano, 2003, pag. 60-63

²¹ Jean Vilar avrebbe inaugurato la prima edizione del Festival d’Avignone proprio nel 1947 dimostrando a tutti che del teatro si poteva fare un consumo di prima necessità “esattamente come acqua, gas, elettricità”

particolare premio, Ruggero Ruggeri, Guglielmo Zorzi, Vito Pandolfi, Eugenio Ferdinando Palmieri, Antonio Banfi e Giansiro Ferrata assegnarono a *Emmelina* di Salvo Dell'Armi il premio per il miglior testo teatrale, testo, tra l'altro, di cui non è rimasta nessuna traccia.

Le prime avvisaglie di crisi si possono far risalire al 1956, quando l'Azienda di Soggiorno stralcia dai propri bilanci i contributi che, sin dal '47, erano stati destinati al finanziamento della manifestazione. La motivazione ufficiale sembra essere stata la provocatorietà di un articolo dello stesso Quondammatteo, giornalista fedele al partito comunista, sull'Azienda stessa senza averne ricevuto l'autorizzazione ma, come giustamente sottolinea Maria Chiara Bachetti²², questa rottura fu forse il sintomo dell'estremizzazione ideologica che in quegli anni spaccava l'Italia in due.

Il Premio Riccione per il Teatro si avvia così alla sua seconda stagione. Nel 1962, infatti, è l'appena nato Teatro Stabile di Bologna ad assumersi, in maniera sperimentale, l'organizzazione dell'evento proiettandolo in un panorama ben più ampio rispetto a quello promozional-turistico che lo aveva visto nascere. È proprio in questo periodo che matura la piena consapevolezza delle potenzialità del Premio che inizia a proporsi come tramite verso organismi pubblici, come reale possibilità per uno scambio proficuo tra un Teatro Stabile e un nascente osservatorio della drammaturgia nazionale. In questo senso diventano rilevanti i mutamenti interni al comitato promotore e organizzatore che accoglie adesso anche assessori alla cultura di enti locali della regione, il sindaco di Bologna e alcuni tra i più importanti direttori di riviste teatrali di allora.²³ Ma soprattutto è all'interno della giuria che si delinea il nuovo corso del Premio, oltre a critici e registi infatti compaiono anche tre direttori di teatri stabili: Gianfranco De Bosio, Maurizio Scaparro e Luigi Squarzina.²⁴

²² Cfr. Maria Chiara Bachetti, *Drammaturgia di un premio*, op.cit., pag 58

²³ Ridenti per "Dramma" e Bompiani per "Sipario".

²⁴ Il primo fu direttore del teatro stabile di Torino dalla stagione 57/58, per il successivo decennio, subentrando a Nico Pepe. Maurizio Scaparro venne chiamato a dirigere lo Stabile di Bologna nel 1963, dal 1969 avrebbe invece diretto lo Stabile di Bolzano. Luigi Squarzina, secondo classificato al premio Riccione del 1952 con il celebre *Tre quarti di luna*, codiresse, insieme al fondatore Ivo Chiesa, il teatro stabile di Genova dal 1962 al 1976.

L'analisi del contesto teatrale degli anni '60 impone infatti un ripensamento della materia drammaturgica, che allarga la sua stessa definizione in "scrittura scenica", attraverso un contatto diretto con le strutture adibite alla rappresentazione e alla sperimentazione dei testi stessi. In questo senso si può affermare che il Premio Riccione cercò di assimilare le lezioni delle neoavanguardie teatrali che stavano rivoluzionando la consolidata gerarchia degli elementi scenici mettendo in discussione l'imprescindibilità della scrittura drammaturgica per favorire una concezione nuova dello spettacolo teatrale che enfatizzasse gli elementi scenici e, in particolare, che affrancasse l'attore dall'autorità del regista²⁵ e del testo scritto "aprioristicamente", senza raffronto diretto con la scena. In questo senso il Premio Riccione s'interroga sul destino di quella drammaturgia nazionale che, attraverso un numero di copioni sempre minore²⁶, era tenuta a valutare. In un momento in cui la figura del drammaturgo diventa anacronistica e non più capace di rappresentare il divenire della realtà se isolato da quei processi di creazione collettiva che si organizzavano sempre più diffusamente in esperienze laboratoriali, la manifestazione riccione decide di provare a costruire un piccolo contesto entro il quale far circuitare i testi teatrali che, ogni anno, è tenuta a giudicare. Diventa dunque necessario il riscontro con il pubblico, la possibilità di verificare sul palcoscenico la qualità dei testi che pervengono al Premio, per non rischiare di sminuire l'importanza di una drammaturgia *in fieri* relegandola alla sola pagina scritta, letta e giudicata.

In questo senso i rapporti con il teatro stabile di Bologna furono piuttosto positivi, anche se non sempre facili²⁷ e furono le prove generali di

²⁵ A proposito della rivoluzione che investì la figura del regista nel corso degli anni '60 rimane esplicativa la definizione che Carlo Quartucci coniò per se stesso e per il regista della neoavanguardia in generale: "regista-servo di scena", per spiegare quanto, in quegli anni, fosse maggiormente rilevante la creatività degli "attori-scrittori", degli "attori-narratori" e degli "attori-trasformisti".

²⁶ Considerando che i copioni pervenuti nella prima edizione del 1947 furono 217 mentre, ad esempio, quelli del 1968 furono soltanto 101 diventa lampante un calo d'interesse, più che per la manifestazione in sé, per l'oggetto della manifestazione.

²⁷ Alcuni copioni dell'edizione del 1962 entrano infatti in programmazione al Teatro Stabile di Bologna come *Il costo di una vita* di Bruno Magnoni, *Andiamo a Guardare Sonia* di Alberto Silvestri e Franco Verucci, *Adolfo o della magia* di Gaetano Parodi. Ma non sempre lo Stabile dimostrò di credere davvero in questi nuovi testi teatrali.

un esperimento che si sarebbe formalizzato e consolidato soltanto successivamente, negli anni '70.

Nel 1966 il Premio torna a Riccione, dove l'azienda di Soggiorno e Turismo ne assume nuovamente l'organizzazione, ma con prospettive completamente diverse. Spariscono le limitazioni di contenuto, il tema è libero e vengono ammesse anche opere storiche o derivate, d'altra parte la "drammaturgia derivata"²⁸ era anche la forma drammaturgica maggiormente frequentata dalle neoavanguardie e con quest'apertura il Premio volle dichiaratamente svecchiarsi e continuare a proporsi come punto di riferimento per l'esperienza drammaturgica nazionale. Nonostante i cambiamenti e malgrado nei verbali della giuria di quegli anni si continuassero a leggere postille come

"La giuria ha riscontrato un miglioramento del livello qualitativo medio delle opere concorrenti, ciò comprova il graduale formarsi di una generazione d'autori, attenti ai problemi del tempo ed alle nuove tecniche teatrali e culturalmente provveduti."²⁹

questi furono anni piuttosto magri per il Premio che sembrava giusto mantenere la pura sopravvivenza di tutte quelle drammaturgie per così dire "assolute", non influenzate dai grandi cambiamenti che stavano imperversando nel mondo del teatro.

L'onda d'urto dell'accesso dibattito sull'avvenire del teatro in Italia arriva in ritardo a Riccione dove solo a partire dagli anni '70 sembra che si attui una sorta di riappacificazione tra le istanze più classiche del Premio e le tendenze più nuove del teatro italiano che, nel frattempo, proprio negli anni '60 avevano raggiunto il loro apice creativo.

²⁸ Sui rapporti tra le neoavanguardie e la scrittura drammatica vedi anche Gigi Livio, *La drammaturgia italiana del secondo dopoguerra e i codici della rappresentazione in Il destino della scena*, op. cit.

²⁹ Verbale del 1966 in *Il destino della scena*, op. cit. Ma anche sul verbale del 1968 ("La Commissione si compiace con gli autori per il buon livello della maggioranza delle opere partecipanti [...] testimonianza di una viva partecipazione degli autori italiani ai problemi del nostro tempo e alle più audaci ricerche stilistiche del teatro moderno."), ivi.

Mentre il Premio Riccione per il Teatro, infatti, decretava come testo vincitore *Adolfo o della magia* di Gaetano Parodi che, tra l'altro, raggiunse le scene dello Stabile di Bologna con molta difficoltà³⁰, nel 1965 Carlo Quartucci e Giuliano Scabia portavano in scena, al XXIV Festival Internazionale della Prosa di Venezia, il celeberrimo *Zip* che viene considerato all'unanimità il primo testo italiano del nuovo teatro nazionale³¹. Soltanto due anni dopo sarebbe stato indetto il “Convegno per un Nuovo Teatro”, meglio conosciuto come il “Convegno d'Ivrea”³², dove si sarebbe tentata la codificazione, definita “tardiva” da Franco Quadri³³, che ne fu anche uno degli organizzatori, della neoavanguardia teatrale.

Il Convegno, durante il quale i nuovi gruppi cercarono di delineare un nuovo sistema organizzativo in piena rottura con le strutture teatrali ufficiali, accusate di non aver adempiuto alle originarie proposte per la creazione di un “teatro d'arte per tutti” essendosi tramutate, invece, in moderni templi della cultura borghese, aveva avuto i suoi prodromi nel manifesto preparatorio intitolato *Per un convegno sul nuovo teatro* che uscì sulla rivista *Sipario* del novembre 1966³⁴. Questo documento, talmente

³⁰ La rappresentazione venne programmata fuori abbonamento, per soli otto giorni, in un periodo sfavorevole e in una sala poco idonea.

³¹ Il testo venne considerato come un vero e proprio spartiacque nel panorama teatrale italiano per diversi motivi, innanzitutto perché fu il primo testo elaborato appositamente dalle nuove istanze della ricerca teatrale per un allestimento che fosse il frutto di un'organica collaborazione tra tutte le maestranze creative. Fu il primo tentativo, quindi, di ridurre le distanze tra la *scrittura* (drammatica) e la *scena*. Inoltre fu anche il primo esempio di collaborazione fra un Teatro Stabile (quello di Genova) e un gruppo dichiaratamente d'avanguardia. Inutile dire che *Zip* (*La Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap & la Grande Mam*) fu il primo spettacolo che divise duramente il panorama italiano tra sostenitori e detrattori del nuovo teatro. Sul “caso Zip” e sulle neoavanguardie italiane degli anni '60 esiste una bibliografia piuttosto ricca. Citiamo soltanto, come testo di riferimento, Marco De Marinis *Al limite del teatro: utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, La Casa Usher, Firenze, 1983.

³² Il Convegno D'Ivrea si svolse tra il 9 e il 12 giugno del 1967.

³³ Sull'argomento vedi Franco Quadri, a cura di, *L'avanguardia teatrale in Italia: materiali 1960-1976*, Torino, Einaudi, 2 voll. 1977.

³⁴ La rivista *Sipario* aveva ospitato, nel maggio del 1965, anche la famosa inchiesta *Gli scrittori e il teatro* che aveva rivelato un forte disamore degli scrittori-ideologi di quegli anni per un teatro che veniva avvertito come privo di tradizione e dunque timoroso del nuovo, come obsoleto oggetto d'interesse per un pubblico “stupido e volgare”, come parte irrimediabilmente lesa dal ben più interessante mezzo cinematografico. Il teatro di quegli anni veniva descritto come piccolo-borghese, privo di reale presa sulle reali aspettative del pubblico e del panorama intellettuale tutto, incapace di farsi portatore di novità, sia per quanto riguarda le tematiche, sia per quanto riguarda il linguaggio, avvertito come fittizio e presuntuoso, del tutto privo di quella reale ricchezza di ritmi e trovate che Pasolini, ad esempio, ritrovava in alcune esperienze teatrali marginali o marginalizzate: le invenzioni di De Filippo, il cabaret da camera di Franca Valeri, la recitazione di Laura Betti, un plurilinguismo, insomma, che avesse lo stesso carattere sperimentale degli scritti gaddiani.

prorompente nei suoi assunti, sancirà l'effettiva crisi della drammaturgia suggerendo una concreta riforma del linguaggio teatrale dove

- Per scrittura drammaturgica deve intendersi l'elaborazione dell'azione drammatica, sia sottoforma di dialogo, sia sottoforma di note che fissino e determinino le linee sulle quali debbano svilupparsi i movimenti scenici.[...]
- La scrittura drammaturgica è soltanto uno degli elementi che compongono la scrittura scenica e come tale deve essere usata.
- Il rifiuto di dare un valore preminente alla parola scritta obbedisce alla necessità di assumere nella scrittura drammaturgica tutti quegli elementi della "contemporaneità" che costituiscono oggi segni principali dell'evoluzione della società.
- L'inadeguatezza del linguaggio medio borghese italiano di oggi sul piano della comunicazione, conduce da una parte ad una sfiducia nei confronti della parola come elemento rappresentativo della realtà sociale, dall'altra alla necessità di utilizzare la parola in senso deformante, immaginativo, antilirico, eccetera nell'ambito di una nuova semiologia scenica³⁵

Gli effetti di questa plateale contestazione verso una drammaturgia che non rispecchiava più la realtà, che s'avvaleva di pratiche troppo solitarie per rientrare all'interno di un vero movimento culturale, che scimmiettava il linguaggio corrente depauperandolo della sua ricchezza, giungono al Premio Riccione soltanto nel 1969 quando la giuria, con una decisione inattesa per quella che in quel momento era considerata una manifestazione autocelebrativa e autoreferenziale, assegna il primo premio *ex-aequo* a due testi che rispecchiano le due anime contrapposte della drammaturgia così come si presentava agli albori degli anni '70.

“Di fronte a proposte estremamente divergenti, alcune delle quali tendevano ad operare una contestazione interna dello stesso mezzo teatrale e della

³⁵ Per un convegno sul nuovo teatro, pubblicato in *Sipario*, novembre 1966, pp. 2-3, poi in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*. op. cit. pp. 135-137

società a cui essa si rivolge, mentre altre, invece, proseguivano un discorso autonomo di problematica morale in direzione di un testo formalmente concluso, la Giuria ha ritenuto giusto di arrivare a contemperare le due esigenze, quella del prodotto finito e quella dello spettacolo da fare, dividendo il Premio maggiore “Francesco Bertazzoni” tra le due opere che meglio rappresentavano le due tendenze.”³⁶

Accanto a un testo di solido impianto morale e psicologico, *Attacco alla coscienza* di Mario Bagnara, viene infatti premiato *Erasmus* di Nicola Saponaro, un testo che ispirandosi all’occupazione studentesca dell’Odéon di Parigi viene definito “una ipotesi di spettacolo *da fare* [...] secondo moduli aperti che dovrebbero tentare la fantasia di qualcuno dei registi più impegnati di oggi.”³⁷ Il Premio Riccione, dunque, seppur in ritardo rispetto alle tendenze teatrali che si stavano sviluppando nel paese, ritorna a osservare il reale andamento della produzione drammaturgica nazionale, prendendo atto dell’imprescindibilità delle nuove forme di scrittura scenica e della necessità di focalizzare sempre più i propri interessi verso un concreto avvaloramento di queste ultime attraverso una collaborazione sempre più stretta con gli enti e le strutture preposte a questo ruolo.

La manifestazione riccionese, tuttavia, si dibatte tra la difficoltà nel comprendere il travagliato sviluppo del mondo drammaturgico e la propensione a contribuire in maniera tangibile alla visibilità di quest’ultimo.

Questo stato d’incertezza provoca una sorta di *empasse* che sembra risolversi nel 1976 quando l’Ater e la Regione Emilia-Romagna intervengono nell’organico del Premio (che assumerà la dicitura di Premio Riccione Ater), ridefinendo il profilo della Giuria, alla quale, oltre a critici e registi, si affiancano adesso rappresentanti dell’associazione emiliano-romagnola e operatori teatrali, ma soprattutto permettendo la realizzazione dei progetti teatrali più meritevoli, accompagnati dalla garanzia di almeno quindici recite nel circuito regionale Emilia-Romagna. L’edizione del 1976 di fatto accosta al tradizionale riconoscimento assegnato a un testo teatrale

³⁶ Verbale del 1969, in Sergio Colomba, *Il destino della scena*, op. cit. pag. 119

³⁷ Ibidem

che persegue la linea più tradizionale e prescrittiva, il già citato Premio Riccione/Ater, “per un progetto di spettacolo in cui confluiscano organicamente una proposta drammaturgica ed il relativo piano di realizzazione”³⁸, che riconosce ufficialmente l’esistenza di forme aperte di scrittura per il teatro e che ufficialmente decide di sostenerle.

Nell’edizione che probabilmente registra il minor numero in assoluto di copioni pervenuti (soltanto 55), i progetti di spettacoli giunti all’attenzione della segreteria del Premio sono 11 e tra questi viene decretata la vittoria di una proposta teatrale dalla quale verrà tratto un allestimento che riscuoterà un certo successo di critica e di pubblico: *L’Amleto non si può fare* di Vittorio Franceschi, rappresentato dalla Cooperativa Nuova Scena nel 1976.

La nascita del nuovo riconoscimento genera però una vera e propria spaccatura ideologica all’interno della manifestazione riccionese che sembra quasi disconoscere i meriti e il valore di quella drammaturgia scritta a tavolino che, almeno all’inizio, ne aveva costituito il principale vanto. Anche se non esplicitamente, infatti, il nuovo Premio Riccione/Ater scalza il più vecchio premio destinato ai semplici copioni, presentandosi come un’opportunità rara d’interazione tra proposte teatrali originali e strutture teatrali ufficiali. In un momento in cui, infatti, la contestazione agli organi teatrali ufficiali era rientrata, esaurendo la propria spinta propulsiva con l’effettiva incapacità da parte del movimento delle neoavanguardie sia di organizzarsi in compatti circuiti alternativi e innovativi sia di farsi portavoce delle tensioni rivoluzionarie del 1968³⁹, ricercare la

³⁸ Verbale del 1976 in Sergio Colomba, *Il destino della scena*, op. cit. pag. 122

³⁹ Convenzionalmente è il Convegno di Chieri, svoltosi tra il 6 e l’8 luglio 1972, a fungere da spartiacque tra il possibilismo che le neoavanguardie avevano manifestato al Convegno d’Ivrea e il suo reale fallimento. I motivi, analizzati da Marco De Marinis in *Al limite del teatro*, cit. sono essenzialmente tre e questo al di là dell’indubitabile qualità registica e drammaturgica raggiunta dai principali esponenti del movimento neoavanguardistico (Mario Ricci prima con *Re Lear* [1970] poi con *Moby Dick* [1972], Giancarlo Nanni con *A come Alice* [1970] e *Risveglio di primavera* [1972], Carmelo Bene con *Pinocchio* e *Nostra signora dei Turchi* [1966], *Amleto* [1967] e *Spettacolo Majakovskij* [1968], Luca Ronconi con *Orlando furioso* [1969], Giuliano Scabia con *Scontri Generali* [1969] e *Commedia armoniosa del cielo e dell’inferno* [1971] e poi ancora *La faticosa messinscena dell’Amleto di Shakespeare* di Leo e Perla [1967], *Mistero buffo* [1969] di Dario Fo e molti altri ancora, in effetti non sembra azzardato, usando le parole di De Marinis, definire gli anni tra il ’67 e il ’72 un piccolissimo Rinascimento teatrale contemporaneo).

Tuttavia questa rivoluzione non sortì i risultati sperati, in primo luogo perché il nuovo teatro italiano non riuscì a costituirsi in un *movimento collettivo* dotato di precisi obiettivi artistico-politici comuni e di strutture organizzative adeguate, in secondo luogo questo movimento non riuscì a cogliere le grandi opportunità offerte dalle vicende del ’68 facendosi portavoce delle

collaborazione con i teatri e i circuiti istituzionali o istituzionalizzati non era più considerato scandaloso, neanche da chi si avvicinava al teatro con delle vedute difficilmente etichettabili come tradizionali.

E mentre nel 1977 il Premio Riccione/Ater non viene assegnato poiché nessuno dei progetti in gara “presentava caratteristiche di completezza, sia nel settore della progettazione di messinscena, sia in quello della precisa formazione del *cast*, sia infine per quanto riguarda il preventivo finanziario”⁴⁰, in Italia si assiste a una nuova rivoluzione teatrale destinata a compiersi nella nascita del cosiddetto “Terzo Teatro”⁴¹ da una parte e della “Postavanguardia”⁴² dall’altra. In mezzo a questi due fuochi, la pratica drammaturgica così come si era sviluppata nel corso degli anni ’50 non esiste più ma si presenta come semplice accessorio, spesso secondario, di un nuovo corso teatrale che predilige invece una scrittura pluricentrica.

La stessa spinosa questione si ripropone al Premio Riccione del 1978 dove la convivenza di due riconoscimenti sempre più dissimili, uno che premia esclusivamente il copione e uno che premia un progetto scenico *in toto*, sembrano non riuscire a coesistere se non snaturando la vocazione primordiale della manifestazione riccionese, riducendola a un semplice premio para-letterario. Dopo svariate ipotesi è proprio nel 1978 che il comitato promotore decide, autoproclamandosi “primo concorso teatrale d’Europa”, di perseverare, di continuare a credere nell’importanza teatrale di un testo drammatico letterariamente definito, premiandolo questa volta con la sua realizzazione scenica, scegliendo tra i diversi progetti ad esso

tensioni rivoluzionarie, dei bisogni di trasformazione della società e, per ultimo, il nuovo teatro venne ostracizzato, estromesso dai circuiti teatrali ufficiali quando non venne snobbato o fagocitato e stemperato dei suoi picchi più estremi e creativi.

⁴⁰ Verbale dell’edizione 1977, vedi in Sergio Colomba, *Il destino della scena*, op. cit., pag. 123

⁴¹ La definizione viene lanciata da Eugenio Barba al Colloquio Internazionale di Ricerca Teatrale che si tiene a Belgrado nel 1976. Con il suo celebre “Manifesto del Terzo Teatro”, Barba indica una nuova ipotetica via di sviluppo per la ricerca teatrale contemporanea, proponendo “un teatro di persone che si definiscono attori, registi, uomini di teatro, quasi sempre senza essere passati per le scuole tradizionali di formazione o per il tradizionale apprendistato teatrale, e che quindi non vengono riconosciuti come professionisti. Ma non sono dilettanti...” (vedi Eugenio Barba, *Il manifesto del “Terzo Teatro”* contenuto nelle dispense a cura di Cristina Valenti per il corso di Organizzazione ed economia dello spettacolo, a.a. 2002-2003).

⁴² La definizione di Giuseppe Bertolucci indica quei gruppi come la Gaia Scienza, il Carrozzone (poi Magazzini Criminali) e Falso Movimento che avrebbero proseguito sulla scia della ricerca analitico-esistenziale sviluppata dai maestri neoavanguardisti delle “cantine romane” durante gli anni ’60.

inerenti che sarebbero stati presi in considerazione nell'edizione successiva del Premio.

Questa nuova impostazione porta alla realizzazione di spettacoli come *Ligabue Antonio* di Angelo Dallagiacoma, primo premio nel 1978, che debutterà l'anno successivo per opera del Gruppo Teatro "la Maschera", con la regia di Memè Perlini all'interno della Biennale di Venezia e farà parlare di ritorno al testo da parte di un regista legato al cosiddetto "teatro-immagine".

Ma in un clima di rinato ottimismo dove l'incidenza del Premio Riccione sul panorama teatrale nazionale comincia a diventare tangibile, grazie appunto alla possibilità di trasferire sulla scena il copione vincitore, cominciano a palesarsi quelle difficoltà logistiche che avrebbero causato una preoccupante botta d'arresto nella storia della manifestazione, culminata nell'edizione del 1980 quando nessun testo giunto alla selezione viene considerato meritevole del premio. Inizia a profilarsi una condizione di difficoltà reale dovuta all'impossibilità da parte dell'Ater, ormai promotore di spicco della manifestazione, di agevolare la circuitazione dell'opera teatrale prescelta portando a compimento le quindici "ospitalità" garantite all'interno delle strutture ad esso associate. Se la realizzazione scenica dei copioni vincitori non risulta particolarmente problematica⁴³, è di fatto la distribuzione all'interno del circuito Ater a provocare dei grossi disagi, nonostante infatti l'Associazione Teatrale Emilia Romagna si mobiliti per prestare fede alla clausola delle "quindici repliche, i soci mantengono l'assoluta autonomia sulla programmazione del proprio cartellone e, non essendo tenuti a aderire alle disposizioni dell'organismo centrale di produzione, spesso non accettano di correre il rischio inserendovi spettacoli d'incerto richiamo. In questo senso si può convenire con l'affermazione di Paolo Puppa quando scrive che "almeno sino al 1980,

⁴³ Con la cosiddetta "Garanzia ERT" l'Ater, nel 1981, assicura comunque la messa in scena di uno dei tre testi vincenti anche qualora non venga presentato alcun progetto d'allestimento. La realizzazione scenica, dunque, è di fatto garantita anche quando nessuna compagnia se ne assuma la responsabilità presentando un'organizzata ipotesi d'allestimento.

essere drammaturgo italiano costituisce una sorta di handicap⁴⁴, poiché la sua figura tende a essere minimizzata sempre più rasentando la cancellazione in primo luogo dalle pratiche sceniche dei registi stessi che, perseguendo una linea artistica che si orienta quasi totalmente verso un teatro “figurativo” preferiscono trattare testi drammaturgici che possano essere scomposti, spezzettati e rielaborati secondo le esigenze visionarie della messinscena, e in secondo luogo, consequenzialmente, anche dalle programmazioni dei teatri.⁴⁵

L'autore teatrale italiano non è dunque considerato né una garanzia di successo per i circuiti teatrali, specie quelli istituzionalizzati, né capace di fornire dei testi, sempre più relegati al ruolo di *subplot*, che si prestino alla creatività del regista. Di fatto è proprio il regista a detenere, almeno fino agli inizi degli anni '80, il ruolo di autore creativo della partitura drammaturgica intesa come pratica *dell'azione* scenica.

La difficoltà di sfatare quelli che molto spesso si rivelano pregiudizi, il conflitto che si genera tra il proposito di sostenere effettivamente la produzione drammaturgica nazionale e le strutture che si dovrebbero materialmente sobbarcare il compito, creano un corto circuito all'interno della manifestazione riccionese che, ancora una volta, si vede costretta a una ridefinizione. Nel tentativo di ricercare una soluzione concreta, gli organizzatori e i giurati cercano di preservare la peculiarità del Premio che si trova nuovamente in crisi proprio perché saldamente ancorato alla volontà di tutelare e agevolare la visibilità della produzione drammaturgica nazionale.

La terza stagione del Premio Riccione si può dunque far coincidere con questo momento di ennesimo ripensamento che vede, nell'edizione del 1983, la soppressione della seconda fase del concorso, per cui i copioni premiati non partecipano più al premio per l'allestimento di un progetto scenico. Questa decisione, che sembra privare il Premio della sua sezione più innovativa e comunque più coraggiosa, non deve essere interpretata

⁴⁴ Paolo Puppa, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, UTET, Torino, 2003, pag. 161

⁴⁵ Cfr. *ibidem*

come un segno di cedimento o di rassegnazione verso una situazione, quella del panorama teatrale italiano degli anni '80, che non accennava a rivalutare né la figura del drammaturgo né il “teatro di parola” *in toto*, bensì dev'essere considerata come una scelta necessaria che sarebbe stata il preludio di un nuovo, entusiasmante, corso.

Secondo Fabio Bruschi, direttore della manifestazione da più di vent'anni, è stato proprio il biennio '82-'84, infatti, a ridisegnare in maniera incisiva il profilo del Premio Riccione.⁴⁶ I cambiamenti furono indubbiamente molti e tutti contribuirono a ridare slancio a quella che rischiava di divenire un'istituzione tanto scontata quanto polverosa e di decoro. Primo fra tutti la decisione d'affidare la conduzione della manifestazione a un direttore artistico che fosse al contempo capace di risanare un'istituzione vacillante, ridonarle lustro e rilanciarla in maniera competitiva nel sistema teatrale italiano. Per quanto un premio, per sua stessa costituzione, non abbia bisogno che di concorrenti e di membri della giuria, lo stesso Fabio Bruschi ricorda come garantire una “guida” prestigiosa al Premio Riccione sia stata una necessità ponderata, destinata a risollevare con una certa autorevolezza le sorti di un'istituzione legata a doppio filo con l'inarrestabile crisi del teatro di parola.

Tra i nominativi presi in considerazione, il direttore del Premio Riccione ricorda Italo Moscati e Ubaldo Soddu, ma, con una certa soddisfazione, sottolinea il fatto che il nome di Franco Quadri, attuale direttore artistico del Premio, sia stato fatto proprio da lui.⁴⁷

Con la direzione di Franco Quadri, dunque, il premio Riccione muta completamente il suo aspetto diventando anzitutto biennale, distinguendosi così da tutti gli altri premi teatrali affini e focalizzando sempre più l'obiettivo sulla ricerca e sulla segnalazione di testi originali e autori nuovi tanto che viene preclusa la partecipazione ai drammaturghi già vincitori di

⁴⁶ Cfr. Fabio Bruschi, *Vent'anni a Riccione: un bilancio* intervista a cura di Chiara Alessi per la redazione di Gruppo AltreVelocità, consultabile sul sito www.riccioneteatro.it/prt/altre_velocita.html

⁴⁷ Ibidem

passate edizioni.⁴⁸ Inoltre, il montepremi viene aumentato da 2 milioni e 500 mila fino a raggiungere i dieci milioni già nell'edizione del 1985, attribuito a un unico autore che quell'anno fu, a rimarcare il fatto che questo ripensamento organico si dirigeva verso la ricerca di una qualità sempre maggiore, Enzo Moscato con la sua celebre *Pièce noire*, che lasciava presagire quanto il dialetto, negli anni successivi, sarebbe diventato nucleo creativo fondativo del linguaggio drammaturgico di moltissimi nuovi esponenti del migliore teatro italiano.

E ancora, la giuria viene limitata a sette membri tutti appartenenti all'ambito strettamente teatrale, in carica per quattro anni, affiancata da un organismo autonomo, composto dagli assessori e dagli amministratori dell'Ater, e da una struttura funzionale che organizza il Premio e le altre attività, cioè l'Associazione Riccione Teatro. Il Premio Riccione, infatti, si trasforma grazie anche alla nascita di nuove attività collaterali che lo rendono il fiore all'occhiello di una stagione ricca di fermenti e potenzialità.

Basti ricordare che già nel 1985, Franco Quadri affianca allo storico Premio un festival concorso, primo e unico in Italia, che raccoglie i migliori contributi di teatro in video e televisione: il Riccione TTV, divenuto ormai un punto di riferimento importante per artisti e critici, dove si sono visti sfilare tutte e tre le generazioni di artisti e gruppi teatrali che avrebbero rifondato le basi del teatro nazionale: dalla generazione "visionaria" di Falso Movimento, Magazzini Criminali, la Gaia Scienza, attraverso le filiazioni eccellenti del Teatro Valdoca e della Societas Raffaello Sanzio fino alla terza generazione, quella cosiddetta dei "Teatri '90", che avrebbe raccolto il meglio delle sperimentazioni teatrali post-moderne, presente al Teatro Televisione Video con il Masque Teatro, il Teatrino Clandestino, i

⁴⁸ La 49° edizione, che si è svolta tra il 29 giugno e l'1 luglio 2007, costituisce un'eccezione alla regola. Per festeggiare infatti i primi sessant'anni della sua storia, il Premio ha riaperto le porte anche a tutti gli autori già vincitori di passate edizioni. Così Ugo Chiti, già vincitore del Premio Riccione nel 1987 con il suo *Nero cardinale*, testo che gli regalò la notorietà a livello nazionale, ha nuovamente conseguito il primo premio con il suo nuovo dramma *Le conversazioni di Anna K*, mentre il giovane Mimmo Borrelli, vincitore della manifestazione nel 2005 con il suo stupefacente *'Nzuliarchia*, si è riconfermato autore di grandissimo talento vincendo il Premio Tondelli per il Teatro con il suo nuovo testo *A sciaveca*.

Motus, Kinkaleri, Fanny & Alexander, Accademia degli Artefatti e molti altri.⁴⁹

Con l'apertura, nel bando di concorso del 1987, "oltre che al teatro di parola a tutte le forme di espressione teatrale"⁵⁰ il Premio Riccione conclude la sua fase prettamente storica per proiettarsi in un presente e, soprattutto, un futuro fatto di cronaca e dinamiche ancora da interpretare.

⁴⁹ Sulla storia e la poetica dei gruppi teatrali che hanno costituito la terza ondata vedi anche Chinzari – Ruffini, *Nuova scena italiana: il teatro dell'ultima generazione*, Castelveccchi, Roma, 2000, che rimane tutt'oggi il testo più chiaro e completo sul fenomeno dei gruppi di ricerca teatrale degli anni '90.

⁵⁰ Citato da Maria Chiara Bachetti, *Drammaturgia di un premio* in Sergio Colomba, *Il destino della scena*, op. cit., pag. 64

II. PREMIO PIER VITTORIO TONDELLI

II. 1. Perché Tondelli: la poetica dietro il Premio

Scriveva Pier Vittorio Tondelli:

“Non nascondo dunque che questo del teatro è, al momento, il mio interesse maggiore. La pièce *La notte della vittoria (Dinner party)* ha vinto, un mese fa, il premio speciale della giuria alla 38ª edizione del premio Riccione Ater. Si tratta, in sostanza, di una “commedia borghese” di conversazione in cui un gruppo di personaggi si riunisce per una cena la sera dell’11 luglio 1982, quando l’Italia vince il Mundial di Spagna. Parallelamente agli echi della partita, anche sulla terrazza di casa Oldofredi si consuma un gioco crudele e divertente fatto di colpi di scena, tradimenti, rivelazioni e ambiguità. Lo stile è asciutto e ironico...”⁵¹

Quello che nel 1985, a un mese soltanto dalla vittoria del premio speciale intitolato a “Paolo Bignami”, era l’interesse maggiore di Tondelli, trovò proprio in *Dinner Party* ⁵² il suo primo e unico esempio compiuto, contrariamente a quanto prospettava lo stesso autore in quel periodo di grande fermento creativo. Il testo del 1985 rimane infatti l’unico esempio di scrittura drammaturgica lasciatoci da Pier Vittorio Tondelli che pure, a onor del vero, nutriva da sempre un interesse vivace e partecipe per il teatro nazionale che, nel corso degli anni Ottanta soprattutto, avrebbe acquisito forme e linguaggi talmente innovativi e irriverenti da esercitare una fascinazione tangibile sull’immaginario iper-ricettivo dello scrittore di Correggio. Ricorda Franco Quadri⁵³ quanta parte fosse affidata al nascente teatro d’avanguardia in quell’enciclopedica sistematizzazione dei luoghi

⁵¹ Pier Vittorio Tondelli, *Arrivederci, Rimini*, in “Panorama”, 20 ottobre 1985, riportato in Fulvio Panzeri, *Riccione e la Riviera vent’anni dopo*, Guaraldi, Rimini, 2005

⁵² Pier Vittorio Tondelli, *Dinner Party*, in *Opere. Romanzi, teatro, racconti* a cura di Fulvio Panzeri, op. cit. Prima edizione del testo Bompiani, Milano, 1994.

⁵³ Cfr. Franco Quadri, *A teatro*, in “Panta”, n. 9, 1992 riportato in Fulvio Panzeri, *Riccione e la Riviera vent’anni dopo*, op. cit.

della memoria che è *Un weekend postmoderno*⁵⁴, dove Tondelli, sfoggiando anche in ambito teatrale il suo impagabile dono di cogliere l'attimo e di elevarlo a metro di vita, vibra per "il trip savanico" della neonata Raffaello Sanzio, per "il neodadaismo" di Padiglione Italia, per lo spirito d'avventura di Falso Movimento, rimane estatico di fronte alle cosmogonie e alle mitografie dei Magazzini Criminali che non esiterà a difendere pubblicamente da un vero e proprio linciaggio mediatico a seguito dello spettacolo *Genet a Tangeri*⁵⁵, dichiarando la sua totale e piena adesione a quel fenomeno in crescita ch'era il nuovo teatro italiano:

“ Come fu chiaro dai molti, e deliranti interventi che si susseguirono nell'estate del 1985, colpendo [i Magazzini], ostracizzandoli, insultandoli senza cercare minimamente di capire, in realtà si tagliavano le gambe a tutto il nuovo teatro italiano, alle formazioni della cosiddetta 'postavanguardia' o 'teatro della nuova spettacolarità'.”⁵⁶

L'affezione e l'ammirazione nei confronti dei principali esponenti di quello che allora si stava delineando come una rivoluzione teatrale totalizzante si può rinvenire anche nel desiderio, rimasto parzialmente inasaudito, di condurre per il "Corriere della Sera" un esperimento assolutamente nuovo, raccogliendo cinque interviste ad altrettanti protagonisti del mondo dello spettacolo, della moda e dell'arte, adoperando uno stile affine a quello dei dialoghi teatrali, ricreando "tutte le sfumature del parlato attraverso una radicale operazione stilistica."⁵⁷, ma le uniche due

⁵⁴ Pier Vittorio Tondelli, *Un weekend postmoderno*, la prima edizione è quella del 1990 per la casa editrice Bompiani, adesso anche in Pier Vittorio Tondelli, a cura di Fulvio Panzeri, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Bompiani, Milano 2005

⁵⁵ Lo spettacolo viene messo in scena nell'estate del 1985, in occasione del Festival di Santarcangelo, all'interno di un mattatoio comunale (ma la location originaria doveva essere un cimitero) dove i Magazzini Criminali fecero coincidere con l'eccidio dei palestinesi di Sabra e Chatila l'uccisione (per altro già programmata) di un cavallo da parte degli operai del mattatoio stesso. La scelta di fatto realmente discutibile scatenò un'animatissima polemica su tutti i quotidiani nazionali e Tondelli decise di difendere il gruppo teatrale con un lungo articolo apparso sul "Corriere della Sera".

⁵⁶ Pier Vittorio Tondelli, *Un weekend postmoderno*, op. cit. pag. 236

⁵⁷ Pier Vittorio Tondelli, *Arrivederci, Rimini*, cit.

interviste che l'autore riuscì a realizzare furono quella ai Magazzini Criminali e quella al pittore Carlo Maria Mariani⁵⁸.

Dinner party, dunque, rimane l'unico testo teatrale dell'autore di Correggio e, così com'erano sfumati senza apparente giustificazione i progetti di trarre un film dal suo fortunato romanzo *Rimini* con la regia di Luciano Mannuzzi e uno dal libro del suo esordio *Altri Libertini* per la regia di Daniele Segre, sfuma anche il preannunciato inserimento della commedia nel cartellone del Teatro di Porta Romana di Milano nella stagione 1986/87.

Il rifiuto del copione, avvenuto dopo una prima rappresentazione in forma di "lettura interpretativa" a cura della compagnia I Rabdomanti, con la regia di Claudio Orlandini⁵⁹, spazientisce l'autore, non ancora avvezzo all'aspetto produttivo di un teatro che necessita di tempi lunghi e prove numerose, che archivia così il suo testo teatrale e forse anche quella forte passione per lo stesso teatro che, per sua stessa ammissione, lo aiutò molto in un periodo di difficoltà creativa.⁶⁰ Diverso destino invece per la riduzione teatrale del romanzo *Altri Libertini* alla quale collabora attivamente anche lo stesso autore. Il testo aveva già un impianto scenico ben rodato dal giovane regista Gian Franco Zanetti quando lo stesso Tondelli ne annunciò entusiasta il debutto, avvenuto il 30 novembre 1985:

"...uno spettacolo pieno di luci, volti e musiche il cui debutto è fissato al Teatro Asioli di Correggio per la fine di novembre. L'ipotesi di regia è quella di una rivisitazione degli anni Settanta ("Postoristoro") attraverso uno stile crudele e aggressivo che si stempererà nella seconda parte ("Autobahn") in quello più fantasioso e colorato, quasi da music-hall, degli anni Ottanta."⁶¹

⁵⁸ Entrambe le interviste sono raccolte in *Un weekend postmoderno*, op. cit.

⁵⁹ Lo spettacolo si sarebbe tenuto il 25 gennaio 1986 all'Auditorium La Monaca di Cesano Boscone.

⁶⁰ " Ero bloccato su un nuovo romanzo, non riuscivo ad andare avanti, a trovare il finale giusto. Stranamente la liberazione è venuta pensando al teatro. *Dinner Party* l'ho scritto di getto. Due settimane di lavoro giorno e notte. Il plot era quello di un mio vecchio racconto, che doveva diventare un romanzo e invece s'è trasformato in una commedia originale, serrata". Vedi in Pier Vittorio Tondelli, *Opere*, op. cit. nella sezione Cronologia curata da Fulvio Panzeri, pag. XLII.

⁶¹ Pier Vittorio Tondelli, *Arrivederci, Rimini*, op. cit.

È comunque la sua unica prova teatrale, *Dinner party*, forse dettata da una scommessa come riferisce Paolo Landi⁶², che lega indissolubilmente Pier Vittorio Tondelli al Premio Riccione per il teatro. Maria Grazia Gregori, firma prestigiosa de “L’Unità” e presenza fissa nella giuria della manifestazione sin dall’edizione del 1982, ricorda :

“*Dinner party* affascinò molti dei giurati di allora fra i quali c’ero anch’io. Con questo testo Pier Vittorio, sicuramente fra i trentenni più interessanti del panorama culturale italiano, si affacciava al teatro con la serietà, la profondità, l’originalità dei suoi romanzi migliori che l’avevano fatto diventare una delle voci più ascoltate dalle nuove generazioni.”⁶³

Senza dubbio il testo di Tondelli dovette colpire molto la giuria che lo riconobbe come una summa artisticamente ragionata degli “umori e inquietudini di una generazione degli anni ottanta”⁶⁴, un ritratto ardito di una generazione epidermicamente appellata come “look generation”, “video generation”, “atomic generation” , una generazione che l’autore seppe descrivere nella maniera migliore possibile, ritraendone l’affanno nella continua rincorsa ai mutamenti e la gioia per la pura esplosione del presente che stava trasformando la riviera romagnola in una metropoli senza pari in Europa, un luogo quasi archetipico che raccoglieva le sue località (Rimini, Riccione, Cattolica, Cervia, Cesenatico, ecc...) in un’unica grande città della notte e del divertimento che nulla aveva da invidiare ad altri cronotopi della cultura pop nascente.

L’immagine di questa città di grandi aspettative e ancor più grandi illusioni che l’autore aveva artisticamente ricreato, destrutturandola nella sua identità e restituendola ai suoi famelici coetanei, è tutta racchiusa in questa sua dichiarazione

⁶² “Tondelli scrisse *Dinner Party* dopo *Pao Pao*, in un periodo di crisi e ristrettezze economiche. Lo scrisse su mia istigazione insistente, lo finì lavorando tre giorni e tre notti senza sosta nella casa di via Fondazza a Bologna, per presentarlo nei termini stabiliti del concorso, al premio Riccione-Ater, diretto da Franco Quadri”. Paolo Landi in “Panta”, n. 9, 1992

⁶³ Maria Grazia Gregori, *Ricordando Pier Vittorio Tondelli*, in *Riccione e la Riviera vent’anni dopo*, op. cit. pag. 27

⁶⁴ Vedi verbale della 38ª edizione del Premio Riccione in *Il destino della scena*, a cura di Sergio Colomba, op. cit.

“ Voglio che Rimini sia come Hollywood, come Nashville, cioè un luogo del mio immaginario dove i sogni si buttano a mare, la gente si uccide con le pasticche, ama, trionfa o crepa [...] E Rimini è quest'Italia del 'sei dentro o sei fuori'. La massa si cuoce e rosola, gli eroi sparano a Dio le loro cartucce. ”⁶⁵

Ma Rimini, per Tondelli, non può essere soltanto lo scenario di un romanzo di successo né una semplice utopia dove raccogliere il carico esperienziale di quanti l'avevano eletta a metafora di un rito di passaggio, è

“...la dimensione per raccontare una sua idea di mondo, oscillante tra il carnevale e la quaresima, tra Sodoma e l'Apocalisse, tra il divertimento e la malinconia, tra l'egotismo e la pietà [...] è una città- giocattolo, un grande Luna Park estivo, vissuta dentro gli eccessi e in quella dimensione dell'immaginario collettivo che la trasforma radicalmente per tutta la stagione, amplificando quei caratteri della finzione ad uso del turismo di massa. ”⁶⁶

Non stupisce dunque che dalle pagine di uno dei suoi scritti più eversivi ritorni a caratteri cubitali, con la forza della disarmante semplicità, il desiderio e la consapevolezza al tempo stesso di far parte di un'esperienza ancora più grande, irriverentemente *glamour*, decisamente imperdibile ma che, già nel 1983, l'autore con malinconia dichiarava conclusa⁶⁷: “Rimini come Hollywood”⁶⁸. Lo slogan sarebbe anche stato ripreso dagli impetuosi ragazzi dell'ONU (One Nation Underground) che avrebbero avanzato

⁶⁵ Pier Vittorio Tondelli, dalle note apposte alla “Scheda di presentazione di *Rimini*”, datata “Bologna, 12 novembre 1984” e inviata alla casa editrice Bompiani. La nota riporta la data di “giugno 1984” e viene riportata da Fulvio Panzeri nelle Note ai testi di *Opere*, op. cit., pag. 1167

⁶⁶ Fulvio Panzeri, *L'autobiografia per dare voce a tutti strip tease attraverso la letteratura*, in “Stilos”, 19 luglio 2005

⁶⁷ Parlando di un fine settimana trascorso a Bologna l'autore scriverà: “Per me, gli anni ottanta finirono già lì, nel 1983, durante quel fine settimana dove, sotto l'apparenza di una festa mobile di ragazzi allegri, e anche scatenati, si rivelarono la follia dei rapporti, l'eccesso di certi riti e anche la paura. Dopo fu solamente il momento dell'osservazione e della riflessione, del lavoro sul materiale più o meno autobiografico.” Pier Vittorio Tondelli, *L'abbandono. Racconti degli anni ottanta*, Bompiani, Milano, 1993, pag. 230-231.

⁶⁸ Pier Vittorio Tondelli, *Un weekend postmoderno*, op. cit. è proprio il titolo della seconda sezione del romanzo.

addirittura una proposta al sindaco della città e avviato un referendum, provocatorio ma non per questo meno serio, per l'istallazione di una gigantesca scritta con il nome della città sul colle di Covignano.⁶⁹

Tondelli riesce, con una perfezione che è puro dono, nell'impresa di farsi cronista di una stagione caotica nella quale anche solo una piccola incertezza poteva essere la causa di un'irrecuperabile esclusione dall'ondata travolgente dei cambiamenti. La capacità di osservare una realtà proteiforme in continua e quasi selvaggia trasformazione e di elevarla allo stesso tempo a luogo già dato per la memoria futura, conviveva in Tondelli con la stessa ansia di presenzialismo e mondanità che animava, ma ancora non assillava, la generazione dei suoi coetanei e si sposava con una malcelata paura per il tempo che passa, distrugge il presente per creare nostalgie, indebolisce i corpi, disillude speranze e corre inevitabilmente verso un niente insopportabile. Quest'aspetto malinconico di Tondelli, che farà da contrappunto doloroso nel suo ultimo romanzo *Camere Separate*⁷⁰, sembra volersi perdere nella coscienza dell'autore, impegnato a ricoprire un ruolo carismatico all'interno del panorama culturale italiano degli anni ottanta, per affiorare soltanto a tratti in alcuni suoi personaggi più o meno dichiaratamente d'origine autobiografica. Una di queste figure emblematiche sembra essere proprio il personaggio più controverso di *Dinner Party*, Manfredo Oldofredi detto Didi, potenziale scrittore di talento ma in realtà alcolista attratto soltanto dagli echi della realtà ch'egli "intuisce" pur senza viverla⁷¹, è a lui che Tondelli delega il suo pensiero riguardo le facili etichette assegnate alla generazione di cui registra fedelmente gli umori nelle sue opere, è a lui che Tondelli affida la sua concezione di "generazione"⁷², termine ampiamente abusato nel corso di

⁶⁹ Cfr. Fabio Bruschi, *Tondelli per noi della riviera*, in *Riccione e la Riviera vent'anni dopo*, op. cit.

⁷⁰ Pier Vittorio Tondelli, *Camere separate*, Bompiani, Milano, 1991 è l'ultima opera scritta da Tondelli prima di morire.

⁷¹ "DIDI : Quello che ci differenzia è che tu, Fedo, vai in giro come un matto, ti capitano le tipiche cose dei viaggiatori, ma ti capitano e basta. A me invece non succede niente, però capisco al volo. Basta avere le antenne e non conta più muoversi come si faceva un tempo. Io non esco di casa da non so quanto; è il resto che viene da me." Pier Vittorio Tondelli, *Dinner party*, in *Opere*, op. cit., pag. 359

⁷² Un ritratto disincantato e personalissimo della "generazione" di cui Tondelli fu una delle anime più controverse si trova nel delicato libro di Enrico Palandri, *Pier. Tondelli e la generazione*,

quegli anni, specie nella sua declinazione anglofona, dietro la quale spesso si trincerava la sostanziale pigrizia intellettuale di chi non riusciva, o non aveva intenzione, di comprendere fino in fondo la reale portata della rivoluzione culturale in atto.

Dopo un lungo dialogo con Mavie, l'amica editrice di un giornale modaiolo, durante il quale emergono con chiarezza le numerose differenze che intercorrono tra i coetanei di Didi, suo fratello maggiore Fredo e l'amico di famiglia nonché artista visuale Alberto, è lo stesso Didi a ritrovare un senso e una coerenza a queste apparenti incongruenze, esprimendo in maniera per nulla velata, proprio il pensiero di Tondelli a riguardo:

“...non esistono più le generazioni; tutto si consuma troppo in fretta. È quello che dico anch'io. Non esistono proprio le generazioni stratificate ogni venticinque, dieci o due anni. Sono delle spaccature verticali, degli abissi che fendono diacronicamente il tempo. Lo sforzo sta tutto nel non essere accomunati agli altri poiché nessuno che abbia meno di trent'anni è accomunabile a un altro. È un coacervo di stili altrui, è il vertice, l'apoteosi dell'inautenticità, lo capisci questo?”⁷³

La sensibilità ai mutamenti sociali che Tondelli aveva già rivelato nelle sue opere precedenti trova dunque in *Dinner party* una forma molto più agevole, chiara e diretta per esplicitarsi sia grazie a un linguaggio capace di epifanie improvvise come quello peculiare del personaggio un po' negletto e un po' profetico di Didi sia per la natura ontologicamente tridimensionale del testo teatrale che non si esaurisce nel suo testo drammatico ma prevede anche un allestimento dove la componente visiva può contribuire ad agevolare la veicolazione del significato del testo stesso e, di fatto, per una pièce ambientata negli anni dell'estetismo estremo, dove quello che appare ha molta più importanza e preponderanza di quello che semplicemente è, le

Editori Laterza, 2005. Qui l'autore intrattiene una conversazione immaginaria con l'amico Tondelli, presentando l'amaro bilancio di una generazione di ragazzi di cui entrambi, con opinioni e prospettive diverse, fecero parte.

⁷³ Pier Vittorio Tondelli, *Dinner party*, in *Opere*, op. cit. pag. 355

invenzioni visive con le quali Tondelli immagina e descrive l'appartamento degli Oldofredi rivelano molto più delle parole degli stessi personaggi.⁷⁴

Nonostante le indubbie potenzialità di un testo ricchissimo dove l'ossatura drammatica si costituisce di moltissimi elementi,

“la grande abbuffata degli anni ottanta, la sbronza da consumismo, la vita come rappresentazione di status, la perdita del senso di se stessi, quella divina leggerezza tanto invocata e tanto adolescenziale accanto ai piccoli orrori della quotidiana incapacità di sopravvivere, dei tradimenti, del girare a vuoto”⁷⁵

e a cui viene riconosciuto all'unanimità il pregio di essere riuscito a cogliere anzitempo quelle caratteristiche ancora incipienti del decennio, quelle manie, quelle paure e quegli stereotipi ancora non completamente stratificati nell'immaginario comune di quegli anni, un testo a cui va riconosciuto il merito di aver rappresentato gli “anni Ottanta” prima ancora che questi divenissero tali, nonostante tutti questi elementi che depongono a suo favore non si può comunque affermare che *Dinner party* abbia avuto molta fortuna sulle scene.

Poche rappresentazioni, molte delle quali in forma di “lettura interpretativa” o semplice *mise en espace*, dove le difficoltà insite in un testo così denso sono state amplificate dall'autoreferenzialità, lentamente insorta nel dramma una volta conclusa la favolosa stagione che ne era stata la fonte d'ispirazione e la principale destinataria. L'allestimento più recente, e anche quello più completo, di *Dinner party* è quello coprodotto da Emilia Romagna Teatro e Stabile di Brescia con la regia di Nanni Garella che ha debuttato in prima assoluta il 31 ottobre 2003 al teatro comunale “Asioli” di Correggio. Lo spettacolo, in seguito replicato l'11 febbraio 2004 all'interno

⁷⁴ “...Siamo nel salone di casa Oldofredi. È un soggiorno molto “tropical” adorno di piante e di alcuni oggetti di alta tecnologia quali un potente impianto hi-fi, un personal computer, un videocitofono nascosto fra kenzie e palme. Naturalmente, trattandosi della tana di una generazione di trentenni o poco meno, anche alcuni oggetti metropolitani come, per esempio, un plastico in cartoncino dello skyline di Manhattan...” Ivi, pag. 337.

⁷⁵ Maria Grazia Gregori, in “L'Unità”, 11 aprile 1994, citato nelle Note ai testi di *Opere*, op. cit., pag. 1163-1164

della rassegna riccionele “La Stagione del Premio” legata al più celebre Premio Riccione, non riscosse però particolare successo, probabilmente per via dell’effettiva prosa fluviale di Tondelli, molto intensa e romanzata ma poco calibrata sui tempi reali di uno spettacolo teatrale, forse anche per alcuni limiti effettivi imposti dalla linea registica come l’aver sacrificato i segni specifici degli anni ’80 che avrebbero potuto almeno rendere la *pièce* interessante dal punto di vista storico, seppur di una storia molto recente.⁷⁶

La fortuna teatrale di Tondelli dunque sembra destinata a rimanere circoscritta alla serata di gala tenutasi il 14 settembre 1985 al Palazzo del Turismo di Riccione quando ricevette il Premio speciale della giuria: un milione di lire e un “sole d’oro” di ceramica bianco che, ricorda una delle sue più care amiche Maroly Lettoli, “ mentre riceveva dalle mani del sindaco [...] cadde e si ruppe.”⁷⁷

Anche rifuggendo dalla tentazione di interpretare l’episodio come una sorta di presagio, non c’è alcun dubbio che il *genius loci* dovette aspettare altri cinque anni prima che il Premio Riccione lo richiamasse teatralmente a sé commissionandogli, nella persona dell’allora direttore artistico Franco Quadri, una ricerca letteraria sulla cittadina che sarebbe confluita nella mostra celebrativa dei primi quarant’anni del Premio: “Ricordando fascinosa Riccione”. Il lavoro, molto intenso, che impegnò Tondelli per tutta l’estate del 1990, lo vide organizzare materiali eterogenei sia per contenuti sia per provenienza, lo scrittore infatti aveva deciso di allargare lo sguardo e il suo campo di ricerca su tutta “la riviera adriatica, da Comacchio a Gabicce, come un’unica grande città”⁷⁸, sia per l’esiguità del materiale reperibile sul solo territorio riccionele, sia e soprattutto perché la sua concezione della città di Riccione non poteva più scindersi dalla sua folgorante intuizione che riuniva tutta la riviera adriatica in un’unica grande metropoli, un luogo sconfinato dove riversare i propri sogni e le proprie passioni.

⁷⁶ Vedi come esemplificativa la recensione di Claudia Cannella in “Hystrio”, n. 1, 2004

⁷⁷ Maroly Lettoli in *Pensando a Pier*, di Manuela Fabbri, in “La Voce”, 9 dicembre 2001

⁷⁸ Pier Vittorio Tondelli, *Cabine!Cabine!* in *Riccione e la Riviera vent’anni dopo*, op. cit.

La sezione letteraria della mostra, che prendeva il titolo da un vecchio telegramma scritto da Aldo Fabrizi che Tondelli ritrovò tra le numerose carte dell'archivio del Premio Riccione, si presentava senza dubbio come la più raffinata, così ricca di materiali curiosi e inediti, e veniva accompagnata da un saggio scritto appositamente per quell'occasione dal giovane scrittore, *Cabine!Cabine !Immagini letterarie di Riccione e della riviera adriatica* ⁷⁹. L'ampia sezione curata da Tondelli comprendeva anche alcuni appunti di viaggio inediti di Sibilla Aleramo, *Gli occhiali d'oro* di Giorgio Bassani dove la riviera riccionese appare come sfondo delle vacanze di Benito Mussolini, appunti sparsi di Guido Piovene, del giallista Giorgio Scerbanenco, la "metafisica" dei viaggi in bicicletta di autori come Alfredo Panzini, Giovanni Guareschi e Cesare Zavattini, tutti raccolti nell'ideale antologia di letteratura balneare *Un mare di cose da scrivere, l'Adriatico* ideata come contenitore di tutte le testimonianze che Tondelli riuscì a recuperare tra le quali, ancora, opere di Antonio Beltramelli, Giovanni Comisso, Filippo De Pisis, Raffaello Baldini, Tonino Guerra, Giuliana Rocchi, Nino Pedretti e Rosita Copioli.

"Ricordando fascinosa Riccione" fu l'ultima occasione che vide Tondelli operare nell'ambiente a lui caro del Premio Riccione Teatro, un anno dopo infatti lo scrittore scompare a soli 36 anni, dopo aver compiuto in appena un decennio una carriera folgorante.

"Ma quando è arrivato veramente a Rimini – Riccione, Pier? [...]O almeno, quando noi ci siamo accorti di lui?"⁸⁰ L'interrogativo nella sua apparente semplicità sembra avanzato non già da una giornalista alla ricerca di una ricostruzione dei fatti, ma da un'intera generazione d'intellettuali impegnati a recuperare il profilo più intimo di un autore che a Rimini arrivò con clamore nel 1985, in occasione della presentazione del suo primo romanzo che si svolse nella cornice insolitamente mondana del Grand Hotel, luogo legato indissolubilmente al genio felliniano, in concomitanza

⁷⁹ Ibidem

⁸⁰ Manuela Fabbri, *Pensando a Pier*, in "La Voce", 9 dicembre 2001

con l'inaugurazione della mostra "Anniottanta"⁸¹, in una serata di luglio che sembrò il coronamento di quell'immaginario collettivo che lentamente stava trasformando i connotati della città.⁸²

Ma il Tondelli a cui è stato dedicato il più famoso premio teatrale nazionale per giovani autori è quello che Riccione accolse alla 38ª edizione della sua celebre manifestazione, vinse il premio speciale della giuria con il suo primo e unico testo drammaturgico e, subito dopo, finita la cerimonia, sparì inspiegabilmente rinunciando così a quella mondanità che pure molta cronaca grossolana gli attribuiva come unica, vera passione.

Maroly Lettoli, segretaria del Premio Riccione per il Teatro dal 1977 al 1997, presenza preziosa per la manifestazione già dal 1964, ricorda così l'episodio

"Finita la cerimonia, il tempo di girarci per festeggiarlo, e lui era sparito. I giornalisti, la giuria, tutti lo cercarono a lungo per il Palazzo del Turismo, finché [...] intravidi [...] che si era nascosto, accovacciandosi sul divano. La sua malinconia. L'abbiamo sempre abbinata alla sua sensibilità, differente e migliore, rispetto a quelli di altri amici e colleghi"⁸³

Ed è ancora Maroly Lettoli a rivelare con poche parole il vero talento dello scrittore Pier Vittorio Tondelli, più che dell'immagine che di lui si veniva creando

⁸¹ La mostra promossa dai comuni di Imola, Ravenna, Rimini, Bologna e dalla Regione Emilia Romagna, sotto la direzione di Renato Barilli, si svolse dal 4 luglio al 30 settembre, e tra le numerose opere straniere in mostra ne annoverò anche alcune degli astri nascenti della pop art Basquiat e Haring.

⁸² Il clima viene riassunto in maniera esemplare in una cronaca di Silvano Cardellini : "L'altra sera al *Paradiso Club* di Rimini alta, sale Umberto Eco, guarda giù e dice : 'Meglio di Los Angeles...!'. Lu Colombo trionfa a Saint Vincent col suo disco *Rimini-Quagadougou* dove strilla che 'Rimini sembra l'Africa'. Nel suo romanzo Tondelli paragona Rimini a Nashville, a Hollywood. Stefania Craxi, che lo dice il cognome stesso chi è, arriva stasera in zona vacanze adriatiche: Rimini è la nuova Las Vegas", in "Il Resto del Carlino", 4 luglio 1985, riportato da Fulvio Panzeri nelle Note ai testi di *Opere*, op. cit. , pag. 1175-1176

⁸³ Maroly Lettoli , *Pensando a Pier*, cit.

“sapeva ascoltarti come nessun altro, sapeva guardarti con attenzione e aiutarti con le parole e i gesti. Era attento ai giovani e ha saputo donare loro il suo tempo e il suo consiglio vero e disinteressato.”⁸⁴

L'impegno che lo scrittore di Correggio profuse nella creazione di occasioni che permettessero una concreta visibilità anche ad autori giovani alla prima pubblicazione è confermato in primo luogo proprio da quanti, grazie a questa lungimiranza, sono riusciti a realizzarsi in ambito letterario.⁸⁵ E questa attività di scouting che animò costantemente l'operato di Tondelli è sicuramente uno dei motivi principali per cui il suo nome venne presto associato al celebre premio di narrativa istituito dal Centro di Documentazione “Pier Vittorio Tondelli”, sorto proprio nella città natale dello scrittore nel dicembre 1997, con il proposito sia di incentivare lo studio critico dell'opera del celebre autore locale sia di sostenere e promuovere la pratica della scrittura giovanile⁸⁶.

L'indubbio merito di aver raccolto in opere apposite alcune tra le più promettenti voci di giovani narratori a lui contemporanei, andando anche incontro alle inevitabili critiche di chi vedeva nelle antologie “Under 25” niente di più che la selezione più o meno ragionata di semplici sfoghi generazionali⁸⁷, e aver così contribuito a intaccare la diffidenza che l'ambiente letterario riservava, e a tratti riserva ancora, verso gli esordienti può essere considerato il miglior compimento di quella lucida capacità

⁸⁴ Maroly Lettoli, *Un dono prezioso*, in *Riccione e la riviera vent'anni dopo*, op. cit.

⁸⁵ Cfr. Guido Conti, *Lui raccontava la vita che io facevo*, in “Stilos”, 19 luglio 2005. Il pezzo di Guido Conti, esordiente con l'antologia “Under 25” del 1990, è piuttosto esplicativo di quanto fosse spiccata in Tondelli la capacità sia di intuire le potenzialità di un giovane autore sia di sostenerne il più possibile il talento, non solo curando spazi editoriali appositi, ma soprattutto indicando con il suo stesso lavoro la strada per una letteratura dove “non si può né si deve bluffare” (v. op. cit.)

Vedi anche Antonio Spadaro, *Laboratorio “Under 25”. Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Diabasis, Reggio Emilia, 2000.

⁸⁶ Ulteriori informazioni sulla storia e l'attività del Centro di Documentazione sono reperibili sul sito www.tondelli.comune.correggio.re.it

⁸⁷ Vedi a questo proposito Giuseppe Bonura, *Diede luogo a troppi sfoghi di gioventù*, in “Stilos”, 19 luglio 2005. “...ebbi una polemica con lui e non me ne sono mai pentito. Mi sembrava che le sue antologie avessero confini angusti, che mirassero a un progetto troppo generazionale. E che soprattutto esaltassero la giovinezza in quanto tale, non preparandola alla maturità [...] le antologie di Tondelli potevano trasformarsi in una fucina di ambizioni sbagliate, come puntualmente è accaduto.”

d'interpretare il momento culturale che caratterizzava lo sguardo di Pier Vittorio Tondelli.

Se da una parte infatti Tondelli avvertiva un reale disagio verso qualsiasi tipo di categorizzazione generazionale⁸⁸ dall'altra era ben consapevole del fatto che il rinnovamento culturale che stava trasformando il profilo del Paese in quegli anni derivava proprio dalla carica eversiva e dissacratoria di tutti quei ragazzi che si riconoscevano e si determinavano in quanto consapevoli della propria appartenenza a una "generazione", che fosse "atomic" o "look" o "video". Ed era dunque all'interno di questa dimensione "generazionale", dove il cambiamento non si esauriva nella sola potenzialità, che Tondelli andava ricercando, incoraggiando e sostenendo nuove forme d'espressione, sia che fosse la narrativa di autori senza nessuna fama ma con sicuro talento sia che fosse l'opera drammaturgica di giovanissime compagnie teatrali dalle personalissime quanto disturbanti poetiche.

Che Tondelli fosse un attento osservatore delle dinamiche spettacolari in generale e di quelle teatrali in particolare non è certo una novità, ma può di fatto ancora stupire ammettere quanto possano essere considerate attuali le critiche che lo scrittore muoveva nel 1986 a un teatro, quello nazionale, dove non ravvisava né la voglia né il coraggio di cambiare un assetto ormai obsoleto che, tra le altre cose, non concedeva nessuno spazio di manovra ai giovani drammaturghi. Ma lo sguardo critico dello scrittore non risparmiava neanche gli stessi autori drammatici

“Non si vuole qui certamente proporre incautamente l'equazione Autore Italiano Contemporaneo = Nuova Drammaturgia. Certamente se sulle scene più prestigiose le novità italiane si contano sulle dita di una mano qualche colpa l'avranno pure gli autori per i quali il testo teatrale è pur sempre un esercizio minore rispetto al testo letterario; basta avere un colpo di scena, un'ideuzza drammaturgica e al resto penseranno gli attori, lo scenografo e il regista. Ma è altrettanto vero che nell'intricata ragnatela di teatri-off che

⁸⁸ Vedi nota 73

costellano l'Italia sono proprio le novità italiane a essere in prima fila [...] Di fronte a questa massiccia produzione, soprattutto giovanile, di teatro italiano, non fa da contrappeso una produzione italiana di "pièces" destinate a un pubblico più vasto, a quello, per intenderci, degli abbonamenti, delle sale ETI, dei circuiti maggiori."⁸⁹

o tutti quei premi drammaturgici che "servono solo a segnalare carta straccia o ad attribuire una stupida fascetta a un libretto"⁹⁰. Significativamente il Premio Riccione viene invece considerato dall'autore di Correggio come un'eccezione alla mediocrità di tutte quelle manifestazioni "strampalate, mafiose o al di fuori di qualsiasi esigenza della programmazione teatrale"⁹¹ che, senz'alcun vero interessamento per le sorti della scrittura scenica, sacrificavano spesso la qualità alla mondanità.

"Vuol forse dire che non esiste la possibilità per l'autore italiano di oggi di interpretare scenicamente la contemporaneità? Potrebbe essere. Certo che allora i circa duecento copioni arrivati all'ultima edizione del premio Ater-Riccione sono soltanto una esercitazione di stile, un passatempo per molti illusi. [...] è invece probabile il contrario."⁹²

D'altra parte, per quanto piuttosto formali e sfortunatamente di breve durata, i rapporti tra Tondelli e l'istituzione del Premio Riccione furono sempre di reciproca ammirazione: tanto lo scrittore reputava la storica manifestazione uno dei migliori esempi, se non l'unico in un decennio durante il quale il teatro scopriva le sue nuove frontiere performative, di reale sostegno alla drammaturgia nazionale, fosse anche soltanto per una consolidata continuità negli anni, tanto il Premio Riccione, nella persona di tutti i giurati che nel 1985 si lasciarono convincere dall'inquieta bellezza di un testo come *La notte della vittoria*, riconosceva a Tondelli un talento che sarebbe stato capace d'imprimere un nuovo dinamismo proprio in

⁸⁹ Pier Vittorio Tondelli, *Caro teatro ti stai suicidando*, in "L'Espresso", 12 gennaio 1986

⁹⁰ Ibidem

⁹¹ Ibidem

⁹² Ibidem

quell'ambito drammaturgico che non riusciva a mantenere il passo con le nuove sperimentazioni che stavano conquistando i piccoli teatri di tutto il Paese. E un carisma capace di catturare l'attenzione di tutti quei ragazzi che cominciavano a transitare verso il superamento della loro stessa definizione di "generazione", che consideravano Tondelli "un testimone, anzi una specie di zio, di fratello maggiore" e che sono rimasti con l'incertezza di non sapere "se avrebbe potuto e saputo esserne il padre".⁹³

Quando dunque nel 1993 la manifestazione riccionele nella persona dell'allora direttore Giuseppe Di Leva decide di istituire un premio teatrale dedicato agli "under 30", l'intero trascorso tanto intellettuale quanto affettivo che aveva legato negli anni il Premio Riccione allo scrittore correghese si concretizza nella scelta d'intitolare proprio a Tondelli questa nuova sezione del premio maggiore.

Ricorda Fabio Bruschi⁹⁴, attuale direttore dell'Associazione Riccione Teatro, che il nome di Tondelli venne proposto proprio da Maroly Lettoli che, oltre ad essere l'allora segretaria in carica del Premio, aveva avuto modo di stringere un fortissimo legame d'amicizia con lo scrittore e forse meglio di chiunque altro era riuscita a intravedere quanto fosse dovuto e di naturale buon auspicio l'associazione del nome di Tondelli a un premio che si proponeva in ambito teatrale esattamente quello che si era proposto in ambito narrativo il progetto "Under 25".

E a distanza di alcuni anni è già possibile affermare che entrambi i progetti sono riusciti nel loro intento.

II. 2. Passato, presente (e futuro?)

⁹³ Maria Grazia Gregori, *Il grande gelo di Tondelli a teatro*, in "L'Unità", 11 novembre 2003

⁹⁴ L'intervista mi è stata gentilmente concessa da Fabio Bruschi nei giorni 16 e 17 maggio 2007 e si è svolta nella sede dell'Associazione Riccione Teatro, rivelandosi una fonte utilissima d'informazioni e suggestioni.

La prima edizione del “Premio Pier Vittorio Tondelli” si svolge nel 1993 con una formula molto diversa da quella che avrebbe assunto in seguito e ne avrebbe decretato l’effettiva notorietà.

Con la convinzione che un giovane autore possa trarre maggior giovamento dalla frequentazione di una struttura teatrale nazionale di una certa levatura, imparando sul campo attraverso quali fasi un testo drammaturgico prende vita e arriva sulle scene, piuttosto che da un premio in denaro comunque destinato a non raggiungere mai somme ragguardevoli

“Il Premio Riccione Ater per il teatro, unitamente ai Teatri che costituiscono il Comitato promotore istituisce una BORSA DI STUDIO il cui fine è consentire ai giovani autori teatrali di vivere in un teatro, per un periodo non inferiore a due mesi, corrispondenti alle prove di uno spettacolo e alle sue prime repliche.”⁹⁵

Questo è quanto si legge all’articolo 1 del primo bando di concorso di quello che potremmo definire la stagione preparatoria del Premio Tondelli così come oggi è conosciuto, una sorta di “Ur-Tondelli”⁹⁶ che si proponeva con una formula piuttosto nuova e inusitata in Italia, simile ai modelli di *playwright-in-residence* ampiamente diffusi nei paesi anglofoni.

Gli autori selezionati, di fatto, non sarebbero stati semplicemente invitati a seguire l’ideazione, la progettazione e la realizzazione di uno spettacolo teatrale che avrebbe poi realmente circuitato, ma sarebbero anche stati tenuti a scrivere un testo da inviare successivamente al Premio Riccione, che si sarebbe adoperato per la sua promozione e diffusione qualora lo avesse ritenuto meritevole. Un testo che in ogni caso, secondo l’articolo 6 del bando, non avrebbe potuto partecipare alla selezione per l’assegnazione del Premio Riccione di quello stesso anno, come sottintendendo che l’opera drammaturgica in questione dovesse essere

⁹⁵ Bando di concorso “Premio Pier Vittorio Tondelli”, prima edizione, documento consultabile nelle sedi dell’Archivio Premio Riccione

⁹⁶ La definizione è di Fabio Bruschi.

considerata quasi una commissione per la struttura teatrale all'interno del quale si fosse svolta la residenza.

Questa formula comunque originale, che nelle sue migliori intenzioni avrebbe voluto sia agevolare l'inserimento di giovani autori di talento nel mondo del teatro permettendo loro una conoscenza diretta del sistema creativo-produttivo che gravita attorno all'allestimento di uno spettacolo, sia facilitare l'incontro di una grande struttura teatrale affermata con la scrittura dinamica di potenziali drammaturghi, non ha però un seguito dal momento che già nella seconda edizione del Premio Tondelli sparisce quel Comitato promotore costituito proprio dai teatri che avrebbero dovuto proporsi come principali interlocutori di questo "scambio culturale".

Nel 1993, invece, sono ben sei le istituzioni teatrali che partecipano con entusiasmo a questo neo-nato progetto:

- Teatro Stabile di Bolzano, rappresentato dal suo direttore artistico Marco Bernardi
- Teatro Testoni di Bologna, per il quale presenziò l'allora direttore artistico Paolo Cacchioli
- Il Premio Riccione Teatro ovviamente, con Massimo Castri, già collaboratore dell'ERT in qualità di regista dai primi anni '80
- Teatro Stabile di Torino, rappresentato dal suo drammaturgo in residenza Piero Ferrero
- L'E.T.I., con il suo allora Presidente Renzo Giacchieri
- Centro Teatrale di Brescia, per il quale partecipò l'allora direttore artistico Sandro Sequi

Alla presenza del direttore artistico Giuseppe Di Leva, allora anche direttore artistico dell'ERT, e della segretaria Maroly Lettoli, sono proprio questi sei rappresentati di altrettante importanti realtà teatrali nazionali a esaminare i sessantasette lavori pervenuti e a decidere l'opportunità o meno di assegnare le numerose borse di studio ch'erano state stanziare *ad hoc*.

Il regolamento della prima edizione del premio Tondelli infatti non prevedeva la vittoria da parte di un solo autore:

“La Giuria sceglierà alcuni autori (da un minimo di tre ad un massimo di cinque). Essi saranno invitati a seguire un lavoro di almeno uno dei Teatri che costituiscono il Comitato promotore, nella stagione teatrale 1993/1994. I Teatri si impegneranno a corrispondere, sotto forma di rimborso spese, una cifra mensile non inferiore a lire 3.500.000 per mesi due.”⁹⁷

Per questa ragione i vincitori dell'edizione del 1993, i quali vennero premiati in concomitanza con il Premio Riccione che quell'anno vide la vittoria dello stupefacente dittico drammatico di Antonio Tarantino (*Stabat Mater* e *Passione secondo San Giovanni*), furono ben quattro.

Le due borse di studio messe a disposizione dall'E.T.I. vennero assegnate una a Sonia Antinori, che nel 1995 avrebbe vinto anche il Premio Riccione con la sua pièce *Il sole dorme*,⁹⁸ per *L'Ospite* con la seguente motivazione: “Quel che del progetto è stato realizzato , è ben scritto, drammaturgicamente valido. L'autrice mette in evidenza la sua capacità di realizzazione e completamento del progetto presentato”⁹⁹, e l'altra a Vittorio Adinolfi, drammaturgo e regista, per il testo *Note a margine – Dietro il sipario, niente...*, “lavoro esilarante, ricco di eccellente fantasia, ben ingabbiata drammaturgicamente”.¹⁰⁰

La borsa di studio offerta dal Teatro stabile di Torino venne assegnata a Saverio Minutolo, drammaturgo e sceneggiatore, per il testo *Suez 1956*, “una storia nostalgica, una rievocazione accorata che non scade mai nel sentimentalismo. Una scrittura sorvegliata convoglia una sagace analisi di sentimenti. L'autore mostra una più che notevole capacità di controllare i propri mezzi espressivi e di utilizzarli con perizia”¹⁰¹

Mentre la borsa di studio del Centro Teatrale di Brescia, infine, andò a Renato Gabrielli, diplomato in recitazione alla scuola “Paolo Grassi” di Milano e già autore di alcuni interessanti testi teatrali come *Lettere alla fidanzata* (1989), *Oltremare* (1990) e *Oplà! Siamo vivi* (1993), per la sua

⁹⁷ Articolo 4 del bando di concorso “Pier Vittorio Tondelli”, prima edizione.

⁹⁸ Allestito per RAI 3 nel 1996 da Cesare Lievi con Franca Nuti

⁹⁹ Verbale de “Premio Pier Vittorio Tondelli”, prima edizione. Il documento è consultabile nella sede dell'Archivio del Premio Riccione.

¹⁰⁰ Ibidem

¹⁰¹ Ibidem

ipotesi scenica *Esperimenti criminali* con il quale “l’autore propone un progetto drammaturgico perfettamente aderente al bando del ‘Premio Tondelli’: una ‘storia’ chiara ed evidente, due personaggi vivi e, nell’unica scena completa, una scrittura drammatica già efficace”¹⁰²

La definizione di “progetto drammaturgico” che ricorreva spesso nelle motivazioni con la quale vennero assegnate le borse di studio era la seconda grande novità, dopo il periodo di stage creativo concesso ai giovani vincitori, che il Premio Pier Vittorio Tondelli cercava di proporre nella sua prima formulazione. A differenza del Premio Riccione infatti, e della maggior parte degli altri concorsi drammaturgici nazionali, il Premio Tondelli non richiedeva agli autori l’invio di un testo teatrale canonico e ovviamente inedito ma degli scritti che non dovessero essere necessariamente compiuti, “potendo essere semplicemente trame, storie, plot purché articolati e accompagnati da un’esemplificazione di dialogo.”¹⁰³

Una caratteristica molto particolare che costituiva la vera natura del Premio nato per “stimolare la capacità di racconto del reale, in Italia scarsamente attiva, e di segnalare scrittori in fase di maturazione, ai quali offrire le occasioni di verificare concretamente le proprie capacità”¹⁰⁴, una direzione la cui importanza viene rimarcata e ribadita proprio in occasione della stesura del primo verbale dove, oltre all’esito del concorso, è possibile leggere in una concisa nota introduttiva:

“Sulla base di queste considerazioni il prossimo bando richiederà esclusivamente (sottolineato nel testo) ai concorrenti di inviare ‘progetti di drammaturgia’ articolati nel modo seguente:

- Soggetto. Pre-sceneggiatura e una campionatura di scene e dialoghi completamente scritti.”¹⁰⁵

L’origine di questa breve nota, l’unica a margine di un verbale che sembra testimoniare soltanto soddisfazione per la buona riuscita

¹⁰² Ibidem

¹⁰³ Bando di concorso, “Premio Pier Vittorio Tondelli”, prima edizione.

¹⁰⁴ Verbale “Premio Pier Vittorio Tondelli”, prima edizione.

¹⁰⁵ Ibidem

dell'iniziativa, potrebbe di fatto essere stata necessaria per sottolineare ancora una volta sia uno degli elementi di forza e innovazione del Premio sia per evitare di ricevere testi teatrali formalmente convenzionali, forse meno adeguati per testare proprio quella duttilità di scrittura di cui si andava alla ricerca.

L'assetto originario del Premio Tondelli si presentava dunque molto differente da quello del Premio Riccione che pure lo aveva idealmente generato come la propria "sezione giovanile". L'intento della manifestazione infatti, così come già s'intuisce dalla scelta non casuale del nome a cui intitolarla, non era soltanto quello di scoprire nuovi autori di talento ma di seguirli per quanto possibile nel pieno sviluppo delle loro capacità di scrittura, sostenendoli con la possibilità concreta di farli confrontare con dei potenziali committenti e, comunque, con delle strutture teatrali vere e proprie.

Probabilmente questa formula, che pure aveva certo i suoi meriti, disattese le aspettative dal momento che già dalla seconda edizione il Premio Tondelli presentava delle modifiche sostanziali sia nel regolamento sia nella sua stessa concezione.

Il Premio Tondelli viene infatti ridisegnato per affrancarsi dalla paternità un po' ingombrante del Premio Riccione e presentarsi come un'ulteriore occasione per selezionare e premiare la più giovane drammaturgia nazionale, una nuova manifestazione da affiancare al TTV festival che si svolgeva con molto successo già dal 1985¹⁰⁶ proponendosi come unico festival in Italia dedicato a film, video, programmi televisivi e altri media e formati, nati tra la scena e lo schermo.

La scelta di bandire il concorso secondo la classica cadenza biennale viene mantenuta ma, significativamente, il nuovo direttore artistico nonché

¹⁰⁶ Ricorda Fabio Bruschi come Franco Quadri, l'allora direttore artistico del premio Riccione, concepì questo festival nell'ambito di un più ampio progetto di riqualificazione della manifestazione riccionese: "La sua prima idea per dare più visibilità al Premio fu di accompagnarlo con rassegne teatrali monografiche, per esempio sul teatro di poesia, dopodiché però, dato che a Riccione c'erano pochi soldi e nessun teatro, realizzando che le rassegne erano improponibili, propose il festival di video-teatro e teatro televisivo (con qualche aggancio con le arti visive), che sarebbe diventato poi il Riccione TTV, prima edizione nel settembre del 1985", da *Vent'anni a Riccione: Un bilancio*, op.cit.

presidente della giuria Franco Quadri, ritornato alle mansioni che ricopriva all'interno dell'organizzazione della manifestazione riccionele sin dal 1984¹⁰⁷, decide di indire la manifestazione negli anni alterni al Premio Riccione e di accorparlo dunque al Premio TTV. La scelta di scorporare il Premio Tondelli dal Riccione voleva dunque rimarcare le peculiarità ineludibili di entrambe le iniziative che, pur avendo in comune l'oggetto d'interesse, si differenziavano profondamente, ed era giusto che così fosse, per i soggetti interessati: una scelta, questa, che cercava di costruire un'identità nuova e autonoma al Tondelli per evitare il rischio che la sua carica innovativa e la sua importante operazione di scouting non andassero perse all'ombra della ben più consolidata fama del Riccione.

D'altra parte il fatto che il Premio Tondelli si dovesse svolgere in concomitanza con il Riccione TTV festival era un ulteriore modo per rendere giustizia ai caratteri distintivi migliori del concorso che certo non rischiava così di confondersi con una rassegna che invece si occupava di teatro con un taglio del tutto differente, privilegiando l'aspetto visuale e multimediale di contaminazioni performative nate in bilico tra la musica, la danza, il teatro stesso e i nuovi mezzi di comunicazione.

È così che nel regolamento della 43^a edizione del Premio Riccione viene dedicata una postilla proprio al Premio Tondelli per esporne brevemente i nuovi proponimenti:

“Il Premio Tondelli avrà a sua volta cadenza biennale e sarà indetto negli anni alterni al Premio Riccione per il Teatro. Il riconoscimento destinato a testi nuovi e progetti sperimentali su opere inedite, sarà riservato ad autori minori di 30 anni e sottoposto a una apposita giuria, diretta da Franco Quadri.(...)”¹⁰⁸

¹⁰⁷ Proprio all'indomani della premiazione della sua 49^a edizione, Franco Quadri ha ufficialmente dichiarato conclusa la sua esperienza da Presidente della Giuria del Premio Riccione, ruolo che ha ricoperto ininterrottamente negli anni dal 1984 al 1991 e dal 1995 fino al 2007.

¹⁰⁸ Bando di concorso 43^a edizione Premio Riccione per il Teatro, settembre 1995. Consultabile nella sede dell'Archivio Premio Riccione.

anche se non introducendo tutte le novità che sarebbero poi state esposte più dettagliatamente nell'apposito bando di concorso che sarebbe stato indetto nel 1996.

Il bando della seconda edizione del Premio Tondelli presenta infatti delle modifiche che da una parte lo rendono più simile al Premio maggiore, nell'intento di cercare una propria personale via che lo accostasse comunque a una formula che, al di là della presenza o meno d'innovazione resisteva nel tempo e riusciva a ottenere risultati importanti, e dall'altra cercano di mantenerne l'originalità continuando a richiedere ai partecipanti del materiale drammaturgico non necessariamente compiuto ma anche in fase sperimentale di *work in progress*; all'articolo 2 del regolamento è infatti possibile leggere: "Il Premio è aperto a tutte le espressioni del teatro di prosa, dai testi veri e propri, senza limitazioni di lunghezza, ai progetti sperimentali precisamente dettagliati."¹⁰⁹

Ma è la modalità di premiazione che cambia completamente e già la dicitura di "Premio teatrale" che capeggia sul nuovo regolamento è un indizio del mutamento sostanziale di un'iniziativa che, nella sua prima edizione si era definito invece come "borsa di studio". Nel 1996 il Premio Tondelli viene dunque ufficialmente formalizzato come tale, proponendosi non solo come una filiazione fortunata del Premio Riccione, ma come una manifestazione ad essa affine totalmente autonoma negli intenti e nelle prospettive, pur facendo riferimento alle stesse strutture organizzative.

Abbandonata l'idea di offrire ai vincitori uno stage in una struttura teatrale affiliata, probabilmente anche per le difficoltà logistiche insite nel raggruppare un Comitato Promotore realmente motivato o dotato semplicemente della disponibilità economica necessaria per accogliere un nuovo elemento all'interno del proprio organico, anche solo per i due mesi standard prefissati dal bando, la manifestazione si ripensa come un vero e proprio premio teatrale, imparando la lezione dal più longevo premio drammaturgico nazionale.

¹⁰⁹ Regolamento per il Premio teatrale "Pier Vittorio Tondelli", 2ª edizione, maggio 1996. Consultabile nelle sedi dell'Archivio Premio Riccione.

È così che, all'articolo 6 del secondo bando di concorso del Tondelli vengono delineate le novità più consistenti:

“Al testo prescelto dalla commissione giudicatrice sarà assegnato un premio di Lire 1.000.000. – È anche previsto un premio speciale della giuria; possono venire conferite segnalazioni ad altri lavori con apposite motivazioni. Un contributo di Lire 30.000.000 – verrà assegnato all'opera vincente per sostenere le spese di produzione relative alla messinscena. Il progetto dovrà corrispondere ai requisiti artistici della proposta, della sua realizzabilità, delle possibilità di diffusione, al fine di ottenere la più efficace promozione della nuova drammaturgia.”¹¹⁰

Se la borsa di studio viene permutata con un premio in denaro non esattamente equivalente a quanto i teatri, secondo il regolamento dell'edizione precedente della manifestazione, avrebbero dovuto elargire ai vincitori, senza dubbio la scelta di istituire un premio di produzione che finanziasse la messinscena del testo vincitore si colloca nella stessa ampia progettualità del Premio Riccione stesso, che a sua volta stanziava un contributo per l'allestimento del testo vincitore pari a 60.000.000 di lire, cercando di sostenere il giovane vincitore nel modo migliore possibile, anzitutto dando a quest'ultimo la possibilità di vedere approdare il proprio testo teatrale su un palcoscenico vero.

Il verbale della seconda edizione del Premio Tondelli, che reca la data del 25 maggio 1996, sembra confermare quell'entusiasmo che già aveva animato la sua prima giuria e, per tanto, anche in questo caso i vincitori furono più d'uno grazie anche all'assegnazione del Premio Speciale della giuria¹¹¹ che, dopo aver attentamente esaminato i sessantotto copioni pervenuti, selezionò una ristretta rosa di testi sulla quale concentrare la propria attenzione, segnalando tra questi:

¹¹⁰ Ibidem

¹¹¹ La giuria della seconda edizione del Premio Tondelli era formata da Luca Archibugi, Stefano Benni, Marisa Fabbri, Sandro Lombardi, Renata Molinari, Gianfranco Zanetti, Franco Quadri (presidente) e Maroly Lettoli (segretaria).

“Maddalena e gli altri di Antonello Meschino

per la sensibilità scenica dimostrata da un autore-regista già sicuro nell’uso del mezzo nel giustapporre un puzzle di cinque minipièce sui rapporti umani primari in un clima incantato;

Ebbene si, sono un eccentrico di Ture De Lirio

per l’inventiva sarcastica del linguaggio probabilmente autoriferimentale, ma in grado di passare per tutto il corpo del protagonista di cinque monologhi deliranti sulla solitudine dell’individuo, o dell’artista, nel degrado metropolitano;

Il cappello del papa di Pierpaolo Palladino

Per la lettura storica e metaforica di un passaggio di potere: la Roma del 1870 tradotta in un romanesco da cinematografo, in chiave di gattopardesca attualità;

Il falegname di Emiliano Pellisari

per il percorso drammaturgico sdoppiato tra il passato e il presente e tra il racconto e la realtà, in cui viene sintetizzata in termini arguti da sketch una moralità sull'immanenza della lotta di classe.”¹¹²

Il testo che ottenne dunque il primo Premio Speciale della recente storia del Tondelli fu *Portami ovunque, ma non portarmi a casa* del regista Sandro Vigna che si guadagnò il plauso per un testo improntato sulla vita in comune di quattro personaggi, ognuno alle prese con un doloroso quanto volontario distacco dal nucleo familiare d'origine.¹¹³

Mentre il primo premio venne assegnato *ex aequo* a Filippo Betto e Michela Marelli rispettivamente per *Armageddon* e per *La segretaria*, tra i

¹¹² Verbale, II° Premio Pier Vittorio Tondelli per il teatro, 25 maggio 1996. Consultabile nelle sedi dell'Archivio Riccione Teatro.

¹¹³ “[...] la ricostruzione della giornata concentrataria di una comune di 4 persone sradicate per loro stessa volontà dai rispettivi ambienti originari, espressa attraverso dialoghi spesso contraddittori tra sordi monologanti ostinati a esteriorizzare la propria quotidianità sensoriale e a scambiarsi racconti famigliari dove verità e fantasia spesso s'intrecciano; ma soprattutto per essere riuscito a superare la meccanicità insita nella scelta di partenza, arrivando a offrirci il quadro di una ripetitività esistenziale e di una vana ricerca di punti di appiglio, che oltrepassa il caso concreto per coinvolgere la crisi di una generazione.” Ibidem

due testi “indiscutibilmente più riusciti del concorso, tra loro diversissimi ma in qualche modo complementari e ugualmente coraggiosi nel proporre una sfida”¹¹⁴, viene suddiviso in parti uguali l'importo da 1.000.000 di lire che costituiva il premio principale della manifestazione mentre il ben più cospicuo premio di produzione, indivisibile per regolamento, venne successivamente assegnato al progetto proposto da Filippo Betto, che ebbe così la possibilità di vedere rappresentata la propria opera dal regista italo-argentino Antonio Sixty.¹¹⁵

Un'opera che s' impone

“per il gioco di scatole cinesi in cui rinchiude briciole scomposte e deliranti di un mondo all'ultima spiaggia, in un'immagine filtrata dalla memoria e dalle evocazioni letterarie, ma vividamente creativa. Con folli salti di fantasia, in una landa desolata che contiene una slabbrata sede di fatiscanti apparizioni, grazie a versi che trascorrono da un veneto contaminato e pregnante a un linguaggio neoclassico con innesti di inventive apocalittiche (...)”¹¹⁶

e che con il visionario incontro di due dame, figure delle decadenti civiltà veneziana e bizantina, dà luogo a un travolgente dramma dalle tinte oniriche dove il maestro di cerimonia è un reverendo carico d'empito lirico, John Donne¹¹⁷, che tira le fila di un'ipotetica fine del mondo annunciata, l'Armageddon appunto.

Filippo Betto, grande amico dello stesso Pier Vittorio Tondelli¹¹⁸, rappresenta forse la prima immagine del candidato ideale alla vittoria del

¹¹⁴Ibidem

¹¹⁵ Antonio Sixty era già noto nel circuito teatrale riccionese per il suo *L'aquila bambina* che nel 1991 venne segnalato al Premio Riccione e riuscì a ottenere anche l'assegnazione del prezioso premio di produzione. Il testo, in seguito, venne infatti portato sulle scene con la regia di Luca Ronconi al Teatro dell'Elfo di Milano, con debutto 22 settembre 1992, grazie appunto al contributo dell'ERT, del Teatro Stabile di Torino e con la collaborazione del Comune di Milano. Nel 1993 un suo nuovo testo *Blister, la fine delle cose* viene nuovamente segnalato al Premio Riccione.

¹¹⁶ Verbale del II° Premio Pier Vittorio Tondelli, op. cit.

¹¹⁷ Supponiamo che il personaggio di John Donne sia esattamente l'omonimo reverendo anglicano, vissuto a Londra tra il 1572 e il 1631, celebre per essere stato uno dei più celebri autori inglesi di “poesia metafisica”.

¹¹⁸ Sulla figura di Tondelli ricordiamo almeno i suoi contributi *Viaggi, riti, ritorni* in “Panta”, n. 9, 1992 e *Pier a Riccione: quando eravamo felici* in *Riccione e la Riviera vent'anni dopo* op. cit.

premio, e non per il reale legame di continuità affettiva che la sua immagine stabiliva tra la manifestazione e lo scrittore a cui quest'ultima era intitolata, ma per una reale duttilità nella scrittura che si sarebbe rivelata poi nel tempo, attraverso la narrativa¹¹⁹ e l'impegno profuso in uno dei più grandi, forse l'unico nel suo genere, laboratori nazionali di creatività applicata: Fabrica, il centro di ricerca sulla comunicazione nato per volere del Gruppo Benetton.¹²⁰

Questo, ovviamente, senza nulla togliere all'invidiabile curriculum di Michela Marelli, prolifica drammaturga diplomata alla scuola "Paolo Grassi" di Milano che si sarebbe in seguito fatta notare per le sue numerose collaborazioni con Laura Curino, sviluppando una conoscenza approfondita del cosiddetto "teatro di narrazione" che l'avrebbe portata alla stesura di diversi interessanti interventi critici sull'argomento fino alla pubblicazione di un studio condotto assieme al più importante esperto italiano del settore, Gerardo Guccini.¹²¹

Il testo della Marelli, *La segretaria*¹²², impressionò favorevolmente la giuria per

"la rappresentazione surreale di un topos del nostro tempo, il rito del colloquio di assunzione di impiego, mitizzato da una ludica astrattezza che si coniuga con il sadomasochismo di un'operazione iniziatica dagli ironici echi ioneschiani. In un'opera di esemplare precisione sintetica, scandita da parole che perdono via via ogni senso e da un'asciutta partitura di movimenti (...)"¹²³

¹¹⁹ La raccolta di racconti *Certi giorni sono migliori di altri giorni*, Marcos y Marcos, Milano, 1996 e il romanzo *Convulsioni*, Bompiani, Milano 2000

¹²⁰ Fabrica nasce nel 1994 ed è situato nelle vicinanze di Treviso, ospitato in un edificio progettato dall'architetto giapponese Tadao Ando. Guidata da un team internazionale, Fabrica sostiene lo sviluppo creativo di giovani artisti/sperimentatori provenienti da tutto il mondo. In seguito ad un rigoroso processo di selezione, i giovani prescelti sono invitati a sviluppare progetti concreti di comunicazione in campi che spaziano dal cinema alla grafica all'industrial design, dalla musica all'editoria, dai new media alla fotografia, sotto la direzione artistica di alcuni dei principali protagonisti dei diversi settori.

¹²¹ Vedi *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del "teatro narrazione"*, Le Ariette- Libri, Castello di Serravalle, 2004

¹²² Il testo è stato messo in scena nel 2002 con la regia della stessa autrice insieme a Luigi Guaineri, produzione Teatro in -folio, per la rassegna milanese Scena Prima Nuovi gruppi teatrali

¹²³ Verbale del II° Premio Pier Vittorio Tondelli per il teatro, op. cit.

raccontando le vicende, iperrealistiche al limite dell'assurdo, di una segretaria, alle prese con il proprio principale, un uomo snob e incasellato dentro sterili automatismi burocratici, che riuscirà lentamente a ribaltare i ruoli “facendosi macchina attiva di un procedimento puramente formale da mettere alla berlina”.¹²⁴

L'edizione del Tondelli del 1996 fu anche l'unica occasione in cui il primo premio venne assegnato *ex- aequo*, dopodiché il suo corso cambiò nuovamente approdando a quell'assetto definitivo che tuttora mantiene e che ne ha determinato la maggiore fortuna traghettandolo da una brevissima stagione sperimentale, appena due edizioni, alla formula che lo ha reso un importante punto di riferimento per tutti i giovani autori teatrali.

Il Premio Pier Vittorio Tondelli per il teatro deve infatti la sua fama e il suo prestigio alla sua più recente stagione cominciata nel 1999 con la vittoria di Fausto Paravidino, che si sarebbe rivelato un autentico talento guadagnandosi prestissimo l'appellativo di *enfant prodige* della nuova drammaturgia italiana, e proseguita sulla stessa fortunata scia con la vittoria della giovanissima Letizia Russo nel 2001, quella del poliedrico “narratore” Davide Enia nel 2003, quella del giovane regista Stefano Massini nel 2005 e quella, infine, di Mimmo Borrelli nell'ultima edizione del 2007, che aveva già conquistato la giuria del Premio Riccione nel 2005, presentando un nuovo testo linguisticamente eccentrico che sembra quasi voler aprire, o riaprire, ancora una nuova strada alla scrittura teatrale nazionale.

E nonostante il Tondelli possa davvero fregiarsi dell'onore di aver scoperto dei veri e propri autori, capaci di visioni del mondo talmente lucide e affascinanti da aver richiamato prepotentemente l'attenzione sul reale mutamento in atto dello scenario teatrale nazionale¹²⁵, ancora oggi, secondo l'amara considerazione del direttore di Riccione Teatro Fabio

¹²⁴Ibidem

¹²⁵ Basti pensare a quanto spazio il “fenomeno” della nuova drammaturgia italiana sia riuscito a ricavarsi sulle pagine d'importanti pubblicazioni come “La Repubblica” e “Panorama”. Nico Garrone, *Il Nuovo Teatro. Travolti dalla carica dei ventenni sesso, disperazione e tanta ironia* e Rodolfo Di Giammarco, *Crudele e veloce come le “battute” di Paravidino*, in “La Repubblica”, 28 gennaio 2003. Laura Maragnani, *Siamo noi la meglio gioventù: teatrale*, in “Panorama”, 18 settembre 2003.

Bruschi non può che offrire “la fama e 2.500 euro”, considerando anche che, dal 1999 in avanti, il premio di produzione per i vincitori del Tondelli è stato soppresso proprio a causa di una costante difficoltà nel reperimento di fondi che siano effettivamente adeguati alle molteplici esigenze di un'iniziativa che produce cultura a livello nazionale da ben sessanta anni e in maniera continuativa.

Di fatto il Premio Riccione e tutte le manifestazioni ad esso affiliate, compresi dunque il Premio Tondelli e il TTV Festival, fanno capo all'Associazione Riccione Teatro appositamente fondata nel febbraio del 2000 con diverse finalità contestualizzabili in quattro aree di interesse:

“La drammaturgia italiana contemporanea;

La ricerca teatrale, in particolare il rapporto tra il teatro, le arti sceniche e le arti visuali come il cinema, televisione, video e nuove tecnologie;

L'archiviazione, catalogazione e promozione dei documenti del teatro contemporaneo;

L'informazione – on e off line – sul teatro contemporaneo, puntando al sistema scolastico, universitario e alla formazione di nuove professionalità nell'area delle arti sceniche e della comunicazione.”¹²⁶

Ed è l'Associazione stessa a provvedere all'intera organizzazione delle manifestazioni, sobbarcandosi spesso più oneri che onori. Tra gli enti promotori del Premio figurano poi il Comune di Riccione subentrato ereditandone la tradizione dall'Azienda di Cura e Soggiorno di Riccione, seppur con poca convinzione considerando che nel 1982 Fabio Bruschi venne chiamato dall'allora assessore alla cultura per decidere se valesse o meno la pena di portare avanti quello che era già il premio drammaturgico più longevo del Paese¹²⁷, il Comune di Rimini, il dipartimento dello spettacolo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, l'Assessorato alla cultura della Regione Emilia Romagna e l'Assessorato alla cultura della Provincia di Rimini.

¹²⁶ Dal sito dell'Associazione Riccione Teatro, www.riccioneteatro.it

¹²⁷ Cfr. intervista di Chiara Alessi a Fabio Bruschi, *Vent'anni a Riccione: un bilancio*, cit.

Ma la realtà è che l'Associazione Riccione Teatro è un centro attivo tutto l'anno, tutti gli anni, che cerca di organizzare e programmare sempre al meglio le numerose iniziative che non si fermano all'allestimento del Premio Riccione, del Premio Tondelli e del TTV festival, ma comprendono anche altre attività collaterali di alto profilo¹²⁸ grazie alle quali il Premio Riccione può ormai essere considerato a buon diritto un centro dinamico, nevralgico, che produce ed esporta cultura.

Grazie al Premio Tondelli, infatti, due giovanissimi autori come Fausto Paravidino e Letizia Russo sono riusciti a frequentare i prestigiosi stage estivi del Royal Court Theatre, mettendo in gioco il proprio talento in uno dei più innovativi centri teatrali londinesi e presentandosi come due tra i migliori esponenti della giovane drammaturgia italiana contemporanea. Ma proprio quest'appendice estera che, nonostante non fosse contemplata tra i riconoscimenti dovuti ai vincitori del Tondelli, ha permesso uno scambio culturale a tratti davvero prezioso, dimostrando quanto il lavoro di Riccione Teatro possa realmente sostenere e aiutare lo sviluppo dei giovani autori meritevoli, non ha più avuto modo di replicarsi per una preoccupante mancanza di fondi, alla quale sempre secondo le prospettive di Bruschi si potrebbe sopperire anche solo confidando in una sorta di “piccolo mecenatismo dei privati”¹²⁹ che, però, fatica a emergere.

Una carenza di finanziamenti che si accompagna spesso a un atteggiamento sostanzialmente lassista dei principali enti pubblici preposti al sostentamento delle attività culturali e al riconoscimento stesso del loro valore a livello nazionale, che continua a stupire considerando quanto ormai l'istituzione del Premio Riccione si sia intelligentemente imposto negli anni

¹²⁸Basti pensare alla rassegna “la Stagione del Premio”, nata nel 2003 per volere di Fabio Bruschi, che per un'intera stagione teatrale porta nei teatri cittadini alcuni allestimenti di opere che hanno vinto o sono state segnalate al Premio Riccione e al Tondelli. La rassegna, che dovrebbe anch'essa avere cadenza biennale, è finora giunta alla sua seconda edizione, svoltasi nel 2005 ospitando una serie di spettacoli di autori siciliani transitati con successo a Riccione (Enia, Caspanello, Romeo, oltre all'ospite d'eccezione Emma Dante). Ma le iniziative dell'Associazione non finiscono qui: soltanto nel 2007 si può ricordare la mostra, inaugurata in concomitanza con la serata finale del Premio Riccione, dedicata alla figura di Italo Calvino e ai suoi rapporti con il premio Riccione che nel 1947 lo premiò nella sezione narrativa per il suo *I sentieri dei nidi di ragno*. Per l'occasione è stato pubblicato anche un approfondito studio di Andrea Dini, *Il Premio nazionale “Riccione” 1947 e Italo Calvino*, edito da Il Ponte Vecchio, Cesena.

¹²⁹ Intervista a Fabio Bruschi, vedi nota 94

e con un lavoro costante e sempre di notevole qualità come un vero e proprio patrimonio per la drammaturgia italiana contemporanea.

Nella pianificazione della progettualità futura questi elementi, oltre al fatto che il Premio Riccione e il Tondelli non sono mai stati poi così tanto amati e riconosciuti neanche dagli stessi cittadini della Riviera che pure si anima ormai da anni anche grazie al loro apporto culturale, contribuiscono ad alimentare un senso d'incertezza che rende difficoltosa l'elaborazione di disegni culturali a lunga scadenza. Se è vero che la manifestazione riccionese ha la storia e la tradizione per poter compiere quell'ulteriore salto di qualità verso la costituzione di un centro permanente per la promozione della scrittura teatrale che gran parte dei professionisti del settore attendono da anni ormai¹³⁰, è pur vero che, come afferma il direttore di Riccione Teatro, “prima di proporre bisogna intercettare”¹³¹e, aggiungiamo a titolo personale, prima di proporre bisognerebbe anche avere la possibilità per farlo.

Senza dubbio il Premio Riccione in generale e il Tondelli più nello specifico, e quasi con più evidenza, hanno saputo adempiere con grande lucidità a questo compito, segnalando spesso eccentricità, particolarità, fermenti nuovi sviluppatisi anche al di fuori del *mainstream* (il caso più recente è proprio quello del giovane attore e drammaturgo campano Mimmo Borrelli, con i suoi testi preziosi ma indubbiamente complessi da fruire) che forse avrebbero faticato a raggiungere la ribalta e a dimostrare al pubblico teatrale il proprio valore, rivelandosi un vero e proprio avamposto nell'osservazione del panorama drammaturgico nazionale tutto.

Dispiace dunque che tra i buoni propositi per l'immediato futuro, soprattutto per quanto riguarda il Premio Tondelli, il primo e il più pressante sia quello di “continuare ad esistere”¹³² e poi, certo, continuare nel costante monitoraggio della realtà teatrale nazionale, sperando di poter

¹³⁰ Cfr. ad esempio Tiziano Fratus, *Mutazioni filosofiche del Premio Riccione*, in www.dramma.it “(...) un premio che s'è guadagnato la nomea di maggior riconoscimento alla drammaturgia italiana, ovvero il Riccione, deve pensarsi a lungo termine come casa per lo scrittore teatrale, e non limitarsi a mantenere il grado raggiunto.”

¹³¹ Intervista a Fabio Bruschi., vedi nota 94

¹³² Ibidem

riproporre a breve una qualche forma di residenza internazionale e mettere i giovani vincitori nuovamente nella possibilità di sperimentare una preziosa occasione di crescita professionale.

III. “DUE FRATELLI”: L’ESORDIO PERFETTO

III. 1. Fausto Paravidino: attore disoccupato si inventa autore ¹³³

“C’è chi ha da essere piccolo e chi ha da essere grande. Lo capisci subito”¹³⁴, forse basterebbero queste parole tratte da una delle sue fortunate commedie, *La malattia della famiglia M.*, per definire il talento di Fausto Paravidino, primo e acclamato vincitore del premio Pier Vittorio Tondelli per il teatro nel nuovo corso del 1999 con il testo *Due fratelli*.

Paravidino, genovese classe 1976, infatti, è stato più volte definito un vero e proprio *enfant prodige* della drammaturgia nazionale grazie alla sua giovane età in primo luogo ma, soprattutto, per aver rivelato una “capacità di scrivere commedie con la naturalezza con cui respira”¹³⁵, una padronanza del linguaggio teatrale e della parola in generale che gli è valsa una carriera tanto fulminea quanto brillante, passando dal teatro alla radio e dalla radio al cinema confermando continuamente l’abilità nel reinterpretare con innata ironia la lingua della quotidianità, i microcosmi che la generano e le funzioni che determinano metaforicamente i tracciati di storie solo apparentemente minimali, ricche invece di tensioni spesso latenti che, quando non esplodono in maniera irreparabile, sembrano costituire una sorta di codice affettivo per una schiera di personaggi che fanno della sopravvivenza in una società individualista dove nessuno può reputarsi migliore di un altro, la loro personale forma d’eroismo.

Fausto Paravidino s’approccia al teatro originariamente come attore, la sua gavetta infatti comincia quando, nel 1996, inizia a frequentare la scuola di recitazione del Teatro Stabile di Genova, l’esperienza sarà piuttosto breve e si concluderà nell’arco di un anno ma gli permetterà di conoscere Giampiero Rappa, Filippo Dini, Andrea Di Casa e Sergio Grossini con i quali fonderà la compagnia Gloriababbi Teatro. Sarà con questa compagnia

¹³³ Titolo “rubato” allo stesso Fausto Paravidino che si definisce così in “Hystrio”, n. 2, 2001, pag. 124

¹³⁴ Fausto Paravidino, *Teatro*, Ubulibri, Milano, 2002, pag. 144

¹³⁵ Franco Quadri, *Il caso Paravidino ovvero quando il teatro italiano scopre un vero autore a 20 anni*, introduzione in Fausto Paravidino, *Teatro*, op. cit., pag. 7

teatrale, nata durante il periodo *bohémien* romano, fatto d'instabilità e precariato, che Paravidino allestirà le sue prime commedie. Non è influente considerare la provenienza strettamente attoriale di Paravidino dal momento che spesso, cercando di definire la sua poetica, l'autore ha rimarcato quanto sia stata e continui a rimanere fondamentale l'idea di scrivere "per" l'attore ¹³⁶, "per" la propria compagnia di attori e di fatto è proprio la sua conoscenza della socialità e della materialità della vita teatrale che sottostà alla sua pratica drammaturgica. Una modalità di scrittura che, come afferma arditamente Concetta D'Angeli¹³⁷, lo accosta a un modello di produzione teatrale molto antico; quello di Carlo Goldoni che scriveva "su misura" per gli attori della compagnia Medebach.

La scrittura teatrale di Paravidino, infatti, si rivela come espressione di un vissuto che non è soltanto quello dello stesso autore, pur molto presente, ma è soprattutto frutto di una semplice disposizione all'ascolto del linguaggio quotidiano e del suo ritmo nascosto. Non ne fa un mistero il giovane drammaturgo che dedica uno dei suoi testi linguisticamente più strutturato, *La malattia della famiglia M.*, "a tutti quelli che volenti o nolenti, consapevoli o meno, col loro parlarmi, scrivono le mie battute."¹³⁸ E, forse dandoci in fondo la chiave di lettura di una scrittura agile, leggera e per questo profondamente capace d'insinuarsi attraverso le sovrastrutture spesso surreali della realtà, dichiara:

"io non sono una persona con una grandissima fantasia: quello che scrivo o lo scrivo perché è capitato a me, o perché qualcuno me lo ha raccontato, o perché l'ho letto da qualche parte, o perché l'ho sentito dire sull'autobus..."

¹³⁶ Al già citato convegno sulla "Nuova drammaturgia italiana" tenutosi al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, Fausto Paravidino ha aperto il suo intervento affermando "Per il mio occasionale lavoro di scrittore è centrale, fondamentale, il fatto di essere un attore, perché per me la scrittura è un'emanazione diretta della recitazione". Nell'autopresentazione dell'autore su "Hystrio", n. 2, 2001 si legge chiaramente: "Quando non posso recitare scrivo per il teatro. Quando recito non scrivo."

¹³⁷ Concetta D'Angeli, *Le voci e i personaggi. Suggestioni teoriche dal "caso Paravidino"*, in www.ateatro.it, n. 65, 2003

¹³⁸ Fausto Paravidino, *Teatro*, op. cit., pag. 100

Così, a un certo punto, mi ritrovo circondato da battute, da situazioni, da storie ecc, che posso comporre e rimontare.”¹³⁹

Il montaggio delle battute e delle strutture portanti del dramma, che nelle opere di Paravidino sono sempre minimali, è un'altra caratteristica peculiare della scrittura di questo giovane autore che, con la sola eccezione della prima commedia, *Trinciapollo*, scritta nel 1996 e messa in scena dallo stesso autore insieme alla compagnia Gloriababbi Teatro nel 2000 ¹⁴⁰, sembra prediligere storie dove, l'alto numero dei personaggi in scena, richiede un'attenta concertazione sia linguistica che, per così dire, “evenemenziale”. Se infatti *Trinciapollo* ¹⁴¹ è una commedia con un impianto molto classico che vede accentrare le vicende nella sorte tragico-grottesca del protagonista, già la commedia successiva *Gabriele*, scritta nel 1998, si sviluppa seguendo un gusto, che lo stesso autore definirà “democrazia teatrale”, per una drammaturgia che non sostenga un singolo personaggio come perno dell'azione ma che faccia della convivenza sociale la sua tessitura.

Gabriele debutta al Teatro Colosseo di Roma il 7 dicembre 1999 ¹⁴² poco dopo l'assegnazione a Paravidino del Premio Pier Vittorio Tondelli per il teatro e riscuote subito un successo insperato dagli stessi autori della commedia che cercano d'individuare nell'immediatezza della trama e del linguaggio il motivo per cui “la gente esce contenta, dopo aver visto una cosa che appartiene alla vita vera.”¹⁴³ Non mancano certo le perplessità sul

¹³⁹ Fausto Paravidino, intervista a cura di Concetta D'Angeli, *Concetta D'Angeli intervista Fausto Paravidino*, in www.ateatro.it, n. 65, 2003

¹⁴⁰ La commedia andrà in scena per la prima volta al Teatro Piccolo Eliseo di Roma il 29 maggio del 2000, con la regia di Fausto Paravidino, le musiche di Massimiliano Graziuso e Salvatore Zambataro, le luci di Adriano Patané e con l'interpretazione di Dario Bucci, Vanessa Compagnucci, Andrea Di Casa, Filippo Dini, Massimiliano Graziuso, Sergio Grossini, Silvano Melia, Fausto Paravidino, Giampiero Rappa e Antonia Truppo.

¹⁴¹ La commedia non è stata inclusa nella raccolta *Teatro* edita da Ubulibri ma è possibile leggerla sia in “Hystrio”, n. 2, 2001 sia in Alessandro Tinterri, *Fausto Paravidino*, Morlacchi, Perugia, 2006

¹⁴² Con la regia di Giampiero Rappa, le scene e i costumi di Fausto Paravidino e l'interpretazione di Andrea Di Casa, Filippo Dini, Sergio Grossini, Fausto Paravidino, Giampiero Rappa e Vanessa Compagnucci. Il testo sarà poi ripreso nella stagione teatrale 2002- 2003 del Teatro Stabile di Bolzano, sotto la direzione artistica di Marco Bernardi.

¹⁴³ Giampiero Rappa, intervista a cura di Anna Parodi nel “Corriere Mercantile” del 19 aprile 2000, in “Patalogo”, n. 24, Ubulibri, Milano

consenso clamoroso tributato a un testo che sembra non offrire altro che un'affettuosa adesione alle divertenti vicende dei protagonisti ¹⁴⁴, cinque attori alla disperata ricerca di un ingaggio che si confrontano con i quotidiani problemi di convivenza in una cucina dove regna la cronica mancanza di latte e caffè, ma su tutti svetta il lungimirante giudizio di Franco Quadri che, dopo i recenti risultati del Premio Tondelli, non può che decretare la nascita di un nuovo autore: "Attenzione: lo spettacolo vale una serata e l'autore Paravidino è già più che una speranza."¹⁴⁵

A ragion veduta le speranze di Franco Quadri e di tutta la giuria che, nel settembre 1999, aveva unanimemente insignito il testo *Due fratelli* del Premio teatrale under 30 per eccellenza, prima edizione del nuovo corso di quella che sarebbe diventata la sezione più promettente del Premio Riccione, non si sono rivelate infondate. Paravidino infatti, sotto l'egida degli organizzatori del Premio Riccione e grazie ai meriti artistici riconosciuti all'opera *Due fratelli*, riesce a guadagnarsi l'ammissione all'ambito "International Residency for playwrights", stage estivo del Royal Court di Londra dove riesce ad affinare la sua capacità di scrittura, riconoscendo nella matrice drammaturgica anglosassone il suo ideale punto di riferimento, per altro mai celato ma spesso esplicitamente omaggiato. Dalle letterali citazioni shakespeariane che pervadono metateatralmente *Gabriele* alla scelta di affidare, per una grottesca legge del contrappasso, a Sergio, il personaggio di *Gabriele* che sembra soverchiato continuamente dalle parole che lo sopravanzano riducendolo a un'isterica balbuzia, il travolgente monologo di Lucky tratto da *Aspettando Godot* di Beckett, i maestri della drammaturgia riconosciuti da Paravidino sono i grandi rivoluzionari della parola teatrale. Raccontando la sua esperienza al Royal Court l'autore non ha mai nascosto una consonanza profonda con le modalità creative e produttive del teatro inglese, molto più orientato verso

¹⁴⁴ Cfr. il giudizio espresso da Renato Palazzi nel "Sole 24 ore" del 23 aprile 2000 ("Confesso che trovo difficile spiegarmi fino in fondo le ragioni di un così clamoroso consenso. La loro forza, evidentemente, sta nell'aver imboccato con decisione la strada della commedia...ma si tratta di una commedia al grado di espressione elementare, senza struttura, senza vero intreccio...L'azione ha ritmo, i personaggi suscitano un'affettuosa adesione, ma in fondo non c'è niente più di questo, niente che giustifichi quegli applausi a scena aperta." In "Patalogo", n. 24. op. cit.

¹⁴⁵ Franco Quadri ne "la Repubblica" del 23 aprile 2000, in "Patalogo", n. 24. op. cit.

una semplicità e una quotidianità che permette una pratica drammaturgica non inficiata dalle pretese di un teatro come quello italiano che invece non riesce a essere concepito che come evento, spettacolare o culturale che sia, relegando spesso alla ristretta categoria dell'eccezionalità le prove drammaturgiche nazionali migliori, inibendo così l'operato degli stessi autori teatrali da una parte e la formazione di una solida e onnicomprensiva coscienza teatrale negli spettatori.¹⁴⁶

Durante l'esperienza al Royal Court, Fausto Paravidino porta a termine la stesura de *La malattia della famiglia M.*¹⁴⁷, testo commissionatogli dal Premio Candoni-Arta Terme, di cui vincerà anche la sezione opere commissionate. In questa quarta esperienza drammaturgica l'autore s'impone dei paletti che possano stimolare nuovi metodi di risoluzione della trama e nuove forme linguistiche che in questo testo sembrano confluire nella creazione di un "lessico familiare teatrale"¹⁴⁸, tanto variegato quanto variegati appaiono adesso i personaggi. Se infatti le battute iniziali di *Gabriele*¹⁴⁹ si giustificavano come una sorta di difesa preventiva nei confronti delle accuse di misoginia all'autore che successivamente gli sarebbero davvero state mosse per quel testo e , ancora di più, per l'acclamato *Due fratelli*, è anche vero che le commedie di Paravidino si caratterizzavano per una disarmante carenza di ruoli femminili che non fossero solo delle macchiette più o meno congegnate per innescare l'evoluzione delle vicende.

Il paletto principale che l'autore s'impone qui è proprio quello di riuscire a descrivere dei personaggi creandoli *ex novo*, traendoli da universi quotidiani ma non direttamente esperiti, ed è così che nascono i primi ruoli

¹⁴⁶ Cfr. Fausto Paravidino, intervista a cura di Concetta D'Angeli, op. cit.

¹⁴⁷ La prima rappresentazione in forma di lettura scenica avviene al Teatro San Giorgio di Udine, il 10 giugno 2000, con la regia di Fausto Paravidino e l'interpretazione di Vanessa Compagnucci, Andrea Di Casa, Filippo Dini, Silvano Melia, Fausto Paravidino, Giampiero Rappa, Cinzia Veronesi.

¹⁴⁸ Al convegno di Sesto Fiorentino, l'autore usò quest'espressione anche per descrivere il linguaggio "metateatrale e biografico" della sua commedia *Gabriele*, scritta insieme a Giampiero Rappa.

¹⁴⁹ "Tagliando Lady Anne qualcuno si sentirà un po' orfano di Shakespeare e il tutto rischia di sembrare un po' misogino, ma Riccardo III c'è." Fausto Paravidino, *Teatro*, op. cit. pag. 16. Tra l'altro la battuta è recitata proprio dal personaggio Fausto, alter ego drammaturgico volutamente non dissimulato dell'autore stesso.

femminili di una certa levatura del teatro di Paravidino, che raggiungerà il suo esito più felice nel bellissimo ruolo della Madre nella commedia successiva *Natura morta in un fosso*, quelli delle sorelle Marta e Maria, le cui iniziali del nome costituiscono con ogni probabilità la “emme” puntata del titolo. Due personaggi capaci di sostenere con il disincanto totale verso la vita una famiglia che, di fatto, è proprio malata di questa mancanza di linfa vitale, si presume perduta per sempre con la morte della madre che, con il suo suicidio, ha dichiaratamente lasciato in eredità alla propria famiglia soltanto il disgusto per l’esistenza. A questi due caratteri femminili di rilievo si contrappongono i personaggi del fratello Gianni, che incarna il residuale spirito vitale della famiglia M. e come tale è destinato ad esserne il capro espiatorio, e del vecchio padre Luigi, altro carattere costruito interamente a tavolino dall’autore, interessato a descrivere una generazione completamente diversa, quasi sconosciuta, e il suo mondo.

Il secondo paletto che l’autore cerca di darsi è quello che lui stesso, scherzosamente, ha definito “uscire dalla cucina”¹⁵⁰, luogo che fino ad allora aveva catalizzato positivamente, come in *Gabriele*, o in maniera asfittica e autodistruttiva come in *Due fratelli*, l’azione scenica. A partire da questa commedia, infatti, gli spazi tendono a dilatarsi talmente tanto da rasentare la consistenza dei non luoghi, come il desolato Far West fatto di niente del testo in questione, la sperduta provincia anonima fatta di strade notturne e rifornimenti di benzina in *Natura morta in un fosso*, il ristorante completamente destrutturato dall’incedere de-progressivo del tempo e delle battute in *Morbid*, fino alla totale perdita di denotazioni fisiche come la città di *Genova 01*, diventata “un luogo della mente”, o il salotto di *Noccioline*, pretesto per raccogliere tutti insieme le trasmutazioni, connotate d’ideali e nuove incertezze, dei personaggi immaginati da Charles Monroe Schulz.

*Natura morta in un fosso*¹⁵¹, la quinta commedia di Paravidino, viene scritta nel 2001 per espressa richiesta di un giovane gruppo teatrale, l’A.T.I.R di Milano che si sarebbe anche occupata del suo primo

¹⁵⁰ Vedi l’intervista rilasciata a Concetta D’Angeli in www.ateatro.it, op. cit.

¹⁵¹ La prima va in scena al Teatro Verdi di Milano il 2 ottobre 2001, con la regia di Serena Sinigaglia, le scene di Nicolas Bovey e l’interpretazione di Fausto Russo Alesi

allestimento nel corso della rassegna Oltre 90 dove uno strepitoso Fausto Russo Alesi avrebbe animato con singolare talento la nutrita schiera di personaggi che compongono quest'opera. Il testo si presenta come un giallo metropolitano, dove la parodia del classico genere hard-boiled americano diventa il mezzo attraverso cui sperimentare una nuova forma drammaturgica, spiazzante e sarcastica, che s'avvale dell'assolutismo linguistico dei fumetti e dei B-movie:

“ è un racconto ad altissimo livello di disagio, tragico nell'epilogo e nella sostanza, ma non nella forma e nel linguaggio. La struttura del monologo è, infatti, scardinata dal moltiplicarsi dei punti di vista dei personaggi, che diventano ciascuno una pista possibile nell'inseguimento della verità.”¹⁵²

L'anonimato verso la quale viaggiano i personaggi di quest'amara commedia, appellati con nomignoli americani che ne delineano molto semplicemente solo la loro funzione (Boy, Cop, Mother, Pusher, Bitch, Boyfriend) all'interno di una storia dove la trama vuole prevaricare i suoi protagonisti, lascia spazio a un dichiarato esercizio di stile che riesce a ricostruire, con l'aiuto di svariate ma mai inopportune citazioni dal sapore smaccatamente pop, sei diversi idioletti e altrettanti mondi dai confini ben tracciati dalla quale, come causa naturale, le emozioni sembrano fuoriuscire come amplificate, assolute. Questa densità emotiva, pur distribuita in parti uguali a sei diversi personaggi, sembra trovare la sua realizzazione perfetta nella compenetrazione totale gli uni negli altri, secondo il ritmo e l'astrazione evocativa di un solo interprete. La successiva realizzazione del testo¹⁵³, infatti, provò ad assegnare un attore a ogni ruolo sminuendo la forza immaginifica del testo, lasciando il posto “a una sorta di naturalismo a tratti pedante nel voler raccontare tutto.”¹⁵⁴

¹⁵² Marilena Roncarà, *Indagine su cittadini al di sopra di ogni sospetto*, in “Hystrio”, n. 1, 2002

¹⁵³ Andata in scena al Nuovo Teatro Comunale di Bolzano, il 12 novembre 2003. Regia di Fausto Paravidino, scene di Laura Benzi, costumi di Sandra Cardini, interpretazione di Maria Paiato, Franco Ravera, Fabrizio Coniglio, Davide Lorino, Carlo Orlando, Nana Torbica.

¹⁵⁴ Claudia Cannella, *Natura morta sei attori per un monologo*, in “Hystrio”, n. 1, 2004

In un'intervista rilasciata ad Alessandro Tinterri¹⁵⁵, Fausto Paravidino racconta di aver dovuto chiedere una proroga per la consegna di *Natura morta in un fosso* perché, dopo i fatti del G8 che sconvolsero Genova, sentì il dovere di far sapere anche all'estero, con i mezzi in suo possesso, quello ch'era accaduto in Italia. L'occasione, d'altra parte, gli era stata offerta da una fortunata commissione da parte del National Theatre di Londra che, in occasione del festival "International Connections 2001", ideato come una rassegna di testi scritti da giovani autori per interpreti e spettatori altrettanto giovani, aveva richiesto all'autore, attraverso il festival *Intercity* allora diretto da Barbara Nativi¹⁵⁶ che si svolgeva al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, un testo da inserire in cartellone.

Noccioline nasce quindi come testo destinato a una platea internazionale ma questo non ha impedito al Teatro della Tosse di Genova di opzionare la commedia prima ancora che questa venisse portata a termine¹⁵⁷, testimoniando una grande fiducia verso il nuovo lavoro di Paravidino che non si sarebbe rivelata riposta invano: il testo infatti sarebbe stato portato in scena anche in Inghilterra, al Cottesloe Theatre di Londra con la produzione del National Theatre¹⁵⁸ che per primo lo aveva espressamente richiesto e anche in Germania, al Theater im Haus der Kunst di Monaco di Baviera¹⁵⁹ dove l'accoglienza sarà talmente calorosa da meritare al testo il lusinghiero titolo di migliore opera straniera della stagione 2002/2003, secondo un referendum votato dalla critica tedesca e indetto dalla rivista "Theater Heute".

La fortuna di un testo come *Noccioline* è dovuto in gran parte alla scelta oculata dei personaggi che ricalcano i protagonisti del celeberrimo fumetto

¹⁵⁵ Cfr. Fausto Paravidino intervista a cura di Alessandro Tinterri, *A colloquio con Fausto Paravidino*, in www.drammaturgia.it del 21 gennaio 2003

¹⁵⁶ La regista, scomparsa recentemente, curò anche l'allestimento della prima di *Noccioline*, al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, il 18 marzo 2002.

¹⁵⁷ La rappresentazione al Teatro della Tosse di Genova avviene il 13 maggio 2002 con la regia di Sergio Manfredi, i costumi di Daniele Sulewicz, le musiche di Bruno Coli, le luci di Riccardo Brambilla, i video di Francesco Donato e l'interpretazione di tutti gli allievi, studenti della scuola media superiore, del progetto "La storia in gioco", organizzato dallo stesso Teatro della Tosse.

¹⁵⁸ La prima rappresentazione in inglese del testo, ribattezzato *Nuts*, avverrà appunto al Cottesloe Theatre di Londra, l'11 luglio 2002. Il testo, tradotto dallo scrittore Luca Scarlini in collaborazione con Zachary James Kinny, avrà la regia di Xenakis Kyriakides e Catherine Beger.

¹⁵⁹ La prima tedesca, con il titolo *Peanuts (Noccioline)*, andrà in scena il 5 gennaio 2003 con il testo tradotto da Laura Olivi e Georg Holzer per la regia di Tina Lanik.

“Peanuts” fin quasi all’omonimia, presentandosi come caratteri di un’archetipica cultura popolare d’immediata ed empatica comprensione per una platea, almeno inizialmente, molto giovane. Ma la scelta di portare sulla scena proprio i bambini disincantati creati da Schulz è per Paravidino anche l’ennesimo dichiarato omaggio a Samuel Beckett, creatore per eccellenza di caratteri dolcemente disillusi e crudelmente vessati dalla violenza di mondi senza più nessun senso: “*Peanuts* è Beckett a fumetti”¹⁶⁰ sentenzierà l’autore. L’accostamento al grande drammaturgo irlandese risulta ancora più calzante rileggendo l’intero testo alla luce della svolta amara e tragica che spezza letteralmente la storia in un primo tempo, fatto di spensierati e divertenti *tableaux* che ritraggono la vita quotidiana di un gruppo di ragazzini “in libertà” sui quali aleggiano didascalie di vecchio stampo propagandistico (“I mass media controllano il mondo”, “Ideali tutto e subito”...), e in un secondo tempo che si apre, dopo un significativo lasso di tempo di circa dieci anni, in una caserma di polizia dove i ragazzini di una volta si ritrovano, secondo logiche spiazzanti e incomprensibili allo spettatore, divisi in due gruppi: le vittime e i carnefici.

La seconda parte dell’opera è l’espressione più pura del disagio creato dalla violenza ingiustificata e ingiustificabile perpetrata nella caserma di Bolzaneto ai danni dei manifestanti del G8, lì dove coloro che esercitavano in maniera imperscrutabile la loro autorità avevano spesso la stessa età di coloro che la subivano senza capirne la ragione. D’altra parte lo stesso Paravidino confermò che alla base di *Noccioline* stava la riflessione disarmante sulla medesima età di Carlo Giuliani, ragazzo appena 23enne ucciso il 21 Luglio 2001 in Piazza Alimonda, e Mario Placanica, il carabiniere 20enne, che sparò, così simili per certi versi nel loro essere soltanto ragazzi e così tanto distanti da ritrovarsi improvvisamente in due schieramenti tragicamente opposti. È forse questa lacuna, razionalmente insondabile che può essere chiamato solo “destino”, la vera spiegazione del crudo travolgimento di *Noccioline*, dove la scena finale vorrebbe essere

¹⁶⁰ Fausto Paravidino, intervista a cura di Alessandro Tinterri, *A colloquio con Fausto Paravidino*, in www.drammaturgia.it, op. cit.

forse una sorta d'immaginario riscatto catartico che, in realtà, rimane soltanto un rimpianto.

E non c'è catarsi neanche in *Genova 01*, oratorio civile commissionato a Fausto Paravidino dal Royal Court di Londra nel 2001 nell'ambito di un'iniziativa congiunta con l'associazione Human Rights Watch che, quell'anno, per via delle violenze verificatesi durante il G8, aveva inserito l'Italia in un elenco di sei paesi in cui s'era assistito a violazioni dei diritti umani. *Genova 01* è un testo ideato e scritto dopo *Noccioline*, nonostante il debutto italiano dei due spettacoli sia avvenuto quasi contemporaneamente¹⁶¹, ne è conferma il tono molto più asciutto, per niente metaforico o allusivo, completamente privo della volontà di rappresentare qualcosa perché sopraffatto dall'evidenza della realtà. "La tragedia non ha bisogno di rappresentarsi, perché è"¹⁶², la dichiarazione poetica di un testo che nasce come un *instant play*, che non avrebbe dovuto sforare i quindici minuti, spiega e giustifica la scelta dell'autore di non usare né personaggi fittizi né una storia diversa dalla realtà dei fatti del G8, secondo l'autore sarebbe stato infatti inutile nonché dannoso cercare di riprodurre teatralmente un evento le cui immagini erano circolate a tal punto da diventare icone di un dolore moderno, fino ad allora sconosciuto alla giovane generazione che le avrebbe assunte attonita come capisaldi di una nuova, crudele, educazione sentimentale. Rappresentare qualcosa di cui ancora non si conoscevano le dinamiche, ma di cui si poteva soltanto condividere il grande senso d'iniquità, di qualcosa che s'era manifestato con la violenza stessa di una vera tragedia, non avrebbe avuto se non l'effetto di creare dei parossismi inutili e ipocriti per chi il G8 l'aveva vissuto davvero.

La scelta di usare dunque un linguaggio ispirato a quello giornalistico, che riportasse soltanto l'evidenza dei fatti per bocca delle persone reali, delle loro testimonianze, viene presa anche in base a una scelta artistica,

¹⁶¹ Mentre *Noccioline*, infatti, debutta al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino il 18 marzo 2002, *Genova 01* debutta, sottoforma di lettura scenica da parte di Fausto Paravidino, Iris Fusetti, Simone Gandolfo e Ketti Di Porto, il 17 marzo 2002, sempre al Teatro della Limonaia, all'interno del festival *Intercity*, quell'anno interamente dedicato al G8 di Genova.

¹⁶² Fausto Paravidino, *Teatro*, op. cit., pag. 222

un'effettiva impossibilità sia di distaccarsi da fatti ancora troppo recenti sia di poter creare qualcosa che realmente potesse aggiungere un senso a quello che si era verificato a Genova.

Lo spettacolo è approdato con successo sul palco del Jerwood Theatre Downstairs di Londra, il 28 febbraio 2002 con il nome di *Genoa 01*¹⁶³ e allo Schaubühne am Lehniner Platz di Berlino il 7 giugno 2003¹⁶⁴ con il nome di *Genua 01*, a riprova della qualità e intensità comunicativa del testo, ma anche dell'ormai forte credibilità internazionale di un autore che ha continuato a veder circuitare il proprio testo all'estero anche molti anni dopo i luttuosi avvenimenti che lo avevano ispirato. Il testo sulla manifestazione di Genova è stato recentemente riproposto nei teatri italiani integrato di nuovi dati e nuove notizie emerse dall'istruttoria, ormai chiusa, che ha scagionato Mario Placanica dall'accusa di omicidio¹⁶⁵, per merito del nuovo gruppo teatrale, "La Compagnia", fondato da Fausto Paravidino all'inizio del 2006 insieme con alcuni compagni d'avventura che insieme a lui si erano cimentati nella scrittura e nella realizzazione del film *Texas. Provincia italiana al confine con il Messico*.

Paravidino, infatti, si dimostra, oltre che un talentuoso autore teatrale anche un capace regista, tanto da aver meritato con questa sua nuova prova di abilità, la nomination come miglior regista esordiente ai David di Donatello 2006, la celebre kermesse dedicata interamente alla produzione cinematografica nazionale. Il primo film di Paravidino, uscito nelle sale italiane nell'ottobre del 2005¹⁶⁶, prende spunto da una riflessione sulle nuove periferie italiane, desolanti non-luoghi desertici che intorpidiscono

¹⁶³ Il debutto portava la firma del regista Simon McBurney, la traduzione era stata curata da Gillian Hanna, tra gli interpreti bisogna ricordare almeno la presenza di Juliet Stevenson, poliedrica interprete della scena inglese, nota anche per alcune interpretazioni cinematografiche.

¹⁶⁴ Regia di Wulf Twiehaus, traduzione di Georg Holzer, drammaturgia di Andreas Karlaganis.

¹⁶⁵ *Genova 01* è stato recentemente ripresentato nei cartelloni italiani, da Roma a Napoli, integrato di nuove testimonianze e nuovi particolari riguardanti, oltre la morte di Carlo Giuliani, anche nuove notizie sulla strategia di guerriglia urbana dei Black Block e la presunta connivenza nei loro confronti da parte delle forze dell'ordine.

¹⁶⁶ Il film, diretto e scritto da Fausto Paravidino, con la collaborazione alla sceneggiatura da parte di Iris Fusetti e Carlo Orlando, vede nel cast, oltre ad attori noti come Valeria Golino e Valerio Binasco, anche un emergente Riccardo Scamarcio, gli stessi Fausto Paravidino, Iris Fusetti, Carlo Orlando e molti altri attori tra i quali Alessia Bellotto e Pierluigi Pasino che avrebbero fatto parte in seguito del nuovo gruppo teatrale dell'attore genovese, "La Compagnia".

Il film verrà distribuito dalla Medusa e prodotto dalla Fandango.

gli animi e i sentimenti di chi ci vive, e diventa parte di un'ideale trilogia sulle "waste lands" italiane cominciata con *La malattia della famiglia M.* e *Natura morta in un fosso*. La prima opera cinematografica di Paravidino ha delle forti ascendenze che richiamano il suo stesso lavoro teatrale, come ad esempio i *tableaux* oleografici, ma irriverenti allo stesso tempo, dei personaggi e del loro *milieu*, le battute veloci e asciutte che hanno fatto il successo di opere come *Due fratelli*, le ambientazioni minimali fortemente connotate dai personaggi che vi si muovono e un'ironia che sostiene quasi strutturalmente l'intera sceneggiatura.¹⁶⁷

L'ironia è di fatto un tratto distintivo della scrittura del giovane drammaturgo genovese che ne ha dato ulteriore riprova nella pièce intitolata *Orazione elettorale a 5 punte*¹⁶⁸, sarcastica messa in scena, definita dall'autore un esempio di "teatro usa e getta"¹⁶⁹, che voleva stigmatizzare ed esorcizzare in qualche modo il clima di esasperata violenza verbale e volgarità raggiunto nel corso della campagna elettorale italiana del 2006 per il rinnovo delle Camere e del Presidente del Consiglio. Il testo, rappresentato pochissime volte per il suo carattere d'*instant play* assolutamente legato a un determinato momento della cronaca nazionale, non è più stato replicato dopo le avvenute elezioni.

Il più recente testo scritto da Paravidino s'intitola *Morbid*¹⁷⁰ ed ha debuttato in forma di studio al Teatro i di Milano il 30 gennaio 2007, con la regia di Renzo Martinelli¹⁷¹. *Morbid* è un testo che racchiude già nel titolo sia l'atmosfera di tutta l'opera sia il lavoro destrutturante fin quasi al parossismo che investe lo spazio fisico dove i personaggi si ritrovano a interagire, il tempo che incede pinterianamente seguendo un processo regressivo e lo stesso testo drammatico che si ritrova spezzettato in tre

¹⁶⁷ Tra l'altro Fausto Paravidino ha recentemente dichiarato di avere in cantiere il progetto per un secondo film, intanto, alla venticinquesima edizione del Bellaria Film Festival, che si è svolto dall'1 al 5 giugno 2007, ha presentato il suo primo documentario tratto dall'esperienza del G8, intitolato appunto *Genova 01*, un work in progress di 55 minuti.

¹⁶⁸ Il testo costituisce anche l'esordio de "la Compagnia" che ha portato questo spettacolo, il cui debutto è avvenuto allo spazio autogestito Astra 19 di Roma, anche a Savona, Genova e Milano.

¹⁶⁹ Fausto Paravidino definisce così il suo testo durante un'intervista a "La Rosa Purpurea", programma radiofonico di Radio 24 condotto da Marta Cagnola, andato in onda il 7 aprile 2006.

¹⁷⁰ Il testo, non ancora edito, mi è stato gentilmente fornito dallo stesso autore.

¹⁷¹

diversi dialoghi che, soltanto casualmente, ogni tanto s'incrociano delineando un'umanità volgare e becera, colta in una "normale" serata al ristorante. Senza dubbio il nuovo testo teatrale di Paravidino si propone di rappresentare il disagio, il vuoto morale che contrassegna il nostro presente, seguendo le storie di due coppie mature, una coppia di amiche e una coppia di amici, tutti inevitabilmente ammorbati, contagiati, da un'avvilente mancanza di senso del pudore, di educazione e di rispetto per qualsiasi cosa e persona, ma lo fa attraverso uno smembramento tale della parola e dello spazio della parola che, l'unica cosa che realmente riesce a risaltare è il virtuosistico esercizio di scrittura a discapito della possibilità di poter davvero osservare e analizzare i comportamenti dei personaggi messi alla berlina. *Morbid* costituisce comunque il ritorno alla scrittura teatrale di uno dei più fortunati drammaturghi italiani contemporanei che ha prestato di frequente la sua innata capacità nel creare vivaci dialoghi, tanto serrati quanto ironici, incasellati in perfette tramature ritmiche, anche ad altre forme di veicolazione artistica come il cinema e , soprattutto, la radio.

L'esperienza radiofonica di Fausto Paravidino è già tanto ricca da non poter essere definita né casuale né tanto meno frutto di momentanee curiosità verso un *medium* che riesce a offrire possibilità nuove e quasi impensabili per chi provenga da una pratica costante della scrittura teatrale ma, allo stesso tempo, impone codificazioni e strumenti propri che possono inibire il lavoro di un drammaturgo che muova i suoi primi passi nella creazione ed elaborazione di un radiodramma.

La partecipazione al progetto "Teatrogiornale"¹⁷², format originale di Roberto Cavosi che prevedeva la realizzazione di un radiodramma differente al giorno partendo da uno spunto di cronaca apparso sui quotidiani del mattino, lo ha visto cimentarsi con tre differenti testi (*L'America riparte, La gauche che fa traboccare il vaso, Joe Banana* ¹⁷³)

¹⁷² L'intensa stagione del progetto "Teatrogiornale", iniziata alla fine del 2001 e conclusasi nel giugno del 2003, ha visto alternarsi nella stesura dei numerosissimi radiodrammi molti scrittori italiani e stranieri tra i quali Roberto Cavosi stesso, Michele Celeste, Letizia Russo, Edoardo Erba, Giuseppe Manfredi, Anna Pavignano e molti altri ancora.

¹⁷³ I radiodrammi, tutti trasmessi da Radio Rai Tre, sono andati in onda rispettivamente il 26 novembre 2001, il 6 maggio 2002 e il 13 maggio 2002. Le trascrizioni sono reperibili sul sito http://www.radio.rai.it/radio3/radio3_suite/teatrogiornale/archivio.cfm

dove la notizia di cronaca prescelta veniva rielaborata e calata in una dimensione iperrealistica, con divertenti derive surreali come, ad esempio in *Joe Banana*, l'intervista immaginaria al temibile boss italoamericano Joseph Bonanno ritratto come un elegante e compassato vecchino, al pari dei suoi meno noti coetanei in pensione.

La collaborazione con la terza emittente radiofonica della Rai continua con un radiodramma dall'impostazione già più sicura e più attenta alle reali potenzialità del nuovo *medium*, *Messaggi*¹⁷⁴ infatti rivela una maggiore padronanza dei mezzi e degli espedienti tecnici che verrà convogliata al servizio di un giustificabile desiderio di sperimentazione a cui l'autore darà voce principalmente sfruttando la possibilità, prettamente radiofonica, di sovrapporre i diversi quadri, le soggettive con le oggettive, il presente con il flash-back.

“in radio puoi fare tutto quello che si fa al cinema, soltanto che lo fai in dieci minuti e senza nessun costo aggiunto. Io trasformavo spesso un ambiente in un altro ambiente, in soggettiva; potevo seguire i personaggi e farli spostare di qua e di là, come per magia; mi era possibile inserire tantissimi flash-back e passare dalla situazione in diretta al flash-back cambiando soltanto l'ambiente, modificando il sottofondo musicale”¹⁷⁵

La più recente incursione di Paravidino nel mondo della radio si è sviluppata in collaborazione con Radio Rai Due, all'interno del consueto spazio dedicato allo sceneggiato, dove la coordinatrice Emma Caggiano ha riunito quattordici giovani autori, e numerosi loro collaboratori, che non avessero ancora compiuto 35 anni, in un *pool* creativo che riuscisse a raccontare la realtà e i suoi cambiamenti con disincanto e lucida ironia, non cedendo alla tentazione di ripetersi e perdersi in concezioni e opinioni obsolete o stereotipate. La rassegna prende infatti il nome di “Luoghi non comuni” e prevede la partecipazione di autori non necessariamente già

¹⁷⁴ *Messaggi* viene trasmesso da Radio Rai Tre all'interno della rubrica “I teatri alla radio”, a cura di Mario Martone, il 14 giugno 2002.

¹⁷⁵ Fausto Paravidino, intervista a cura di Concetta D'Angeli, *Concetta D'Angeli intervista Fausto Paravidino*, op. cit.

esperti del mezzo radiofonico ma comunque capaci di apportare il loro prezioso contributo a un'idea che si è rivelata intelligente e molto originale. Tra i diversi giovani scrittori ¹⁷⁶ partecipa anche Fausto Paravidino con il testo *A cena a casa degli altri* ¹⁷⁷, storia di tre extracomunitari che per cercare di recuperare la somma necessaria a pagare l'affitto reinventano la propria modesta casa come pizzeria, incorrendo in tutte gl'inconvenienti di chi s'inventa un mestiere senza conoscerne le basi, ma riuscendo anche a fidelizzare una clientela fatta di Coppiette in crisi, Coppiette innamorate e Coppiette un po' sprovvedute.

Potendo azzardare delle conclusioni, seppur consapevoli di quanto le definizioni e le categorizzazioni possano risultare limitanti escludendo arbitrariamente aspetti e caratteri solo apparentemente meno preponderanti di altri, potremmo affidarci alle parole di Franco Quadri, indubbiamente il primo lungimirante estimatore di Paravidino, che ha voluto ritrarre il drammaturgo come

“...un giovane scrittore molto attento ai comportamenti dei suoi simili e tentato dal gusto dell'improvvisazione, che mirava a scrivere ogni volta un testo di diverso genere, e ci sapeva fare nel reinventare mentalmente le molte bizze dei linguaggi. I testi gli piaceva pensarli con un taglio da sceneggiatura, spezzati in sequenze secondarie, almeno nella fase evolutiva, rispetto ai nodi dell'azione, scene in cui si chiacchiera di nulla e non si dice quel che più preme [...] Ma per fortuna al ragazzo non faceva difetto una propria concezione della vita...”¹⁷⁸

Una concezione della vita, potremmo aggiungere, estremamente realistica e pervasa di una ritrovata umiltà autoriale che ha spinto il giovane

¹⁷⁶ Partecipano al progetto, oltre a Fausto Paravidino, anche Davide Longo, Gianfranco Berardi e Gaetano Colella, Chiara Barzini, Letizia Russo, Cristiano Cavina, Tommaso Capolicchio, Elena Varvello, Elle Morano, Filippo Timi, Renata Ciaravino, Sara Ventroni, Aram Kiam, Davide Enia, Eleonora Lombardo, Lidia Riviello, Alessandro Fabbri e altri ancora.

¹⁷⁷ Lo sceneggiato è andato in onda dal 26 al 30 marzo 2007. Attualmente è reperibile sul forum di Radio Rai Due dedicato ai podcast all'indirizzo www.radio.rai.it/radio2/forum.

¹⁷⁸ Franco Quadri, *Il caso Paravidino ovvero quando il teatro italiano scopre un vero autore a 20 anni*, in *Teatro*, op. cit., pag. 12.

drammaturgo, così come molti altri suoi colleghi pressoché coetanei, a cimentarsi in un uso versatile della scrittura, spaziando attraverso *media* differenti, non disdegnandone l'aspetto puramente artigianale che lo ha portato spesso alla produzione di testi appositamente commissionati.

Paravidino s'è dimostrato capace di ricontestualizzare l'atto drammaturgico in una realtà spesso difficoltosa, non soltanto per i suoi coetanei, dove spesso la vera urgenza non è più quella creativa, dettata dalla non meglio identificata ispirazione, ma quella di poter trarre dalle proprie produzioni il maggior numero possibile di opportunità e possibilità per poter continuare nell'esercizio stesso della propria professionalità, svecchiandola di un'*allure* iperuranica che, per lungo tempo, ha contraddistinto gran parte della produzione drammaturgica nazionale.

III. 2. “Due fratelli: tragedia da camera in 53 giorni”

“...*Due fratelli* è una 'tragedia in cinquantatrè giorni', composta di brevi sequenze con la precisione del giorno e dell'ora come in un diario. Racconta con uno scambio di battute asciutte e rapide da partita a ping pong, all'inglese, la convivenza di due fratelli con una ragazza incontrata per caso che va a letto successivamente con l'uno e con l'altro, e il primo quando torna da militare la fa fuori. Lo stile è quello di un'autentica cronaca registrata ma calcolatissima nella sua immediatezza; e registrate sono le lettere su cassette fatte di bugie che i due fratelli si scambiano quando sono lontani o inviano alla famiglia che ne ha condizionato la coesione. La forza del testo, accolto con entusiasmo dai giurati¹⁷⁹ come una ventata di freschezza, sta proprio nella chiusura su se stesso di questo nucleo e, paradossalmente, nell'autosufficienza che lo tiene in uno stato di sospensione rispetto all'esterno, riproducendo allo stesso tempo con un gioco di riflessi i meccanismi della nostra quotidianità: qualcosa di esile da

¹⁷⁹ La giuria della 45ª edizione del Premio Riccione era composta da : Franco Quadri (presidente), Vincenzo Consolo, Elena De Angeli, Luca Doninelli, Marisa Fabbri, Mario Fortunato, Maria Grazia Gregori, Egisto Marcucci, Enzo Moscato, Luca Ronconi, Renzo Tian, Patrizia Cuzzani (segretaria).

non montarsi la testa, ma che esprime una necessità sincera, e ci diverte e ci turba perché ci riguarda.”¹⁸⁰

Due fratelli ¹⁸¹ sembra costituire l'esordio perfetto per un'autore, Fausto Paravidino, che senza mezze misure e più di una volta ha dichiarato “non credo nei personaggi, credo nella situazione”¹⁸². Il testo si sviluppa infatti come un frenetico inanellarsi di accadimenti senza logica apparente dove i protagonisti, i due fratelli che danno il nome alla pièce e la ragazza che con loro condivide l'appartamento, non sono altro che funzioni dalla scarsa credibilità che si lasciano travolgere da una sorta di “fato appartamento”¹⁸³ senza opporre alcuna resistenza ma assecondando anzi certe surreali premesse che, nel silenzio tra una battuta e l'altra, sembrano emergere prepotentemente.

“Non volevo raccontare una storia, volevo che la tensione esplodesse a partire dal nulla. La scrittura a quadri mi è naturale: ogni scena doveva essere come accendere una luce e cogliere i protagonisti in momenti casuali arbitrari della loro vita. Quello che si vede non è la cosa più importante, la storia vera scorre nascosta e noi ne registriamo solo dei frammenti. In fondo entriamo sempre così nella vita degli altri: per brevi attimi, per flash intermittenti.”¹⁸⁴

Così come cechovianamente gli snodi fondamentali della storia si svolgono laddove lo spettatore non riesce ad avere accesso, laddove per volontà dell'autore spesso è il silenzio a dover parlare, con altrettanta linearità drammaturgica tutto quello che avviene in scena e tutto quanto i

¹⁸⁰ Motivazione del Premio Tondelli assegnato al testo della commedia a Riccione il 25 settembre 1999, in “Patalogo” n. 24, op. cit., pag. 144

¹⁸¹ La prima rappresentazione dello spettacolo avviene al Nuovo Teatro Comunale di Bolzano, il 6 novembre 2000, per una produzione dello stesso Teatro Stabile di Bolzano. La regia è affidata all'attore, nonché amico di lunga data dell'autore, Filippo Dini. Sulla scena lo stesso Fausto Paravidino, Giampiero Rappa e Antonia Truppo. Scene e costumi di Laura Benzi.

¹⁸² Fausto Paravidino intervistato da Linda Dalisi in *Giocando col fatalismo*, in “Il Denaro”, 25 gennaio 2003

¹⁸³ Luca Doninelli per “L'Avvenire” dell'8 novembre 2000, riportato in “Patalogo” n. 24, op. cit., pag. 145

¹⁸⁴ Fausto Paravidino da un' intervista a cura di Sara Chiappori per l'edizione milanese de “La Repubblica”, 16 gennaio 2001, riportato in “Il Patalogo”, n. 24, op. cit., pag. 144

personaggi si ritrovano, quasi involontariamente, a dire rappresentano *in nuce* il presagio di una conclusione realmente drammatica: non casualmente il sottotitolo di *Due fratelli* recita “tragedia da camera in 53 giorni”.

Ma quella che Paravidino presenta è una tragedia moderna smorzata nei toni da un'ironia imperante capace di far sorridere anche nei momenti in cui s'intuisce un'acme emotivo come la fase preparatoria dell'esplosione drammaturgica, nascosta fino alla fine da un'interminabile serie d'irresistibili sottintesi capaci al contempo di rendere i dialoghi, e i personaggi insieme a loro, tanto riconoscibili quanto estraniati.

I due fratelli Boris e Lev, che portano questi nomi perché “in ospedale si leggono i romanzi russi”¹⁸⁵, rappresentano il cuore di un nucleo familiare apparentemente normale, intrinsecamente malato, che si confronta con l'alterità impersonata dall'inquieta Erica, senz' avere mai ricevuto l'educazione sentimentale adeguata per affrontarla e imparare da essa la tolleranza o, almeno, le fondamenta della civile convivenza.

Erica, che costituisce la quintessenza dell'archetipo drammaturgico del conflitto, si presenta come il nemico per eccellenza il cui scopo è scardinare l'armonia della coppia monadica Lev-Boris. Se consideriamo la fine a cui giunge il dramma sembrerebbe che la ragazza sconti dunque la pena per esserci riuscita, ma se consideriamo come fittizia l'armonia che regna tra i due fratelli, la figura di Erica assume le sfumature di un capro espiatorio, non a caso uccisa nella maniera brutale e indifferente con la quale potrebbe essere ucciso un animale sacrificale, che assume su di sé la mancata risoluzione del reale conflitto che anima la pièce : l'incapacità di comunicare i sentimenti che rendono Lev e Boris schiavi compiacenti delle loro stesse bugie.

Come giustamente osserva la giornalista Magda Poli, *Due fratelli* è, con l'evidenza dell'inquietudine che lascia nello spettatore e nel lettore,

“Una storia specchio di una incapacità di comunicare, di una impossibilità d'amare, di un' acuta indifferenza per il prossimo, di una mancanza di

¹⁸⁵ Fausto Paravidino, *Teatro*, op. cit., pag. 90

educazione dei sentimenti, di un bisogno di certezze che si concretizza in un coacervo di bugie raccontate a se stessi e agli altri, di un'apatia e di un'abulia che uccidono. Una storia che si svolge in un inferno domestico tra personaggi non prigionieri di un universo familiare, ma del vuoto di una società...”¹⁸⁶

Il rapporto difficoltoso e ambiguo che i due fratelli instaurano con il terzo elemento, venuto a turbare la perfezione della relazione fraterna che s'intuisce sottesa sin dal titolo dell'opera, si nutre di oggettive vedute inconciliabili che riguardano l'ordine, la pulizia e la generale vita domestica della casa in cui i tre convivono, ma anche di una innata predisposizione sia di Boris quanto di Lev a reprimere la sincerità e la spontaneità in favore di freddi formalismi frutto di un'appropriazione distorta dei meccanismi base della civile convivenza. Ecco quindi l'ossessione maniacale di Boris per il corretto andamento della casa che lo caratterizza sin dalle prime battute

BORIS: Come va?

LEV: Bene.

BORIS: È successo qualcosa?

LEV: No, perché?

BORIS: C'è da fare la spesa.

LEV: Adesso?

BORIS: In questo periodo.

Pausa

BORIS: Hai pensato a cosa potremmo fare per pranzo?

LEV: Non penso ad altro.

Boris lo guarda

LEV: Cazzi tuoi?

BORIS: C'è da fare la spesa.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Magda Poli per il “Corriere della Sera” del 14 gennaio 2001, riportato in “Il Patalogo”, n. 24, op. cit., pag. 144

¹⁸⁷ Fausto Paravidino, *Teatro*, op. cit., pag. 69

insieme alla sua completa mancanza di senso della convenienza che si rivela lampante dal contesto in cui queste parole vengono pronunciate: alle ore 7:58 del mattino al fratello visibilmente scosso dal suo precedente dialogo con Erica, seduto al tavolo, nudo, avvolto soltanto da un lenzuolo.

Boris, più di Lev, si rapporta alla realtà attraverso schemi rigidi e convenzionali che difficilmente comprendono l'intrusione di elementi destabilizzanti come gli affetti e le pulsioni, l'ambiente che lo circonda deve essere perfettamente intellegibile e tutto quello che non riesce a esserlo, come Erica e il suo comportamento bizzarro, deve comunque sottostare anche a costo di forzature artificiali al suo modo, in fin dei conti naïf, d'interpretare il mondo. È così che nasce il fantomatico regolamento della casa, appositamente redatto per circoscrivere e stigmatizzare i difetti di Erica e ridurla bidimensionalmente a un problema risolvibile sulla carta.¹⁸⁸

Il formalismo di Boris non si ferma alla sua compulsiva necessità di riorganizzazione del proprio microcosmo ma si estende anche al suo linguaggio, caratterizzato da impersonali stilemi burocratici, asettiche formule fatiche di pura convenienza e imbarazzate quanto infantili reticenze che rivelano l'esistenza di una personalità debole e plagiata, occultata e puntellata da incomprensibili quanto incrollabili sovrastrutture.

BORIS: Come va?

ERICA: Da quando ti interessi alla mia salute?

BORIS: Non mi interessa per niente, sono cose che si dicono, così, per introdurre una discussione tra persone.

ERICA: Dobbiamo discutere?

BORIS: No, devo dirti due cose, devi ascoltare.¹⁸⁹

¹⁸⁸ "BORIS: ... Regola numero uno: chi sporca un piatto poi se lo lava [...]Regola numero due: per i pasti comuni si rispettano i turni. Regola numero tre: chiunque faccia uso di assorbenti è pregato di riporre quelli usati nell'apposito sacchetto della spazzatura immediatamente dopo l'uso. [...] Regola numero quattro: chiunque faccia uso di preservativi è altresì pregato di riporre quelli usati...[...] Regola numero cinque: a rotazione, ogni settimana, uno fa il bagno, uno la cucina e l'altro passa l'aspirapolvere. Regola numero sei: quando uno fa la lavatrice lo deve dire prima. Regola numero sette: è vietato lasciare in giro bacinelle con dentro la roba a bagno. Regola numero otto: chi finisce la carta igienica la deve cambiare..." ivi, pagg. 78-79

¹⁸⁹ Ivi, pag. 75

Soltanto Erica, in quanto elemento estraneo, riesce anche se per poco a far vacillare le sovrastrutture di Boris coinvolgendolo in un innocuo gioco della verità che rivela di fatto un'ambigua traslazione del concetto di verità in quello di bugia e viceversa. Boris infatti, una volta messo alle strette dalla ragazza, non riesce a definire la verità se non ricorrendo al suo contrario, la bugia

ERICA: ...Dài, facciamo il gioco della verità. Ci facciamo delle domande e dobbiamo dire la verità.

BORIS: No, io dico sempre...non si dicono le bugie.

ERICA: Io le dico.

BORIS: Non bisogna, io non le dico.

ERICA: Mai?

BORIS: No, non bisogna.¹⁹⁰

Salvo poi cedere alla tentazione della bugia stessa a patto che questa venga praticata entro la codificazione socialmente riconosciuta del gioco

BORIS: Mi insegni quello delle bugie?

ERICA: Avevi detto che non volevi dirle.

BORIS: Se è un gioco non conta.¹⁹¹

Ma nel corso del testo diventa via via sempre più evidente il fatto che la menzogna per i due fratelli, seppur usata teoricamente a fin di bene per ricostruire una sorta d'inesistente armonia e coerenza affettivo-familiare, sostituisce puntualmente la verità e, con essa, la realtà dei fatti. La bugia diventa la convenzione tacitamente accettata attraverso cui Boris e Lev colmano la frattura emotiva che si consuma dentro loro, tra loro e all'interno della loro famiglia. "Le lettere" che i due ragazzi "scrivono" alla madre sono consapevoli resoconti di una realtà ideale che non esiste, sono una panacea alla cronica mancanza di felicità; sarebbero dunque una sorta di

¹⁹⁰ Ivi, pag. 86

¹⁹¹ Ivi, pag. 89

verità mediata attraverso l'immaginazione, una verità che però rimane irrimediabilmente falsa. E , come se Paravidino ricordasse il vecchio motto latino per cui *verba volant , scripta manent* , le lettere dei due fratelli sono cassette registrate dove le parole s' alleggeriscono del peso della responsabilità e danno vita a “una corrispondenza infantile e favolistica”¹⁹², facendosi filtro della ricezione stessa della realtà e unico strumento attraverso il quale cercare di comprendere le complesse personalità di Boris e Lev.¹⁹³ Anche se, fino alla fine, i due ragazzi rimangono imperscrutabili nelle loro azioni e, soprattutto, nelle loro reazioni come se si nascondessero anche agli occhi del loro stesso autore che, ironicamente, non ha mai fatto mistero di vivere “in una sorta di fatalismo drammaturgico, nella speranza che i miei personaggi ne sappiano più di me”¹⁹⁴

Paravidino comunque effettua per i personaggi di quest'opera una scelta molto netta e spiazzante, decidendo d'invertire gli ordinari ruoli tra fratello maggiore e fratello minore, affidando al più piccolo, Lev, il compito di vegliare e proteggere il più grande, Boris, un po' debole di mente.

Il capovolgimento provoca una sottile inquietudine che si riflette sull'atmosfera generale del testo, dove più volte i due personaggi, al proprio nome, aggiungono di volta in volta l'appellativo “tuo fratello maggiore” o “tuo fratello minore”, come se l'unica verità riconoscibile dell'opera fosse il rapporto di fratellanza tra i due ragazzi e per questo motivo tale verità debba essere ostentata fino al parossismo, sfiorando il surreale una volta che i ruoli, dal testo ai fatti, si rivelano invertiti.

¹⁹² Franco Quadri, *Il caso Paravidino ovvero quando il teatro scopre un vero autore a 20 anni*, cit., pag. 8

¹⁹³ “ERICA: Dici un sacco di bugie.

BORIS: No.

ERICA: Dico nelle lettere.

BORIS: No, non sono bugie.

ERICA: Tutti quei discorsi sulla macchina il laghetto, che io non sono più tornata...

BORIS: Non sono bugie, sono lettere, le lettere si scrivono così, non è come una bugia, sono lettere.

ERICA: E perché nelle lettere non si può dire la verità?

BORIS: Si può anche ma è meno bello.” Fausto Paravidino, *Teatro*, op. cit.,

pag. 89

¹⁹⁴ Fausto Paravidino intervistato da Linda Dalisi, *Giocando col fatalismo*, cit.

Lev si presenta dunque come una figura carismatica, risoluto e spigoloso sia nel suo modo di pensare sia nel suo modo di agire, e si rivela l'anello di congiunzione¹⁹⁵ tra lo straniamento di Boris, che talvolta appare come un bambino ancora privo dei mezzi per comprendere la realtà, e la passionalità di Erica, unico personaggio della pièce che conosce a tal punto il mondo da aver cercato di sottrarsi tentando anche il suicidio.

E nonostante nel corso dell'opera Paravidino enfatizzi il carattere ferreo e quasi dispotico del fratello minore, rendendolo protagonista di sfuriate e atti d'inconsulta aggressività, non rinuncia a introdurlo sulla scena nel pieno della sua vulnerabilità: seminudo avvolto in un lenzuolo, in piena notte, si presume innamorato di Erica e con un paio di battute che ne lasciano intravedere il precario equilibrio emotivo, la malcelata fragilità, subito dissimulata da risposte secche e taglienti che vorrebbero ristabilire una distanza di sicurezza tra Lev, i suoi sentimenti e la stessa Erica

LEV: Che cosa stai scrivendo? È qualcosa di brutto, eh?

Erica straccia il foglio

LEV: Ho paura, cosa c'era scritto?

ERICA: Non sono sicura.

LEV: Fammelo leggere.

ERICA: Tu che cosa provi per me?

LEV: Che cosa?

ERICA: Tu sei innamorato di me?

LEV: No.

ERICA: Avevo paura che ti fossi innamorato.

LEV: Uh. Tu?

ERICA: Affetto. Mi piaci, provo affetto.

LEV: Bene. Allora?

ERICA: Non voglio che tu soffra.

¹⁹⁵ Il ruolo fondamentale di Lev come intermediario tra due personalità molto sfaccettate come Boris e Erica è sottolineato dallo stesso Paravidino che, ricordiamo, nella messinscena dello spettacolo impersonava proprio il personaggio di Lev: "Antonia Truppo, lavorando sul suo soggetto, ha finito per incarnare un ruolo diverso da quello che mi sarei mai potuto immaginare, Giampiero Rapa anima un uomo complesso e articolato, io sono il collante della storia". Fausto Paravidino intervistato da Stefania Parmeggiani, *Un dramma in 53 giorni*, in "Corriere Romagna" dell'1 febbraio 2001

LEV: Eh, neanch'io.

Pausa

ERICA: Non voglio più fare l'amore con te.

LEV: Soffro.¹⁹⁶

Lev è l'unico personaggio che, all'interno dell'asfittico *ménage à trois* che vede Erica sedurre prima l'uno e poi l'altro dei due fratelli, cerca una via di fuga che non sia quella centripeta di Erica, che una volta sfogata la sua rabbia in giro per la città torna sempre e comunque a rinchiudersi tra le pareti domestiche, ma quella centrifuga e completamente dominata dall'arbitrarietà che lo porterà a prestare servizio di leva in un luogo “lontano, vicino casa” dalla quale continuerà a spedire “lettere” al fratello. “Lettere” che, in questo caso, assumeranno sempre più l'aspetto di una citazione dai più classici war movie americani dove i soldati, solitamente spediti in Vietnam, comunicano con le famiglie tramite commoventi cassette registrate¹⁹⁷, palesando così la loro natura artificiosa, *pro forma*.

La leva del fratello più piccolo è l'ennesima reazione inconsulta e impulsiva all'insofferenza nei confronti di Erica: dopo aver insinuato nella mente facilmente suggestionabile di Boris il tarlo dell'odio e della vendetta nei confronti della ragazza¹⁹⁸, dopo aver lanciato piatti contro la parete,

¹⁹⁶ Fausto Paravidino, *Teatro*, op. cit., pag. 68

¹⁹⁷ Basterebbe citare la famosissima sequenza di *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) durante la quale un giovanissimo Laurence Fishburne viene ucciso sulla barca che risale lentamente un fiume cambogiano mentre ascolta la cassetta inviatale dalla madre.

¹⁹⁸ “LEV: Non è quello, è che tu hai una rabbia.

BORIS: Esatto, una rabbia per lei.

LEV: Falla uscire.

BORIS: Mi arrabbio.

LEV: Falle male.

BORIS: Non risolvo il problema.

LEV: Non ti deve fregare il suo problema, risolvi il tuo problema.

[...]

LEV: E tu ti arrabbi.

BORIS: IO mi arrabbio.

LEV: E vorresti ucciderla.

BORIS: No

LEV: Provi odio.

[...]

BORIS: Non giocare, non giocare con me.

LEV: Divertiti ad odiare.

BORIS: Io non odio proprio nessuno.

LEV: Hai un'ascia sotto il letto, se la tieni lì ti dà fastidio, usala, rilassati.” Fausto Paravidino, *Teatro*, op. cit., pag. 72

minacciato e insultato Erica fino al gesto premonitore di puntarle un coltello alla gola, Lev cerca di rivolgere altrove la sua violenza montante. Ma quella di Lev è “un'improbabile leva militare interrotta di colpo, quasi fosse un gioco o una fuga, e che funge di fatto da agguato”¹⁹⁹, una leva che dura solo quarantacinque giorni e riporta a casa il fratello minore appena in tempo per rendersi conto che Erica è riuscita a far innamorare di sé suo fratello Boris, appena in tempo per recidere il problema alla sua radice.

Come un novello Woyzeck, Lev torna a casa e si ritrova annichilito dal tradimento del fratello ma anche da quello della ragazza per cui platealmente prova ancora dei sentimenti.

A tre quadri dalla fine dell'opera *Paravidino*, con la precisione che già si evince da un uso minimale e quasi feroce di un linguaggio pronto a smentire di continuo se stesso, riesce nuovamente a destabilizzare le certezze di chiunque avesse creduto, fino alla fine, di essere riuscito a comprendere la complessità multiforme dei due fratelli. Attraverso la crisi violenta che s'impadronisce di Lev nel momento in cui la consapevolezza prende il sopravvento si consuma l'apice della tragedia in una completa e inquietante osmosi tra i due fratelli: Lev perde l'autocontrollo e la freddezza che lo avevano caratterizzato fin qui trasformandosi in una furia incapace di arrestarsi tanto che, per la prima volta, prende a schiaffi il fratello, mentre Boris, terrorizzato da un così repentino cambio di prospettiva inizia a schiumare dalla bocca in una scena che, nella sua violenza sia verbale che visiva, costituisce il vero e proprio fulcro drammaturgico dopo il quale tutto diventa semplice conseguenza.

È così che l'uccisione di Erica, nell'ultimo quadro, il cinquantatreesimo giorno, viene presentato come un dato di fatto, assodato, compiuto e metabolizzato nella più completa indifferenza, dove l'unica variabile sarebbe forse stata la scelta della mano che avrebbe dovuto portare a termine quello che, sin dall'inizio del testo, si profilava come un percorso già delineato per quanto assolutamente privo di logica.

¹⁹⁹ Franco Quadri, *Il caso Paravidino*, cit., pag. 8

Ma, come lo stesso Paravidino afferma, “lo humour è ciò che rende reale la tragedia”²⁰⁰, e quindi non si può non sottolineare quanto insolita sia “l'arma del delitto”: così come nella commedia omonima un trinciapollo era stato usato come bizzarro strumento per un inspiegabile delitto, in *Due fratelli* è la forte contusione provocata da una caffettiera, simbolo per eccellenza della vita domestica e quasi metonimia della stessa cucina dove si svolge tutta la vicenda, a uccidere Erica che, poco prima di morire, in un gesto che a posteriori può essere interpretato in maniera grottesca come un esilarante mancata riappacificazione, aveva comprato 250 grammi di caffè, nonostante lei non ne bevesse, per fare una sorpresa a Lev e Boris.

Dal canto loro la reazione dei due fratelli a quest'insensato omicidio che sembra quasi essersi consumato in una dimensione onirica, durante un non meglio specificato stato di trance, è talmente pacata e composta da indurre quasi a credere che la ragazza in realtà non sia morta ma stia solo dormendo

BORIS: Ho dormito a lungo

Si avvicina a Erica

BORIS: Dorme?

Pausa

BORIS: Sei stato tu?

LEV: Dobbiamo solo aspettare.

[...]

BORIS: Con il coltello?

LEV: Con la caffettiera, qui sulla base, con lo spigolo.

BORIS: Fa' vedere.²⁰¹

Ed è nello stesso clima talmente saturo di insensata crudeltà da essere percepito come ovattato, quasi rassicurante infine, che i delicati equilibri tra i due fratelli vengono ristabiliti. Con l'ennesimo, quasi impercettibile, capovolgimento finale che vede il fratello maggiore accarezzare la testa del fratello minore come a rinfrancarlo dopo una difficile missione,

²⁰⁰ Fausto Paravidino intervistato da Stefania Parmeggiani, *Un dramma in 53 giorni*, cit.

²⁰¹ Fausto Paravidino, *Teatro*, op. cit., pagg. 96-97

assumendosi per una volta e in un momento davvero pregnante la responsabilità che il fratello più grande ha di proteggere, sempre e comunque, il più piccolo.

Due fratelli, che per la sua forza dirompente è riuscito a vincere il Premio Ubu 2001 come migliore novità italiana, è un testo fulminante che si avvale di

“...una lingua parlata, elaboratamente disadorna, non troppo gergale, ma volutamente e persino esasperatamente 'naturale' fin quasi a una voluta approssimazione: una scrittura in fondo suggestivamente ambigua, che non chiarisce mai del tutto se sia frutto di una scelta di rinuncia a qualunque formalizzazione teatrale, o se la formalizzazione teatrale risulti a tal punto abile e studiata da sembrare praticamente inesistente.”²⁰²

Il linguaggio che Paravidino adotta nella sua pièce è quello di una quotidianità che non teme di dare il giusto nome a tutto, che non subisce censure preventive e che, anzi, svela nella sua naturalezza tutte le ipocrisie più radicate del linguaggio conviviale, manifestandosi come l'ossatura nascosta, come il minimale tracciato dell'onestà linguistica che spesso viene ammantata d' inutili formalismi e preziosismi per rientrare in maniera indolore in quella che, citando uno dei più celebri studi di Goffman²⁰³, potrebbe essere definita la vita quotidiana intesa come perenne rappresentazione del sé.

²⁰² Renato Palazzi per “Il Sole 24 ore” del 14 gennaio 2001, riportato in “Il Patalogo”, n. 24, op. cit., pag. 145

²⁰³ Cfr. Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1969

IV. “TOMBA DI CANI”: RITORNO ALLA TRAGEDIA

IV. 1. Letizia Russo: piccole donne crescono

“Se c'è una cosa di cui non si può parlare a proposito della scrittura, questa è proprio il suo motivo più profondo. Non esiste parafrasi azzardata, né aforisma da bacioperuggina che possa dare un senso, una direzione di interpretazione al concepimento del mostro scrittura nello scrittore. Sui modi, su quelli si può parlare, discutere, domandare e rispondere, e soprattutto ricercare, lasciando per iscritto ben chiaro che non esiste verità su questa materia...”²⁰⁴

Il complesso rapporto con la scrittura, l'esitazione con cui più di una volta si è approcciata alla questione eludendo definizioni o la possibilità stessa di poterne dare, la distanza talvolta reverenziale talvolta insofferente presa dalla pratica drammaturgica in sé, sembrano essere delle categorie imprescindibili per comprendere l'intensa e appassionata poetica teatrale di Letizia Russo, nata a Roma nel 1980, giovanissima vincitrice del Premio Tondelli nel 2001 con *Tomba di cani*, un testo che presagiva già, rasentando i termini della perfezione²⁰⁵, la potenza espressiva che quest'autrice sarebbe riuscita continuamente a riversare nelle proprie produzioni. Nonostante la Russo abbia spesso dichiarato, forse provocatoriamente, di essere capitata per caso nel mondo teatrale²⁰⁶, certo non può essere considerato altrettanto casuale il suo incontro con la scrittura (anche se, a

²⁰⁴ Letizia Russo, *Chi cosa dove come quando perché*, in “Matità#n02”, maggio-giugno-luglio 2003 reperibile al sito www.manifatturae.it

²⁰⁵ “*Tomba di cani* è un testo fondante della nuova drammaturgia italiana. Un testo linguisticamente capitale (...)”, Tiziano Fratus, *Cinque atti d'un teatro della materia e della morte per Letizia Russo*, cit.

²⁰⁶ “[...] io sono capitata un po' per caso in tutta questa faccenda del teatro [...] e con il tempo imparo anche un po' a rispettare la mia beata ignoranza su certe cose, su certi argomenti: tipo il teatro. Con il tempo, con il poco tempo insomma che ho vissuto in teatro, ho imparato anche a non farmi troppe domande su queste questioni (...)” dall'intervento di Letizia Russo durante il “Convegno sulla nuova drammaturgia italiana”, tenutosi al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, il 26 febbraio 2006.

detta dell'autrice, anche quest'incontro sembra essere stato tutto frutto del caso ²⁰⁷) tanto precoce quanto intenso, fatto d' innumerevoli ripensamenti e continue, quasi spasmodiche riscritture.

In queste continue riscritture dei propri copioni la Russo manifesta sia la profonda e disarmante onestà con cui affronta il suo mestiere di autrice che conosce “la dimensione del mestiere di scrittura come fatica quotidiana, come compagna che ti molla con le valigie fuori casa appena la trascuri un paio di giorni”²⁰⁸, sia la disponibilità a rimettere costantemente in circolo la parola, lasciandola libera di essere nuovamente plasmata dalla personalità, dalla sensibilità, dal personale linguaggio di chi avrà la responsabilità di portarla sulla scena: “Il lavoro che un autore può fare con la propria compagnia ripaga di fatiche, dolori, vergogne, è un continuo bagno di umiltà.”²⁰⁹ Una caratteristica che contraddistingue il lavoro dell'autrice è infatti una naturale predisposizione alla rielaborazione dei testi tramite un confronto incessante con gli attori, i registi, i collaboratori tutti, un lavoro impegnativo e faticoso che ha l'unico scopo di esaltare la parola più giusta trovando il personale linguaggio di ogni cosa (“parleranno prima di tutto i nomi”²¹⁰).

Attraverso una lingua corposa, che sfida apertamente le leggi di una lingua colloquiale figlia del doppiaggio televisivo e cinematografico, che non riesce a conservare nel proprio minimalismo neanche l'apparenza dell'onestà, l'autrice costruisce una propria personalissima grammatica, con veri e propri costrutti inventati di sana pianta che vengono riproposti come l'ossatura essenziale di questo linguaggio scabro, ricco di ripetizioni anaforiche dal sapore quasi fiabesco, lì dove invece di fiabe si raccontano storie di personaggi dalle passioni ruvide, primitive, euripidee, spesso disperse in luoghi senza tempo, spogli di qualsiasi coordinata rassicurante.

²⁰⁷ “Io ho cominciato a scrivere per caso. E posso dire ancora adesso che per caso scrivo. Mi capita di scrivere, e mi capita, sì, molto spesso ormai, ma la dimensione del mestiere come cosa che ti dà da mangiare purtroppo ancora non l'ho incontrata.” cfr. *Chi cosa dove come quando perché*, op.cit.

²⁰⁸ Ibidem

²⁰⁹ Ibidem

²¹⁰ Letizia Russo, *La guerra di Letizia Russo e i suoi nomi*, in *Di canti, storie e autori* a cura di Renata Molinari, in “Patalogo” n. 26, 2003

Personaggi che “non nascono mai come fini a se stessi, ma sempre intrappolati, in fuga, o alla ricerca di rapporti con altri personaggi”²¹¹, figure in perpetuo contrasto con i propri simili, con l'ambiente, con le aspettative continuamente tradite, con la Storia che sembra non accoglierle, con le forze misteriose che dominano l'universo, prima fra tutte quella divinità da adorare e magari distruggere che non si manifesta mai se non nella sua clamorosa assenza, e infine in conflitto persino con se stessi, spesso sessualmente ambigui, sentimentalmente emarginati, intimamente distrutti.

Questi personaggi vengono quasi sempre intrappolati in trame dall'assetto fortemente simbolico, rappresentando di frequente archetipi umani entro i quali veicolare emozioni primordiali, universali, attraverso vicissitudini particolari ma al limite del surreale, dell'assurdo quasi, dove per antitesi è il dolore a fungere da linfa vitale.

La stessa Letizia Russo delinea questa condotta poetica definendola come una sua momentanea mancanza:

“ un altro difetto mio è l'incapacità di trattare storie che non abbiano un sottofondo abbastanza spesso di dolore. Questo se da una parte è motore di emozioni dall'altro è di certo un limite.”²¹²

anche se è proprio questa innata capacità di dominare la carica violenta di odio, dolore e disperazione a renderla “un'autrice, o se si vuole un autore”²¹³, a renderla una delle principali esponenti, assieme a Emma Dante e Ascanio Celestini, di quello che il drammaturgo e poeta Tiziano Fratus ha definito “il teatro delle miserie”²¹⁴, un teatro cioè dominato da un disagio esistenziale che travalica il naturalismo per sconfinare in un inquietante iperrealismo sia mimetico che linguistico, dando vita ad atmosfere

²¹¹ Letizia Russo, *Chi cosa dove come quando perché*, op.cit.

²¹² Ibidem

²¹³ Franco Quadri, *Attenzione c'è dio sulla collina*, pag. 7, prefazione alla recentissima raccolta dei testi della Russo, *Teatro*, Ubulibri, Milano, 2007

²¹⁴ “...Nella mia accezione si tratta d'un teatro della privazione, della sottrazione, della vergogna: situato in ambienti vuoti, malsani, periferici, vi sopravvivono personaggi senza passato – senza memoria – senza futuro – malati di mente, storpi, malati terminali – senza presente – senza lavoro e senza legami affettivi e/o familiari.” Tiziano Fratus, *Cinque atti d'un teatro della materia e della morte per Letizia Russo*, in www.dramma.it, 19 aprile 2004

asfissianti, il più delle volte circoscritte all'interno di rapporti familiari malsani, psicologicamente ed emotivamente claustrofobiche, in stridente contrasto con ambientazioni geografiche dai confini spesso indecifrabili, a tal punto da divenire desolanti tabule rase, spazi difformi senza nessun punto di riferimento. Un teatro che sembra avere più di un tratto in comune con quell' "angustia" teorizzata da Szondi come uno dei quattro "tentativi di salvataggio" della forma drammatica prima della svolta epica che ne avrebbe estremizzato le contraddizioni.²¹⁵

L'interesse per la parola²¹⁶, per i suoi usi nella costruzione dei rapporti di potere, per la sua capacità di creare e sconvolgere equilibri, per la sua difficoltà a manifestarsi come adeguata, fino al punto da distruggere i microsistemi e le certezze dei personaggi che ne subiscono la forza, e inibire qualsiasi tipo di comunicazione che esuli dalla violenza verbale di un linguaggio che sembra sorgere faticosamente dalla terra stessa, si manifesta subito nella poetica della giovane autrice che, già nella sua prima prova drammaturgica, dissemina tracce di quello che sarebbe stato il suo talento, una volta più maturo.

Sin dal primo testo teatrale *Dialogo fra Pulcinella e Gesù*, scritto nel 1998 per il concorso scolastico Grinzane Cavour – Grinzanescrittura, l'elemento dello scambio dialettico, "dell'accostamento di persone e parole"²¹⁷, si presenta come una tematica già suscettibile di più matura formalizzazione. Il testo ribattezzato in seguito *Niente e nessuno (una cosa*

²¹⁵ "La crisi del dramma nella seconda metà del secolo decimonono va attribuita anche alle forze che fanno uscire gli uomini dal rapporto intersoggettivo e li spingono nell'isolamento. Ma lo stile drammatico messo in crisi da questo isolamento è in grado di sopravvivergli, se gli esseri umani isolati, a cui formalmente dovrebbe corrispondere il silenzio, oppure il monologo, sono costretti, da fattori esterni, a ritornare alla dialogicità del rapporto intersoggettivo. Ciò accade nella situazione di angustia [...] Il discorso dell'uno ferisce letteralmente l'altro, ne infrange la chiusura e lo costringe a rispondere. Lo stile drammatico, minacciato di distruzione dall'impossibilità del dialogo, si salva quando, nella situazione di angustia, il monologo stesso diventa impossibile e si ritrasforma necessariamente in dialogo." Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino, 2000, pagg. 79-80

²¹⁶ "[...] la Russo si confessa proprio nel desiderio di avventurarsi al più presto nel traballante settore della narrativa. Con la serena insofferenza di chi non sembra percepire un allontanamento dal genere teatrale, proprio perché non rinuncia all'idea che ogni testo sia per sé, fuori dalle categorie: per Letizia prima di tutto vi è sempre e comunque la parola." Chiara Alessi, *Letizia Russo piccoli prodigi crescono*, in "Hystrio" n. 1, 2007

²¹⁷ Letizia Russo intervistata da Rodolfo Di Giammarco in *Crudele e veloce come le "battute" di Paravidino*, in "La Repubblica", 28 gennaio 2003

finita)²¹⁸ si propone come “tentativo d'approccio ai sentimenti dell'uomo”²¹⁹, nella fattispecie l'uomo Gesù, visto attraverso gli occhi di Giuda e di Maddalena, nelle cui vicende s'immedesima il protagonista, un uomo disgraziato e talmente anonimo da non avere neanche un nome vero, ma soltanto una O puntata.

Ma è certamente con il suo secondo testo drammaturgico che Letizia Russo s'impone all'attenzione del panorama teatrale nazionale, conquistando il Premio Pier Vittorio Tondelli nel 2001 con *Tomba di cani*. Grazie a quest'affermazione l'autrice riesce ad essere ammessa al prestigioso “Summer Residency for Playwrights” del Royal Court Theatre di Londra che frequenta fra il luglio e l'agosto del 2002 ma, a differenza del collega Fausto Paravidino che al Royal Court aveva affinato il proprio stile drammaturgico confrontandosi con una tradizione anglofona che sentiva molto vicina alla propria poetica teatrale, le differenze tra la prassi drammaturgica proposta dall'istituzione teatrale londinese e quella molto personale, difficilmente addomesticabile di Letizia Russo, costruita sulla proteiforme sregolatezza grammaticale e ortografica di un linguaggio spesso condotto sul filo di una musicalità e di un ritmo che acquistano la medesima importanza del significato stesso delle parole, si rivelano molto forti, quasi inconciliabili²²⁰.

Una pratica teatrale istintiva, a tratti utopica, mossa dal desiderio d'incanalare la parola verso questa preziosa forma artistica fondata su una dialettica ideale tra lo spettacolo, il suo carico di significati e umanità, e il pubblico, chiamato ad essere presente quanto più possibile:

²¹⁸ Lo spettacolo va in scena nell'agosto del 2000 a Castelnuovo di Farfa nell'ambito del festival curato dall'allora direttore del Teatro di Roma, Mario Martone, “Per Antiche Vie”. Regia di Marcello Cotugno, in scena Alessia Giuliani, Giancarlo Ratti e Ciro Damiani. L'8 dicembre 2000 l'opera riceverà il Premio Fondi La Pastora, XXVI edizione, per la messinscena.

²¹⁹ Rodolfo Di Giammarco, *Crudele e veloce come le “battute” di Paravidino*, cit.

²²⁰ “ Il Royal Court l'ho trovato colonialista e anche abbastanza superfluo come esperienza[...]” la dichiarazione molto concisa ma piuttosto esplicativa è la risposta che l'autrice ha fornito alle domande che aveva avanzato sull'argomento il critico Franco Quadri, durante il già citato “Convegno sulla nuova drammaturgia italiana” svoltosi a Sesto Fiorentino il 26 febbraio 2006, presso il Teatro della Limonaia.

“...una cosa che per me si fa sempre più urgente nel tempo è il valore sociale che il teatro può avere. La democrazia del teatro è una cosa che secondo me si scopre lentamente, ha una potenza molto grande e va vissuta anche attraverso scontri sia con il pubblico sia con i critici, sia con i registi sia con gli attori...Ho scoperto che il teatro che mi piace è il teatro che in qualche modo da fastidio, il teatro che non si siede, che non cerca il plauso, la fama o la pura comunicazione di sentimenti. Per me è molto importante emozionare il pubblico ma diventa sempre più importante anche inquietarlo, dargli fastidio [...]Si dovrebbe passare anche per il confronto democratico di un pubblico che sta seduto e che se vuole ti può contestare, se vuole può tornare a casa, magari neanche pensarci a quello che ha visto però sentirsene inquietato, non sentirsi parte di una specie di élite che sta sempre dalla parte giusta.”²²¹

In questa ricerca di un teatro destabilizzante, inquietante, ideato e apparato per scardinare certezze e formalismi, facili soluzioni e altrettanto facili ammiccamenti emotivi, risiede l'ansia con la quale l'autrice rielabora la realtà attraverso filtri che non concedono nulla all'autobiografismo ma che anzi si pongono come veri e propri paletti che delimitano sempre nuove sfide, tra le quali anche quella di imparare con grande umiltà a commettere errori, affrontare anche le critiche avverse e rimettersi continuamente in discussione tanto da non riuscire quasi a delineare con chiarezza i propri punti deboli e i propri punti di forza:

“...a un primo livello apparente, l'apprendimento per me è una cosa inesistente. Raramente mi sembra d'imparare qualcosa dai miei errori. E mai riesco a capire perché quel passo funzioni particolarmente, insomma non so riprodurre o amplificare i miei pregi.”²²²

Letizia Russo, infatti, sembra essere

²²¹ Dall'intervento di Letizia Russo al “Convegno per la nuova drammaturgia italiana”, Sesto Fiorentino, 26 febbraio 2006

²²² Letizia Russo, *Chi cosa dove come quando perché*, cit.

“...il paradosso dell'autrice che non riesce a far completamente tesoro dei suoi pregi e a schivare i suoi difetti per crearsi una maniera, che si divincola creativamente nel vituperato snodo della scrittura su commissione senza lasciarsi frankeinstianamente creare da nessun *patron*, che non giustifica il fatto di scrivere con l'urgenza di dire, che lo fa e basta con una naturalezza faticata e sofferta che non pare dover cercare spiegazioni e viene da sé, senza difese[...]

È forse con il testo *Asfissia*, che “tratta lo scorrere del tempo e la sua natura irrisolvibile”²²⁴, commissionato all'autrice dal “Festival di Candoni Arta Terme” nel 2002, che questa faticosa maieutica della scrittura diventa emblematica. *Asfissia* infatti è un'opera rimasta in fase di studio²²⁵ e sembra costituire una tappa irrisolta per l'autrice che, a tutt'oggi, non è riuscita a trovarne l'ideale versione definitiva. Presentata con un assetto ancora intermedio durante il festival stesso che ne aveva chiesto la commissione nel novembre del 2002, l'opera viene proposta in una prima versione definitiva sotto forma di *mise en espace* nel settembre del 2003 durante il festival “Tramedautore” dedicato alla drammaturgia italiana contemporanea²²⁶.

Il testo porta in scena quattro personaggi, Armen e Tajga sposati da tanti anni quanti l'amore non riesce più a ricordare, Smyrne che lavora con Tajga e che, subissato dai debiti, finirà per vendersi a dei trafficanti di organi e infine Eltzen compagno di carte di Armen di cui si scoprirà innamorato. Questi personaggi, sacrificati a un'esistenza che pare grottesca nel suo stridente contrasto tra crudele neorealismo linguistico e indefinite ambientazioni surreali, si muovono rinchiusi in un'esistenza claustrofobica fatta di rapporti affettivi consumati dal tempo, dalle formalità, dal comune senso della convenienza sociale, dalle continue aspettative disilluse e dalle

²²³ Chiara Alessi, *Letizia Russo piccoli prodigi crescono*, cit.

²²⁴ Letizia Russo intervistata da Rodolfo Di Giammarco in *Crudele e veloce come le “battute” di Paravidino*, cit.

²²⁵ Il testo non compare neanche nella recente raccolta *Ubulibri* dedicata alla produzione della giovane drammaturga.

²²⁶ Il testo debutta al Teatro Studio del Piccolo di Milano, durante il festival organizzato da Outis, “Tramedautore”, il 10 settembre 2003 per la regia di Giuseppe Marini, con l'interpretazione di Raffaella Azim, Stefano Braschi, Giorgio Colangeli, Franco Palmieri.

esasperanti attese di rivalsa nei confronti di un destino misero e squallido dalla quale sembra non esistere via di fuga. Il peso di una monotonia che rende i protagonisti simili a semplici ricettacoli di residui d'umanità viene sconvolta dall'avvento improvviso della malattia, un cancro che colpisce Tajga e che scoperchia così le più intime fibre di tutti quanti i protagonisti, travolti da un improvviso precipitare degli eventi che si avvierà verso una fine tragica, frutto della visione della vita dell'autrice che non si può certo definire religiosa, ma quasi democritea, come se l'esistenza umana *in primis* soggiacesse a un caotico quanto casuale aggregarsi e disgregarsi di particelle atomiche.

Le storie immaginate da Letizia Russo, infatti, hanno come elemento portante una latente e indecifrabile costrizione esistenziale, frutto dell'impossibilità da parte dei personaggi stessi di individuare la matrice del proprio male, il significato del loro continuo permanere in uno stato di apatia, che intorpidisce i sentimenti e spegne lentamente la forza di volontà, fino a rendere utopico qualsiasi concetto di libertà o libero arbitrio.

I protagonisti di *Babele*²²⁷, il testo commissionato all'autrice da Mario Martone all'interno del progetto "Petrolio" dedicato a Pier Paolo Pasolini, sembrano quasi incarnare una sorta di malinconica assuefazione all'impossibilità di essere felici, figure sfortunate che non riescono né a vivere pienamente la loro relazione amorosa né a realizzare fino alla fine i propri desideri di cui, nel corso della pièce, riescono caparbiamente, nonostante tutto, a imbastire le trame.

Falena e Boccuccia sono due amanti che vivono in una sconfinata metropoli che richiama, per ammissione della stessa autrice, i mondi futuribili e inquietanti della fantascienza alla Philip K. Dick o alla Isaac Asimov, costretti a confrontarsi fin nelle loro più intime aspirazioni con un sistema di potere diffuso in maniera capillare, subdolamente centralizzato in organismi che vengono chiamati "palazzi", molto simili ai celebri "Ministeri" creati da George Orwell per il suo *1984*, dove la legislazione

²²⁷ Lo spettacolo va in scena per la prima volta all'Art Garage di Pozzuoli il 22 gennaio 2004 con la regia di Paolo Zuccari che ne è anche protagonista insieme a Roberta Rovelli. Scene e costumi di Barilli Benelli, luci di Lino Musella per la produzione del Teatro Mercadante di Napoli.

non segue più alcun parametro di equità e giustizia ma soltanto una logica selvaggia di tutela del privato, dove solo i più potenti riescono ad allentare le maglie di una rigidissima struttura sociale organizzata per “quadranti”.

Anche i due protagonisti, legati da una relazione sentimentale probabilmente non corrisposta che è lo specchio del sistema malato e spietato entro la quale vivono, si fanno ammaliare dalla possibilità di accedere a una vita migliore. Falena, un uomo che vive al 538° piano del palazzo più alto della metropoli, il Babele che dà il nome al testo, un condominio ballardiano dove le esistenze si consumano tra il silenzio e l'abitudine²²⁸, sta insieme a Boccuccia, una ballerina che ha perso un braccio e lui dunque ha potuto comprare come sua proprietà. Ma la convivenza tra i due è impossibile a causa delle regole ferree che relegano Boccuccia nel settore 22/G, quello degli “Inferiori”, dei mutilati, dei pazzi, dei malformati, “i mostri proprio”²²⁹.

I due tenteranno, ognuno all'interno del proprio “quadrante”, una sorta di scalata sociale senza curarsi dei mezzi messi in atto per raggiungere il successo, salvo accorgersi, alla fine, che la felicità continua a essere talmente lontana dalla loro realtà da dover essere ricercata, come fosse un sogno, in una dimensione artificiale tanto difficile da potersi conquistare quanto pericolosa da riuscire ad abbandonare.

La pièce è stata definita dall'autrice come il “primo testo di una trilogia sul potere”²³⁰ dove l'argomento in questione, che si rivela via via sempre più

²²⁸ “FALENA : È. Arrivato uno nuovo nella casa accanto alla mia lo sai

BOCCUCCIA: Bravo. Così

FALENA: È. Arrivato tre giorni fa. Quando tu te ne sei – insomma è arrivato e mi ha anche

salutato. Erano anni che non arrivava uno nuovo lo sai. Stanno diventando tutti vecchi al Babele. Tutti vecchi (*Ride*) Pure io mi sento un po'. Insomma è arrivato e mi ha salutato. Non si è portato i mobili niente. Solo due valigie ci aveva.

[...]

FALENA: [...]. L'altro giorno. Stavo a guardare di fuori e l'ho visto che stava pure lui alla

finestra e non ce l'ho fatta a dirgli niente e sono rientrato dentro. Era come se ci avevo paura di qualcosa o come se mi dovevo nascondere che lui non mi doveva vedere.

BOCCUCCIA: Ancora.

FALENA: E poi e poi e poi – ha ricominciato a parlare da solo e l'ho sentito dal muro e come

al solito non ho capito niente.” Letizia Russo, *Teatro*, op. cit. pag. 78

²²⁹ Ivi, pag. 74

²³⁰ Letizia Russo, *Scheda d'autore*, in “Hystrio”, n. 3, 2004

importante nel lavoro della Russo, viene scandagliato attraverso un lunghissimo dialogo dai rimandi beckettiani dove spesso vengono dissimulati altrettanto lunghi monologhi, frammentati in una lingua più asciutta del solito che riesce ad essere al contempo evocativa e gelida.

Il medesimo interesse per gli incostanti equilibri dei rapporti di potere con le loro imprevedibili conseguenze si sviluppa coralmemente nel testo commissionato all'autrice dal Royal National Theatre di Londra nell'ambito del progetto "International Connections 2004" che già aveva ospitato nel 2001 *Noccioline* di Fausto Paravidino.

Binario morto – Dead end ²³¹ nasce dunque come testo destinato a un pubblico di spettatori giovanissimi, per l'interpretazione di attori altrettanto giovani, usando un numero ristretto di parole, in questo caso 250, per rendere l'opera più semplice da comprendere. E nonostante l'apparente costrizione lessicale gli esiti della scrittura drammaturgica rendono *Binario morto* uno dei testi meglio riusciti della Russo, per quanto non altrettanto applaudito dal pubblico italiano ²³².

Binario morto, secondo Barbara Nativi ch'era una grande conoscitrice di drammaturgia contemporanea e che sempre si era impegnata per una sua effettiva ed efficiente circuitazione non soltanto sul territorio nazionale, è

²³¹ L'opera viene rappresentata per la prima volta al Cottesloe Theatre di Londra l'8 luglio 2004 con il titolo *Dead End*. Tradotto in inglese da Luca Scarlini in collaborazione con Aleks Sierz, regia di Kirsty Moore, luci di James Chillman, l'opera vede salire sul palco un gruppo nutrito di giovanissimi attori: Matthew Cooke, Sam Rogers, Ian Dowell, Matthew Erickson, Greg Townsend, Beth Turrell, Josie Bainton, Leigh Gaskin, Rebekah Johnstone, Fay Nash, Hanna White, Rachael Harvey. Produzione del Royal Court.

La prima rappresentazione italiana avviene durante la Biennale Teatro di Venezia, nell'anno in cui il direttore artistico Massimo Castri decide di concedere piena fiducia alla sempre più affascinante *nouvelle vague* del teatro italiano, il 24 settembre 2004 al Teatro alle Tese. La regia sarà l'ultima di Barbara Nativi che, nella fase conclusiva del progetto, dovette abbandonare per l'insorgere della malattia. Successivamente la regia venne assunta da Dimitri Milopulos che ne avrebbe firmato anche le scene, i costumi e le luci. Sul palco: Patricia Ciarloni, Daniel Dwerryhouse, Andrea Floris, Carlo Massari, Francesca Messina, Alessandra Natili, Michael Schermi, Chiara Renzi, Caterina Vannoni, Gabriele Venturi. Produzione: Teatro della Limonaia e Biennale di Venezia.

²³² "Ad una certa ingenuità testuale corrisponde una messinscena dimessa, stretta tra un fittizio slang adolescenziale e una falsa atmosfera beckettiana. All'ombra di alcuni cartelloni pubblicitari, che invitano a seguire le vie della religiosità attraverso alcuni proclami internet, si stemperano il "mito" della crudeltà giovanile, si spegne la sfida totale tra i due aspiranti allo status di divinità e si perde quella lieve irrisione che trapela in alcuni passaggi della scrittura. E l'idea di stare in una condizione di dopo-catastrofe si spegne in un'imprecisa ambientazione scenografica." Carmelo Alberti, *Binario morto*, recensione in "Hystrio" n. 1, 2005

“...una vera tragedia che fa ridere, un'opera di grandi argomenti, che affronta il tema del potere e il bisogno diffuso di religione, ma lo fa con un linguaggio forte, duro, poco accomodante, esente da compromessi. Forse ci vuole ricordare che l'adolescenza non è quella che vogliamo vedere, ma ciò che è (o sembra): molte cose assieme, buona parte delle quali oscure, inattese, stridenti, spesso preoccupanti.”²³³

Un testo che, per la sua autrice, parla “dell'illusione di 11-18enni”²³⁴, un'illusione che travalica la semplice inquietudine dell'adolescenza e riesce a trasformarla in “una scuola di sopraffazione”²³⁵, un momento indefinito tra l'atmosfera ovattata della fiaba e quella cinica della mitologia classica, fatta di divinità sprezzanti e incuranti che assolvono semplicemente la loro funzione di dispensatori capricciosi di regole e punizioni.

I protagonisti del testo sono dieci ragazzini che vagano da una collinetta all'altra senza mai incontrare anima viva, spadroneggiando in quello che a tratti sembra essere un Paradiso Terrestre, un edenico giardino dove tutto è talmente nuovo da dover ridefinire le cose attribuendovi *ex novo* parole e significati. Un luogo privo di alcuna denotazione, se non quello di non subire alcuna intrusione dal mondo degli adulti, dove tutto viene invece connotato, a partire dal protagonista, Sirius, che si fa dare il nome da un altro ragazzino sperduto suo pari, Spyrus, e cerca di ripescare dalla sua memoria quello che una volta era il suo ruolo: quello di divinità.

L'incipit del testo si snoda tra una levità e una rarefazione tale, sia delle parole che degli avvenimenti, da suggerire la stessa forza poetica di un testo, similmente scritto per lettori giovanissimi ma senza voler essere affatto rassicurante, come *Il Piccolo Principe* di Saint- Exupéry²³⁶ e si

²³³ Barbara Nativi dalla presentazione di *Binario morto* per il progetto “Intercity – Connections”, affiliazione italiana tra il celebre festival di drammaturgia contemporanea che si svolge annualmente al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino e quello altrettanto famoso organizzato dal National Theatre di Londra, reperibile al sito www.teatrodellalimonaia.it

²³⁴ Letizia Russo intervistata da Rodolfo Di Giammarco, *Crudele e veloce come le “battute” di Paravidino*, cit.

²³⁵ Franco Quadri, in “La Repubblica”, 6 ottobre 2004, riportato ne “Il Patalogo”, n. 28, 2005

²³⁶ “SIRIUS: Come ti chiami?

SPYRUS: Spyrus

SIRIUS: E il cane. Come si chiama.

SPYRUS: Sirius. (pausa)

SIRIUS: Dammi un nome pure a me.

dispiega attraverso un linguaggio asciutto e incisivo fino all'evocazione di altri archetipi letterari più o meno contemporanei. Dal “paese dei balocchi”²³⁷ collodiano fino alle due coppie beckettiane per eccellenza: Sirius e Spyrus sono di fatto i due personaggi costretti ad amarsi e torturarsi vicendevolmente come Hamm e Clov mentre Kris e Kent, i due ragazzini che arrivano alla collinetta proprio alla fine della pièce, nel loro vagabondare quasi senza meta, nel loro dialogo minimale ma costante, contrappuntato da compulsive formule fatiche dal retrogusto comico, ricordano senza dubbio i due compagni di sventura Didi e Gogò.

Senza dimenticare il nucleo drammaturgico e tematico dell'opera, il momento in cui il dio bambino, ormai cresciuto e idolatrato da una piccola comunità di “ragazzi perduti” contesi tra atteggiamenti di profonda sottomissione al limite del masochismo e atteggiamenti di presunta ribellione all'autorità stabilita, incontra la sua nemesi.

L'incontro tra Sirius e Kent ha la stessa forza e la stessa ritualità dello scontro feroce tra le divinità dell'Olimpo, tra Crono e Urano, tra Zeus e Crono. Ha in sé la tragica conferma che “esiste il bisogno di un dio e l'ansia di prenderne il potere, ma pure che questo dio deve saper uccidere”²³⁸ e non uccidere soltanto il proprio rivale, ma anche quanti di lui s'erano fidati, quanti avevano creduto nella sua religione o presunta religiosità, quanti di lui avevano fatto il punto di riferimento della propria vita.

Non a caso il testo si conclude con il suicidio di Spyrus, colui che aveva dato il nome al piccolo dio, ormai detronizzato dal nuovo dio ragazzino venuto da lontano, e gli aveva insegnato il significato stesso delle parole, un suicidio che metaforicamente sembrerebbe inscenare la resa, la non-

SPYRUS: Un nome.

SIRIUS: Sì. Io voglio vivere sopra a questa collinetta. Tu dammi un nome e insegnami a fare le cose. Così io mi posso ricordare. *(Pausa)*

SPYRUS: Allora. Se a te ti sta bene. Ti chiamo Sirius va bene.

SIRIUS: Va bene. Adesso. Insegnami.” Letizia Russo, *Teatro*, op. cit. , pag. 100

²³⁷ L'intero primo dialogo tra Kris e Kent sembra essere la trasposizione ai giorni nostri di un qualsiasi dialogo tra Pinocchio e Lucignolo, dove il linguaggio è diventato puro *slang*, cattivo e lucidamente mimetico, autentico e privo di abbellimenti, secco e brutale, volgare anche, ma con il candore residuale di una residuale infanzia. Cfr. Letizia Russo, *Teatro*, Ubulibri, op. cit. pagg. 100- 102

²³⁸ Franco Quadri ne “Il Patalogo”, n. 28, op. cit. , pag. 166

accettazione del passaggio tra l'illusione (religiosa, affettiva, ecc...) e il profondo disincanto, tra l'adolescenza ancora informe e piena di idealismi e l'età adulta con i suoi nuovi obblighi e le sue nuove illusioni, spesso fatte di veloci rimozioni ²³⁹.

Il delicato periodo dell'adolescenza e il turbamento esistenziale che spesso s'accompagna a questa fase di transizione è ancora l'argomento prediletto dell'autrice nel suo primo monologo teatrale, *Primo amore*²⁴⁰

“È il racconto di un piccolo *nóstos*, un ritorno a casa dopo molti anni. C'è un uomo che una volta era stato ragazzo e che dopo molti anni ritrova in un caffè un altro uomo che una volta era stato ragazzo e che aveva fugacemente amato con tutta la vita dei quindici anni. Questo piccolo ritorno senza importanza è la stenografia emotiva di un pensiero, è la frammentazione di un ricordo emerso alla mente e subito dopo scomparso. Ma non è un funerale del passato. Semmai è la celebrazione della giovinezza, un omaggio al cuore libero dell'uomo, una pietra lanciata contro qualsiasi ghettizzazione dei sentimenti.”²⁴¹

Il protagonista della pièce è semplicemente definito come “un uomo” come a rimarcare l'universalità delle tematiche trattate nonostante la storia sia, appunto, quella di un malinconico ritorno a casa, dettato da una non meglio definita sensazione di assenza e nostalgia. Il monologo è talmente pervaso da questo sentimento di mancanza assoluta, di perdita irrecoverabile, da dilatarsi in un vero e proprio flusso poetico, dove gli spazi bianchi e le pause non hanno più bisogno neanche di quegli arbitrari punti d'interpunzione che avevano caratterizzato fin' ora la scrittura nervosa della Russo. Non a caso Paolo Zuccari, unico appassionato dicatore del testo, definisce *Primo amore* come “un canto dell'anima”²⁴², un'amara

²³⁹ “NIMAR: Aaaah. Ti amo.

REIKO: Ma non era Sirius che amavi.

NIMAR: Bè sì però bisogna guardare avanti. La vita continua. Lui mi vorrebbe felice.

KIM: Sì sì.” Letizia Russo, *Teatro*, op. cit. pag. 129

²⁴⁰ Il testo va in scena per la prima volta al Teatro Belli di Roma durante la rassegna “Garofano verde – scenari di teatro omosessuale”, il 16 giugno 2005. Per la regia e l'interpretazione di Paolo Zuccari, scene e costumi di Stefania Barilli Benelli. Produzione: Società per Attori.

²⁴¹ Letizia Russo ne “Il Patalogo”, n. 28, op. cit. pag 184

²⁴² Paolo Zuccari, ibidem

trenodia , una melodia intimista che si regge tutta nella sua armonia interna fatta di immagini dolci e spiazzanti allo stesso tempo, di formule anaforiche capaci di ampliare lo strazio della delusione amorosa che diventa delusione assoluta. Il protagonista infatti rivedendo l'amore dei propri quindici anni e trovandolo tristemente ingrigito e imbolsito in una vita che non avrebbe dovuto prendere una piega tanto amara, non perde soltanto il ricordo del suo primo amore ma, con lui, anche l'immagine ideale dell'amore stesso, della giovinezza e della divinità ²⁴³.

L'ossessione della divinità ritorna anche nell'ultimo testo compiuto dell'autrice romana *Edeyen*²⁴⁴; il titolo che nella lingua berbera significa deserto certamente allude anche al paradiso terrestre con quelle stesse connotazioni ironiche che avevano contraddistinto l'Eden ancora in fase adolescenziale dei giovani protagonisti di *Binario morto*.

I due testi di fatto possono essere considerati come speculari tanto che le tre coppie piuttosto singolari che si ritrovano a vagare nel deserto sconfinato di *Edeyen*, alla costante ricerca di un contatto affettivo che contempli anche quello mistico con la divinità per eccellenza, sembrano quasi l'evoluzione dei ragazzini di *Binario morto* già piuttosto cinici e disincantati che gironzolavano annoiati per collinette solitarie, alla ricerca di qualcosa di non ancora ben definito, al servizio di una presunta divinità bambina.

I sei personaggi, sperduti in uno spazio sconfinato dissestato da voragini dalle quali riaffiorano ricordi dolorosi, si ritrovano soli dopo un catastrofico terremoto che ha ingoiato tutti i vecchi, unici depositari della vera conoscenza e dell'unica via per abbandonare il deserto, e tutti i bambini,

²⁴³ “era dio quello/ dio o più / quello che ti stava seduto davanti / e ti guardava / e ti / ascoltava / e tu / davanti a dio /tu / tu facevi dio chi ti stava davanti...” Letizia Russo, *Teatro*, op. cit. pagg. 141-142. Immediato sembra il richiamo all'archetipo classico , il celebre frammento XIV di Saffo: “ Mi appare simile agli dei/ l'uomo che ti siede dinanzi/ e da vicino ascolta te che parli/ dolcemente” (Saffo, *Poesie*, Newton Compton, Roma, 1996, pag. 41)

²⁴⁴ La prima rappresentazione di *Edeyen* si è tenuta al Castello Maniace di Siracusa durante l'Ortigia Festival, il 13 luglio 2005 con la regia e l'interpretazione di un'altra promettente figura del novo teatro italiano, Fausto Russo Alesi. Insieme a lui sul palco anche Pia Lanciotti, Sergio Leone, Michela Ottolini, Maria Pilar Perez Aspa, Christophe Sermet, Debora Zuin. Scene e costumi di Nicolas Bovey. Produzione: Armunia, coproduzione: CSS Teatro Stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia.

figure della speranza futura ma soprattutto figure dell'amore puro per eccellenza, quello dei genitori per i figli appunto²⁴⁵.

In questa zolla di terra sono sopravvissuti dunque soltanto gli adulti, accoppiati secondo rapporti affettivi che vanno da quello matrimoniale (incarnato non a caso da Uno e Eva, dove l'assonanza con i più celebri abitanti dell'Eden non è casuale) a quello fraterno (Petra e Andreia, due reietti che, supportandosi e schernendosi vicendevolmente, s'invertono continuamente i ruoli) a quello mistico (Trino e Sara, un sacerdote in piena crisi di fede e una profetessa fervida credente, che costituiscono le due facce di un'unica medaglia). Tutti accomunati da un forte legame con gli affetti perduti durante il terremoto che si materializzano in scena grazie a un apparecchio telefonico tramite cui Sara crede di poter comunicare con il suo dio. Telefonate banali, quasi di circostanza, in una situazione che si presenta invece come eccezionale, ancora di più quando dal nulla interverrà un misterioso sensale, salutato con un impacciato *ecce homo*²⁴⁶, che lentamente riuscirà

“...a fargli riscoprire chi sono, e che cos'è la vita, la natura, la speranza, la capacità di entrare nella realtà, grazie a una magia di scoperte interiori che [li] sorprende [...]”

Rubens, il venditore ambulante, riuscirà a vendere non soltanto vecchie cianfrusaglie ma il desiderio stesso delle cose, dell'amore, della spiritualità, dell'armonia con l'universo e con la natura, dominante e quasi prepotente in questo testo dal sapore orfico dove lo stesso deserto sembra essere “paradigma del niente da cui ripartire per costruire un futuro cosciente lontano da qualsiasi sopraffazione o ingiustizia”.²⁴⁷

La pratica drammaturgica della Russo che non cede mai alle facili lusinghe dell'autobiografismo, sconfinando invece in una concezione della

²⁴⁵ Non è certo un caso che un testo come *Edeyen*, così carico di misteriosi e inquietanti significati, ma così viscerale nella rappresentazione dell'amore, talvolta anche soffocante, dei genitori per i figli, sia stato dedicato dall'autrice ai propri genitori.

²⁴⁶ Cfr. Letizia Russo, *Teatro*, op. cit. pagg. 175-176

²⁴⁷ Fausto Russo Alesi ne “Il Patalogo”, n. 28, cit. pag. 189

scrittura teatrale come *medium* per eccellenza tramite il quale rappresentare dei veri e propri archetipi esistenziali universali, si è spesso confrontata, e grazie a questo anche affinata, con un'incessante opera di traduzione a riguardo della quale l'autrice ha dichiarato:

“Esistono ostacoli insormontabili che riguardano principalmente lo stile. Trovare lo stesso tipo di musica dall'italiano a un'altra lingua è molto complesso. Spesso si predilige la comprensione alla musicalità. Io prediligo sempre il contrario. Si rafforza sempre di più, in me, l'idea che un lavoro vero di traduzione possa essere fatto, per il teatro, solo da un altro autore, come succede per la poesia. Sono disposta a lasciare che il mio testo venga 'tradito', se nella lingua d'arrivo esso assume un aspetto perfettamente plausibile e scavalchi il fosso della 'traduzione', che maschera comunque un'impossibilità di trasmettere il testo nella sua verità più profonda.”²⁴⁸

Assunto fondamentale che la Russo non ha mai dimenticato né nelle sue importanti collaborazioni come traduttrice dall'inglese ²⁴⁹ né durante la sua lunga permanenza al Teatro Taborda di Lisbona nel 2004, dove, prima italiana ad essersi aggiudicata una residenza, avrebbe lavorato per dieci mesi elaborando il testo, andato in scena nel 2005 al Teatro Nacional della capitale lusitana, *Os Animais Domésticos*²⁵⁰.

L'esperienza portoghese sembra aver aperto molte altre porte alla drammaturga romana che, approfittando di svariate residenze all'estero, per lungo tempo è rimasta lontana dall'Italia e comunque ben al riparo dalle richieste di chi avrebbe voluto superare quella sua leggendaria timidezza, che già Franco Quadri le aveva attribuito ai tempi della prima di *Tomba di cani*²⁵¹, per scoprire quando la sua stupefacente penna si sarebbe rimessa all'opera.

²⁴⁸ Riportato da Patrizia Bologna, *Per i sentieri della traduzione*, in “Hystrio”, n. 3, 2007

²⁴⁹ L'esempio più felice può essere considerata la traduzione dell' *Edoardo II* di Christopher Marlowe, per la regia di Antonio Latella, dove il linguaggio crudo ed energico del drammaturgo inglese viene amorevolmente tradito da un lavoro sulla musicalità e sull'autenticità di ogni singolo personaggio che rivela una grande capacità autoriale di compenetrazione e comprensione del testo originale.

²⁵⁰ La Russo ha inoltre tradotto anche testi dall'italiano al portoghese tra i quali *La zoppa deve partorire ma il bambino non ne vuol sapere di nascere* di Antonio Tarantino, *La busta* di Spiro Scimone e *La terra vista dal mare* di Davide Enia

Ma già nel febbraio 2007 l'autrice presta il suo talento alla radio, come aveva precedentemente fatto nel 2002 per l'esperimento "Teatrogiornale" di Roberto Cavosi²⁵² provvedendo alla stesura di cinque pezzi (*I conigli sulla luna, Lo spirito nell'acqua, La via del mare, Qoèlet, Kilmainam Gaol*²⁵³), partecipando al progetto "Luoghi non comuni" curato da Emma Caggiano per lo spazio dedicato allo sceneggiato radiofonico di Radio Rai Due²⁵⁴.

La Russo scrive un ciclo di cinque puntate intitolato *L'educazione delle canaglie*²⁵⁵ dove, ancora una volta, la sua scrittura impietosa e desiderosa di rivelazioni, attraverso la descrizione del processo di nascita-crescita-morte di un individuo qualunque, si dedica alla demistificazione di valori come la famiglia (in particolar modo del rapporto tra madre e figlio qui descritto al limite della totale anaffettività, dove la madre non si risolve in niente di più che un'autorità imposta come tante altre), la solidarietà tra esseri umani, la libertà individuale (costantemente oppressa da una qualche figura che detiene arbitrariamente più potere di un'altra), la religione (Dio non è altro che l'ennesimo burattino nelle mani di qualcuno che ha più potere ancora, cioè il suo rampante portavoce).

Ma l'ultima fatica della giovane drammaturga, presentata di recente al Mittlefest di Cividale del Friuli, è *Dare al buio (la fine)*²⁵⁶ un dittico teatrale dove i due testi distinti si rivelano comunque complementari, che presto sarà in tournée nella sua realizzazione compiuta, dove per la prima volta l'autrice prende dichiaratamente spunto da un fatto di cronaca attuale:

²⁵¹“...mi dissero *che l'enfant prodige* ventunenne era quella ragazzina seduta accanto a me allo spettacolo, che già avevo notata più volte a teatro ma era per me ancora senza nome, un viso armato di una timidezza travestita da superbia, o viceversa, su uno svelto corpo esile raccolto in una *mise* dai colori neutri che quasi ostentava l'intento di non apparire.” Franco Quadri, *Attenzione c'è dio sulla collina*, in Letizia Russo, *Teatro*, op. cit. , pag. 7

²⁵² Vedi nota 172

²⁵³ I radiodrammi son stati trasmessi da Radio Rai Tre rispettivamente l'11 gennaio , il 4 gennaio , il 15 aprile, l'8 aprile e il 29 aprile del 2002. Le trascrizioni sono reperibili sul sito http://www.radio.rai.it/radio3/radio3_suite/teatrogiornale/archivio.cfm

²⁵⁴ Vedi nota 176

²⁵⁵ Lo sceneggiato è stato trasmesso dal 5 al 9 febbraio 2007. Attualmente è reperibile sul forum di Radio Rai Due dedicato ai podcast all'indirizzo www.radio.rai.it/radio2/forum.

²⁵⁶ Lo spettacolo, in prima assoluta, è andato in scena nella Chiesa di Santa Maria dei Battuti il 15 luglio 2007 per la regia e le scene di Renzo Martinelli. In scena : Paolo Cosenza e Federica Fracassi, consulenza drammaturgica e aiuto regia di Francesca Garolla. Tecnica, Marco Preatoni e immagini a cura di Giovanni De Francesco. Coproduzione Teatro i e Mittlefest.

il rapimento, la prigionia e la fuga di Natascha Kampusch ma trasfigurandolo secondo un uso ormai distintivo della sua scrittura.

A proposito di questa sua ultima creazione Letizia Russo ha infatti espresso con chiarezza il proprio pensiero

“Quello che m'interessa della storia di Natascha [...] non (è) il dato biografico del rapimento e della fuga, ma la mitologia del rapporto vittima/carnefice; non la seduzione e l'abuso, ma l'amore come contenitore di maternità; non la sopravvivenza nelle dimensioni di una stanza, ma la frattura di spazio e di tempo che genera un universo a sé stante, un mondo in cui non lo sguardo degli uomini, né quello degli dèi, giunge, un mondo come sarebbe la Terra senza di noi: pura animalità.”²⁵⁷

Una dichiarazione che sembra racchiudere l'intera poetica dell'autrice che, con un piglio ancora più maturo se possibile, non smette di elencare i demoni che mantengono integri i capisaldi di una scrittura densa, materica, perturbante, capace di creare il caos ed evocare l'intensità del dolore, ma quasi rassicurante nella sua indubitabile onestà.

IV. 2. “Tomba di cani”

“Per la forza rabbiosa con cui questa acuta stupefacente ventunenne, senza trascurare la lezione di Sara Kane ma con una propria sentita impronta, rappresenta un mondo condotto all'ultimo stadio dalle ferite di una guerra disperata e stremante, giovandosi di una scrittura aspra e voluta, ma di immediato rilievo scenico per raccontare un'umanità primordiale ma forse futuribile, densa di richiami mitici e assai prossima a un'arcaica comunicazione con il regno dei morti. Se qualche disagio mina lo svolgersi dei fatti, emoziona nel profondo la costruzione singolarmente viva dei personaggi, vessati dal dolore, toccati dai rimorsi e tentati dal tradimento, che manifestano la loro angoscia attraverso lunghi dialoghi evocatori di un

²⁵⁷ Letizia Russo dalla presentazione dello spettacolo per il programma del Mittlefest. Reperibile al sito ufficiale della manifestazione www.mittlefest.org

passato dalle poderose immagini, dove il lacerarsi dei corpi si accompagna a un fermo sentimento della famiglia e dei principi fondamentali, infranti per sempre dall'ineluttabilità di una fine guardata con pietà come se si trattasse d'un ritorno agli inizi.”²⁵⁸

Sin dal titolo *Tomba di cani*²⁵⁹, premio Ubu 2003 come miglior novità italiana, si presenta come un testo ricco di riferimenti colti che riescono a spaziare dalla più antica tradizione dei tragici greci sino ai più moderni lasciti della drammaturgia anglosassone, dall'inquietante rarefazione beckettiana fino alla violenza plastica della scrittura della giovanissima Sara Kane. *Tomba di cani* riprende infatti il nome greco Kynos con il quale veniva denominato il promontorio dove era stato sepolto il corpo di Ecuba, la sconfitta regina di Troia, che prima di morire era stata trasformata in cagna perché si era vendicata dell'uccisione del figlio Polidoro. Una scelta forte, quella della Russo, che decide di appellare proprio Cinossèma il più sperduto avamposto dell'orribile guerra che strazia ciò che resta dei personaggi che animano questo durissimo testo.

“In un paese c'è una guerra. In un paese c'è due persone. Una vecchia punitrice di se stessa più un figlio che non parla quasi mai, non bisogna far caso alle battute. Più cosiddetti amici, più i cosiddetti vicini di casa e il cosiddetto amore la morte l'inaspettato e tutto il resto. In un paese c'è. Gente che sopravvive alla guerra. Alla guerra fatta per l'acqua alla guerra fatta per

²⁵⁸ Motivazione del Premio Tondelli assegnato al testo il 29 settembre 2001, consultabile sul sito dell'associazione Riccione Teatro al sito www.riccioneteatro.it. La giuria della 46ª edizione del Premio Riccione era composta da: Franco Quadri (presidente), Vincenzo Consolo, Elena De Angeli, Luca Doninelli, Marisa Fabbri, Mario Fortunato, Maria Grazia Gregori, Massimo Marino, Enzo Moscato, Luca Ronconi, Renzo Tian, Francesca Airaud (segretaria)

²⁵⁹ La prima rappresentazione italiana s'è tenuta al Teatro Comunale di Benevento, il 14 settembre 2002 per la regia di Cristina Pezzoli. Sulla scena: Isa Danieli, Sara Bertelà, Peppino Mazzotta, Aram Kian, Federico Pacifici, Giuliano Amatucci e la partecipazione straordinaria di Antonio Casagrande. Scene di Giacomo Andrico, costumi di Rosanna Monti, luci di Roberto Chiti e musiche dal vivo di Alessandro Nidi. Il tutto per una produzione dell'Associazione Teatrale Pistoiese – Teatro del tempo presente.

La prima rappresentazione tedesca si è invece svolta, con il titolo di *Hundegrab*, al Kammerspiele di Monaco di Baviera, durante il Festival 3 Wochenende der jungen Dramatiker, il 25 novembre 2005. Traduzione di Sabine Heymann, regia di Christiane Pohle.

sopravvivere non per rubare terra non per rubare bandiere non per fare i quattro cantoni.”²⁶⁰

La lunga guerra che, come la stessa autrice dispone nella locandina del testo²⁶¹, sta per finire è la vera grande protagonista di un'opera che vede agire sulla scena soltanto ciò che fisicamente la guerra stessa non è ancora riuscita a distruggere del tutto ma a mutilare irrimediabilmente nel profondo. I protagonisti del testo infatti sono uomini e donne costretti, in uno stato di pura e degradante sopravvivenza, a convivere con gravose limitazioni e mancanze, sia d'origine fisica sia d'origine psicologica, che si presentano come il riverbero visibile e grottesco degli indicibili traumi perpetrati dalla violenza bellica. Personaggi monchi e mutilati di sensi e sentimenti a cui non rimane altro che aspettare: aspettare la fine della guerra, aspettare che passi la notte, aspettare che finisca la pioggia e il vento, aspettare il ritorno o la morte di qualcuno, aspettare che la vita passi.

“...vale per gli 'antieroi' della Russo ciò che la decisiva analisi di Szondi rilevò a proposito dei personaggi di Cechov : il loro presente 'è oppresso dal passato e dall'avvenire; è un intervallo, un periodo d'esilio, dove la sola meta è il ritorno alla patria perduta'.”²⁶²

In quest'angosciante sospensione temporale ai derelitti personaggi della pièce non rimane altro che torturarsi vicendevolmente, vampirizzarsi l'un l'altro, cercando di trarre nuova forza dalla debolezza altrui in quella dialettica “per cui ciò che è forte di per sé può manifestarsi soltanto come

²⁶⁰ Letizia Russo in *Diario di lavoro*, contenuto in Letizia Russo, *Tomba di cani*, Associazione Teatrale Pistoiese/ Teatro del Tempo Presente, Pistoia, 2003

²⁶¹ Di *Tomba di cani* esistono due distinte redazioni. Una è quella presente nella raccolta della Ubulibri dove, per volontà della stessa autrice, compare la versione del testo presentata al Premio Riccione nel 2001, l'altra è quella che la Russo ha rivisto appositamente in vista del debutto a Benevento che compare, oltre che nel volume appositamente edito per l'occasione dall'Associazione Teatrale Pistoiese, anche in “Hystrio”, n. 3, 2004.

Le differenze fra le due versioni sono notevoli, essendo presenti nell'ultima redazione intere scene che non comparivano nella prima e originaria stesura e anche una diversa suddivisione degli atti e delle stesse scene. Dal momento che la più recente versione a stampa di *Tomba di cani*, quella presente nella raccolta della Ubulibri, per volontà della Russo è quella originaria, sarà quest'ultima che assumeremo come punto di riferimento primario.

²⁶² Enrico Fiore, *Quella guerra che uccide anche l'anima*, in “Il Mattino”, 28 novembre 2003

debole e ha bisogno di qualcosa di debole perché la sua forza possa apparire”.²⁶³

La guerra dunque non è più quella che, da cinque anni, devasta “un paese nel nostro tempo[...] un paese che inghiottisce se stesso i suoi cani la sua carne”²⁶⁴ ma “il cerchio chiuso di una famiglia, dove l'eccesso di vicinanza costringe gli esseri umani a diventare il peggio di se stessi”²⁶⁵.

L'angustia in cui vivono reclusi la vecchia Glauce, cieca e costretta su una sedia a rotelle di cui non ha neanche un reale bisogno, e il figlio Johnny, riformato per la sua insufficienza toracica, costretto a sopportare le vessazioni della madre, incapace di trovare un lavoro o un qualsiasi altro modo per sopravvivere, è il reale campo di battaglia dove si consuma la guerra più efferata dei sentimenti denaturati, resi morbosi dal continuo incombere della morte e della violenza.

“ Quando mi si chiede , o mi chiedo da sola, di che cosa parli *Tomba di cani*, se della guerra in Bosnia o della Seconda Guerra Mondiale, rispondo e mi rispondo che *Tomba di cani* non è un testo sulle atrocità della guerra, ma sulle atrocità della famiglia. La guerra del testo, che volutamente non richiama a nessuna guerra finora accaduta, e insieme ricorda qualsiasi guerra, dai tempi di Troia al Terzo Millennio, è un elemento di amplificazione, un mostro che ogni tanto si sveglia e oltre a falciare vite caricaturizza i meccanismi che legano esseri umani dello stesso sangue in un circolo asfissiante eppure perpetuato attraverso i secoli e i millenni...”²⁶⁶

In una casa-spelonca si consuma una tragedia dai connotati forti e universali che vede contrapposti una madre e un figlio, costretti a confrontarsi nell'infinita lentezza del tempo quotidiano con ciò che è rimasto della loro famiglia e, soprattutto, con quello che non c'è più.

²⁶³ Peter Szondi, *Saggio sul tragico*, Einaudi, Torino, 1996, pag.16

²⁶⁴ Letizia Russo, *Diario di lavoro*, in *Tomba di cani*, op. cit.

²⁶⁵ Cristina Pezzoli in *Una tragedia contemporanea – note di regia*, contenuto in Letizia Russo *Tomba di cani*, op. cit.

²⁶⁶ Letizia Russo, *Autopresentazione*, in “Hystrio n. 3, 2004

Glauce “vedova senz' occhi, seduta su una sedia a rotelle, come su un trono, è un Edipo femmina, un' Ecuba condannata a veder scomparire tutti”²⁶⁷, una madre scelleratissima che ha deciso di strapparsi gli occhi davanti alla violenza che i cecchini avevano usato contro la figlia, uccisa subito dopo, tanto odiata in vita quanto osannata, al pari di una santa, dopo la sua morte. Nonostante Glauce si presenti all'inizio come una vecchina vulnerabile, un po' instupidita dall'età, immalinconita dall'impossibilità di ricordarsi la percezione stessa della luce, quasi rammaricata per il fatto di essere ancora viva in un momento in cui migliaia di giovani vite vengono falciate all'improvviso e senza motivo²⁶⁸, presto si rivela invece una diabolica manipolatrice di sentimenti e anime, una donna crudele nel suo continuo e gratuito infierire sulle debolezze altrui. È così che Glauce incalza improvvisamente su Mania, la gentile vicina di casa con la quale Johnny, il figlio della vecchia, intrattiene una relazione amorosa, raccontandole per l'ennesima volta e con dovizia di particolari le circostanze della morte della sua bella figlia, ricordandole con reticenze crudelmente studiate quanto quest'ultima fosse stata vittima dei suoi pettegolezzi.

GLAUCE: È morta. Sì, certo che lo sai. Mi ricordo che sei venuta al funerale. Mi ricordo. Che piangevi.

MANIA: Piangevano tutti.

GLAUCE: Certo. Era giovane. Piaceva a tutti. Agli uomini anche. Agli uomini. Grandi anche. (*Silenzio*) Tu lo sapevi.

MANIA: Erano cose che qualcuno diceva.

GLAUCE: Lo dicevi pure tu.

MANIA: No.

GLAUCE: Sì sì.

MANIA: No non le/

²⁶⁷ Cristina Pezzoli in *La guerra di Letizia Russo e i suoi nomi*, in *Di canti, storie e autori*, cit., pag. 229

²⁶⁸ “GLAUCE: È che dovevo morire. Fare a cambio con la vita di qualche giovane” Letizia Russo, *Teatro*, op. cit., pag. 19

GLAUCE: (*senza cattiveria, con involontaria ironia*) Le dicevi ti dico. Come fai a non ricordartelo scusa. Ci avevi una lingua. Lei me lo raccontava. Mi diceva che parlavi insieme a tutti. Di lei. Mi diceva che eri brava a raccontare storie con inizio e fine come in un libro, sulle cose che faceva lei.

MANIA: Un giochino era. Eravamo delle bambine. (*Imbarazzata*) Mica parlavo di lei. Erano i personaggi della fantasia.

GLAUCE: Sì. Una favola, proprio. (*Pausa*) Lei mi diceva che parlavi le tue favole perché a te gli uomini grandi ti piacevano di più di quanto gli piacevano a lei.²⁶⁹

Anche se la scena nella quale maggiormente si può riconoscere la cattiveria, la pedanza, l'irricoscenza di Glauc nei confronti di Mania, sempre disposta a sopportare l'anziana donna per amore di Johnny, sempre disponibile a fornir loro l'acqua con la quale lavarsi in un momento in cui l'acqua è proprio la causa scatenante della lunga guerra che devasta il paese, è proprio la scena in cui la giovane donna fa il bagno alla vecchia. Scena che la Russo ha scritto *ex novo* appositamente per la messinscena di Benevento e che costituisce un nucleo prezioso sia per comprendere le dinamiche fra le due donne che si contendono, alla fine, l'amore di un unico uomo, sia per riconoscere il vero talento drammaturgico della giovane autrice capace di far virare repentinamente il tono della stessa da delicato e tenero a violento e disturbante, senza far perdere nulla in profondità e complessità ai suoi personaggi.²⁷⁰

²⁶⁹ Letizia Russo, *Teatro*, op. cit., pag. 20

²⁷⁰ "GLAUCE: È che quando stiamo vestiti. Tu di me ci hai paura. Adesso però. Stai sopra a me e mi puoi pure lasciare i segni e nessuno ti dice niente. Che magari alla fine del bagno io ti devo pure dire grazie.

MANIA: Questo non è. Che mi interessa tanto.

GLAUCE: (*Non la ascolta*) E allora è per questo. È perché io sto nuda e tu no che vinci vero.

MANIA: A me non me ne frega di vincere niente. Che mi viene pure il male alla schiena per lavare a lei. (*Pausa*)

[...]

GLAUCE: [...] Tutti ci hanno paura di me. Quando ci ho addosso i vestiti.

MANIA: Io non ho paura di nessuno.

GLAUCE: Sì invece. Quando parlo. Di mia figli. Tu ci hai paura.

MANIA: Mi dà fastidio e basta. Mi dà fastidio. Che io a sua figlia non gli ho mai fatto niente di male e invece lei parla come se l'ho fatta morire io.

[...]

Ma il vero capro espiatorio di Glauce è il figlio Johnny, costretto a una sfiancante guerra di trincea con la madre che ne manipola la pazienza e l'esistenza tramite un sottile e continuo ricatto affettivo, attraverso un'insostenibile eterno ritorno del ricordo dell'odiato marito e soprattutto dell'adorata figlia, morta per mano dei nemici. Ne tortura i sentimenti costringendolo a un atteggiamento remissivo e compiacente che esplode nell'insofferenza e nell'ironia più nera quando l'autocontrollo viene meno, fino a spingerlo all'accettazione incondizionata del proprio destino d'inetto, facendolo così soccombere alla crudezza della guerra e del destino.

Neanche Johnny infatti si sottrae alla logica imperante nell'angoscioso non-luogo che la Russo inventa per descrivere gli orrori della guerra, e anche lui, come tutti gli altri personaggi del testo, si presenta come un uomo distrutto, un simulacro svuotato dell'anima, costretto a vendersi di tutto, persino l'anello della sorella rubato di notte alla madre per riuscire a procurarsi il cibo. Un anello che, nonostante sia apparentemente prezioso, si rivela di poco valore divenendo l'emblema stesso del ricordo della sorella, così odiata in vita dalla madre che la torturava cercando d'imporle una condotta di vita anonima e frustrante, così amata una volta che la morte in circostanze violente è riuscita a cancellarne ogni difetto per farla divenire un simbolo di perfezione e rettitudine.

In un testo di cui la stessa autrice afferma: “se di guerra parlerò, voglio rendere onore ai morti, il culto dei seppelliti è una cosa molto importante per me”²⁷¹, è chiaro che il personaggio della figlia di Glauce, sorella di Johnny, acquista un ruolo importante al pari degli altri protagonisti, tutti, a loro modo, già morti dentro. È così che Johnny soffre silenziosamente per la doppia perdita della sorella, perché morta e perché diventata ormai, solo

GLAUCE: Era una cosa . Troppo intelligente perché la potevi fare tu. (*Pausa. Mania è offesa*)

MANIA: Asciugati.

[...]

GLAUCE: Non ti volevo offendere. È vero quello che ho detto. Però non devi capire che sei stupida. Non l'ho detto.

MANIA: Vattene (*Le lancia un asciugamano*)” Letizia Russo, *Tomba di cani*, in “Hystrio” n. 3, 2004

²⁷¹ Letizia Russo in *La guerra di Letizia Russo e i suoi nomi*, in *Di canti, storie e autori*, cit., pag. 229

“figlia di sua madre”²⁷², rassegnandosi alle spudorate menzogne con le quali Glaucè vorrebbe convincerlo dell'armonia che regnava nella loro famiglia. Ma Johnny, nonostante le mistificazioni della vecchia, ricorda bene la realtà e con poche battute, sospese in una notte qualunque, si confida all'amico Vin

JOHNNY: (*pace tra i due*) La vecchia. (*Si gira intorno, abbassa la voce*) La vecchia a mio padre lo odiava. Io non lo so come si fa a odiare uno che non conta un cazzo come lui.

VIN: Tu gli volevi bene.

JOHNNY: Non me ne fregava un cazzo. Lei invece no. Lei lo voleva ammazzare. Odiava pure mia sorella. Però dopo che è morta è diventata sua figlia e adesso pensa solo a lei. Invece mio padre pure se è morto lei lo odia lo stesso. Non ho capito mai perché

VIN: A te è andata bene.

JOHNNY: Che non mi ha odiato? Boh. Magari mi odia ma non me lo dice. Pure a loro non glielo diceva. Si cacava sotto a dirglielo. Li odiava piano.[...] ²⁷³

Johnny cerca in Mania la possibilità di ritrovare una purezza perduta dei sentimenti e, con questa, anche la speranza di poter condividere con lei una famiglia ma la ragazza è la moglie di Luther, colonnello a “Cinossèma. Il confine. Il luogo lontano. La dogana. Il deserto”²⁷⁴, di cui aspetta ogni giorno il ritorno, nonostante sia in attesa di un figlio da Johnny. Nella scena molto intensa in cui i due amanti s'incontrano viene fuori senza mezzi termini

²⁷²“ MANIA: La figlia. Era pure tua sorella.

JOHNNY: Sì ma da morta è diventata del tutto sua figlia, solo sua figlia.”

Letizia Russo, *Teatro*, op. cit. , pag. 33

²⁷³ Ivi, pag. 52

²⁷⁴ Letizia Russo, *Diario di lavoro*, in *Tomba di cani*, op. cit.

“...l'immane disastro che la guerra ha determinato nell'anima e nel cervello: l'uccisione di qualsiasi fede, di qualsiasi speranza, di qualsiasi pietà.[...] è il cuore di quei personaggi 'il paese più straziato'...”²⁷⁵

L'attesa di Luther in una condizione di pericolo altissimo, che non è data soltanto dalla guerra in atto, priva di qualsiasi parola i due personaggi che, incapaci di poter anche soltanto immaginare un futuro insieme, rimangono sospesi in un perenne presente, dominato da ridicoli equilibri, dove non esiste più neanche il ricordo dell'amore e delle parole che lo descrivono

JOHNNY: Chissà perché sei stata con me.

MANIA: Che significa.

JOHNNY: Non era una frase difficile. Capisco che non hai la risposta pronta. Ma la domanda la capisci almeno no. Perché sei stata con me.

MANIA: Ti amo.

JOHNNY: A chi.

MANIA: (*non è per niente seria*) A te. A te io ti amo Sul serio.

JOHNNY: Non mi devi dire le cose che non sono vere.

MANIA: Non me lo sarei preso il tuo seme se non ti amavo.[...]

[...]

MANIA: Che devo fare io secondo te. Non voglio dirti più che ti amo.

JOHNNY: Ecco brava. Che almeno mi risparmi il falso.

MANIA: Io ti sto pagando la libertà. Io mi apro il corpo e ti pago la libertà.

Se lui torna e mi vede gonfia di te tu muori.[...]

[...]

JOHNNY: Se non torna io voglio vedere come ti esce da dentro una vita che ho fatto io.

MANIA: Torna. Non oggi. Non domani. Ma torna.[...] ²⁷⁶

Un inaridimento dei sentimenti che culmina con la storia “del bambino che nasce morto” che la Russo intesse abilmente alternando momenti di

²⁷⁵ Enrico Fiore, *Quella guerra che uccide anche l'anima*, cit.

²⁷⁶ Letizia Russo, *Teatro*, op. cit., pagg. 35-36

poesia purissima a grottesche parodie della famiglia perfetta, lasciando che sia proprio Mania in attesa di un bimbo a raccontare cinicamente la storia. L'autrice non paga del fatto di aver introdotto forse la nota più cupa dell'intero testo, una sorta di parabola sulla caducità della vita umana, la presenta come una barzelletta di cui non viene raccontato il finale. Una barzelletta dunque che non può far ridere, che non serve a nulla così come a nulla, sembra dichiarare la Russo, serve la vita dei suoi personaggi, costretta a scorrere senza più neanche la gioia di un'emozione.

La guerra che percorre il testo dell'autrice romana non è infatti soltanto quella relegata a brevi e allucinanti scene in cui l'Alto Grado dell'Esercito, con la fredda precisione della mitomania, impartisce le regole al soldato Luther

LUTHER: Vorrei sapere come faccio a distinguere i bersagli da colpire dagli altri.

ESERCITO: Lei tiri caporale.

LUTHER: A qualsiasi cosa.

ESERCITO: Tiri e basta caporale. Se dovesse succedere un incidente la proteggeremo noi. Li punisca caporale. I nemici fanno un peccato mortale a muoversi. Li punisca spari. Li educi. Siamo qui per questo. Educare le persone. Educare loro e dar da bere a noi...²⁷⁷

Ma è soprattutto la guerra che s'insinua nell'immaginario collettivo, che distruggendo la realtà ne ricrea un'altra sovvertita dove non riesce a sopravvivere neanche il concetto di futuro

MANIA: Ringrazia dio che non lo sai che cos'è la guerra.

JOHNNY: Certo che lo ringrazio. Tutti i giorni e tutte le sere. Manco tu lo sai. Lo ringrazi pure tu dio tutte le sere.

MANIA: Io lo so che cosa è la guerra. Perché so che cosa vuol dire aspettare anni che finisca tutto. Così finalmente si può dire ai figli che

²⁷⁷ Ivi, pag. 43

abbiamo fatto come si fa a diventare normali. Mediocri. Mentre i figli degli altri negli altri posti con le altre lingue sanno come si fa a diventare felici.²⁷⁸

La guerra che spinge Vin, amico di Johnny, ad accettare l'infame lavoro di autista per il "trasporto merci" liddove le merci non sono altro che uomini e donne prelevati dalle loro case con violenza per essere portati a Cinossèma, in quello "che è un santuario. Tra qualche anno lo sarà. In memoria di tutta la gente che ci ha. Lavorato."²⁷⁹, un luogo in cui continua il riarmo per una guerra che, comunque, ha già decretato i suoi vincitori e i suoi sconfitti.

E sconfitti sono tutti i personaggi di *Tomba di cani* : Johnny viene gambizzato, costretto così sulla sedia a rotelle della vecchia madre, da Luther d'improvviso tornato da Cinossèma, Mania muore sotto i ferri dell'Alto Grado dell'Esercito che pratica su di lei un aborto al nono mese di gravidanza per lavare l'onore di Luther, lo stesso colonnello tornato da una guerra che è "un segno del prete e avanti un altro. E buio. E la pioggia che non smette mai. E le fosse. E il silenzio. E i nemici. E l'insonnia. E la disperazione"²⁸⁰ si suicida dopo aver ottenuto la sua vendetta. Glauce è sconfitta nel crudele contrappasso che le destina la Russo affidandole, dopo anni di soprusi nei confronti del figlio, proprio il figlio adesso disabile da accudire, e sconfitto è Vin costretto a portare via Glauce e Johnny, sapendo di destinarli a morte certa, e costretto, unico personaggio della pièce , a credere ancora nella guerra, nella sua importanza capitale, nella sua doverosa e necessaria ineluttabilità.²⁸¹

Ma la sconfitta più cocente che è quella dell'umanità intera incapace d'impedire che l'irrazionalità della guerra travolga il tutto lasciando soltanto

²⁷⁸ Ivi, pag. 36

²⁷⁹ È Vin che parla con la vecchia Glauce prima di portare via lei e il figlio Johnny, in no degli scambi di battute più drammatico di tutto il teso. Ivi, pag. 69

²⁸⁰ Ivi, pag. 61

²⁸¹ "VIN: Deve andare così. La guerra non deve finire. Devo portarvi via. Con altri. Con tutti gli altri.

JOHNNY: Ci fate fuori.

VIN: Forse. Sì. Alla fine. Ma prima bisogna lavorare. Per le ultime armi. Abbiamo perso. Ma la guerra non deve finire." Ivi, pag. 70

quella tomba che dà il titolo al testo, la sola voglia di morire, è quella che l'autrice racconta attraverso le parole del misterioso 3° uomo

3° UOMO: Ormai me l'hai tolta l'unica cosa bella. Che era proprio morire. Il morire lungo steso sulla terra.[...] Era morire piano con dignità e onore. Era morire e stare felice nell'aldilà. [...] Io mi pensavo sempre che morivo e dopo morto mi ricordavo le cose che avevo fatto per bene nel mondo e ero felice per quello nell'aldilà. [...] E invece non va così perché tu m'hai fatto il favore. Se adesso mi muoio me lo dici tu a che penso sotto la terra. [...] Dicevo grazie a Dio che mi faceva morire là che la guerra era appena iniziata. Così morivo bene e non vedevo niente di brutto e mi ricordavo dopo morto le cose compiute e finite per bene che avevo fatto da vivo.²⁸²

Letizia Russo delinea così un mondo asfittico, pronto a implodere su se stesso, martoriato da una violenza che disumanizza le persone rendendole delle bestie (“...cani. Questo siamo. Costole occhi lingua...”²⁸³) e il tutto attraverso un linguaggio impervio, spietato, fatto di irriducibili silenzi e d'improvvisi esplosioni di tagliente ironia. Una scrittura, quella della Russo, che si mette a disposizione della storia e si fa evocativa e potente, costringendo il lettore e lo spettatore a una nuova percezione del suono e del significato stesso delle parole che spesso si ripetono, si frantumano per insinuarsi nei pensieri più intimi dei personaggi a trasformarne l'astrattezza in corposa e, talvolta inquietante, matericità.

“Uso una lingua che è una carta carbone del pensiero, anche brutto. Costruzione dissonante e senza punteggiatura”²⁸⁴, dove spesso le interruzioni appaiono imprevedibili e spiazzanti come quando l'autrice separa i soggetti dai loro rispettivi verbi, seguendo un processo atto sia a mantenere alta l'attenzione di chi ascolta o legge, senza concedere nulla all'abbandono catartico, sia a catturare l'immediatezza del pensiero e del

²⁸² Ivi, pag. 23

²⁸³ Letizia Russo, *Diario di lavoro*, in *Tomba di cani*, op. cit.

²⁸⁴ Letizia Russo intervistata da Rodolfo di Giammarco, *Crudele e veloce come le battute di Paravidino*, cit.

sentimento ricreando infine un mondo linguistico quasi primitivo, dove le parole sanno ancora emozionare profondamente.

V. “SCANNA”: INFERNO FAMILIARE IN SETTE SACRAMENTI

V. 1. Davide Enia: “Un pupo nel pallone”²⁸⁵

“Stiamo parlando di un attore, di un autore, di un costruttore di immagini, oltre che di un giocatore. Davide Enia è un giovane artista teatrale siciliano, anzi palermitano, anzi 'cuore rosanero'...”²⁸⁶

Sottolineare quanto Davide Enia, nato a Palermo nel 1974, sia legato alla sua città e alle sue origini non è soltanto un dato per poterne parlare anche come uno di quei numerosi talenti provenienti dal Sud Italia che, negli ultimi tempi, sono emersi con una forza tale da far inneggiare a una ben sperata rinascita teatrale del Mezzogiorno ²⁸⁷ ma è un vero e proprio elemento costitutivo per comprenderne la poetica teatrale.

“Io mi chiamo Davide Enia e sono nato a Palermo, dove vivo. Quando mi piace una femmina dico 'mi fa sangue'. Quando l'arbitro mi fischia contro un fallo e io continuo lo stesso l'azione, all'arbitro poi ci dico 'Un sentii 'u fischio'. Nella mia drammaturgia, e nella vita, uso 'u dialetto palermitano. A Palermo tutto è netto, chiaro e determinato, proprio perché tutto si alimenta di contraddizioni che rinnegano continuamente lo stato delle cose, e le certezze, e le verità costituite. Un contrasto.’”²⁸⁸

L'intera produzione di Enia nasce e si alimenta di questo contrasto che l'autore ha riassunto nell'immagine vera e al contempo metaforica di “un

²⁸⁵ Cristina Ventrucchi, *Cunto mundial*, in “Hystrio” n. 2, 2004

²⁸⁶ Ibidem

²⁸⁷ Ed è giusto citare almeno i nomi dell'autrice e regista Emma Dante, che proprio agli inizi della sua carriera ha collaborato attivamente con Davide Enia, dei talentuosi messinesi Spiro Scimone e Francesco Sframeli, i calabresi Dario De Luca e Saverio La Ruina, fondatori del gruppo Scena Verticale, l'autore Tino Caspanello. E ancora il “cuntista” Vincenzo Pirrotta, il calabrese Francesco Suriano, l'autore e attore pugliese Mario Perrotta, il Cantiere Teatrale Koreja ormai nucleo fondamentale della vita teatrale salentina.

²⁸⁸ Davide Enia, *Il mio rapporto con il dialetto palermitano, ovvero ci che m'insegnò una scarpa da calcio*, in www.davideenia.org

velo da sposa jiccato nella munnizza”²⁸⁹, di una città dove, per diciotto anni, uno sguardo allo stesso tempo curioso e disincantato come il suo ha convissuto con l'ostentazione della decadenza e ha cercato di trovarne il senso in un contesto così vitale come può esserlo la grande città siciliana ma anche quell'illusorio cronotopo della memoria che è l'adolescenza.

Cercando di delineare il proprio pensiero riguardo a quel filone del “teatro di narrazione” entro il quale rientra gran parte del suo operato, Enia si pone di fatto una domanda che apre a una riflessione molto più ampia e delucida, tra le altre cose, anche le origini del rapporto molto stretto che lega indissolubilmente il suo modo di fare teatro alla sua personale memoria, dei luoghi, della lingua e soprattutto della giovinezza.

La domanda vera dalla quale bisogna partire per comprendere l'operato di tutta la nuova generazione dei “narratori” teatrali non è infatti “come raccontare” bensì “cosa raccontare”. Come giustamente ricorda Gerardo Guccini:

“Non c'è cultura che non si fondi su un patrimonio condiviso di racconti [...]All'universalità della funzione corrisponde, però, la marcata individualità dei movimenti genetici, che costituiscono i modi e le forme del narrare a partire da insiemi di concause che comprendono gli apporti personali, le contingenze storiche, quelle economiche, gli strumenti del comunicare.”²⁹⁰

E dunque se le tecniche della narrazione, le sue declinazioni e le sue tipologie si sono lentamente formalizzate nel tempo ribadendo la fondamentale pervasività e diffusione della narrazione in sé e per sé come concetto fondativo della trasmissione delle memorie culturali, è anche vero che il suo incontro con il teatro in generale, e con determinati momenti storici teatrali in particolare, costituisce il fulcro vero dell'attenzione.

La maniera personalissima con la quale le diverse generazioni di attori si sono confrontate con la narrazione e con il suo uso prettamente teatrale

²⁸⁹ Davide Enia, *Guerra e autobiografia, avere 12 anni e l'arte di arrangiarsi. Come principiò il lavoro di Maggio '43*, in www.davideenia.org

²⁹⁰ Gerardo Guccini, *Teatro Narrazione*, dossier in “Hystrio” n.1, 2005, pag.5

rappresentano la risposta a quel “cosa narrare”, la ricerca del proprio personale mito da raccontare.

“La nuovissima leva dei teatranti nati negli anni '70, si è ritrovata in un contesto di assoluta tabula rasa per quanto concerne il mito: la generazione a noi precedente, dopo un ventennio (anni '60-'70) di enorme fede e speranza [...] si è ritrovata nel merdaio degli anni '80: il trionfo dell'apparire, l'automobile come status symbol, l'eroina di stato nei quartieri popolari. La ribellione di quella generazione è stata comprensibile, ma ha sfogato unicamente in una direzione: la distruzione. Sono state abbattute le ipostasi, sono stati uccisi i miti, tutto è stato messo in discussione, l'iconoclastia è la cifra ricorrente e finale. Questo è lo scenario cui la nuovissima leva teatrale si è affacciata. Un deserto di miti, con una coscienza sradicata da una ragione forte. Così adesso è germogliato l'impulso di riappropriarsi del mito, per risarcire un vuoto e per creare una struttura forte di senso.”²⁹¹

Davide Enia dunque, come tutta la generazione di “narratori” emersa negli anni Novanta, si ritrova a confronto con un orizzonte teatrale scarnificato di tutti i suoi miti e generalmente non suddiviso in tendenze né in modelli culturalmente preponderanti dove la narrazione, ormai assodata come forma teatrale a sé bastante, può essere reinterpretata, ridefinita e rimodellata con l'aiuto di un nuovo privatissimo lessico mitologico familiare.

“Si narrano quei miti che adesso è possibile fare propri e sviscerare: il mito del luogo e dello spazio che si abita. O una particolare esperienza biografica. Raccontare quindi una città, per esempio, i suoi usi e costumi, usando il filtro di una famiglia, e rendere quella famiglia, quelle figure, quelle scaramanzie credibili e, per un miracolo che si chiama “teatro”, universali.”²⁹²

²⁹¹ Davide Enia, *La narrazione adesso in Italia*, testo scritto in occasione del Festival Internazionale di Teatro “Teatrul Unui Actor” di Chisinau, in www.davideenia.org

²⁹² Ibidem

L'autore siciliano non nasconde dunque la metabolizzazione del vissuto che sta alla base della sua produzione teatrale ma non nega neanche le potenzialità che un semplice dato biografico, trattato con precisione filologica, possa innalzarsi all'universale diventando metafora.

D'altra parte anche l'uso ricorrente di un dialetto che Enia riconosce come “una forzatura, una scomposizione, un tessuto di palermitano continuamente sporcato con l'italiano”²⁹³, è una scelta tanto immediata quanto profondamente ponderata. Le strutture, i ritmi, i suoni del dialetto palermitano, e siciliano più in generale, posseggono infatti

“...qualcosa di ruvido e appartato, sono la voce di minoranze escluse dalla Storia, con una loro intatta carica di estraneità che spiazza le platee [...] hanno echi arcaici e remoti che evocano di per sé un oscuro sentore di tragedia.”²⁹⁴

rimandano immediatamente a una dimensione emotiva antica, fatta di stratificazioni temporali, di accumulazioni visive e immaginifiche che l'italiano, lingua relativamente giovane e incontestabilmente artefatta dalla sua diffusione massmediologica, non può di fatto ancora avere.

“Ecco allora perché il dialetto si impone: esso è suono (ed il suono precede sempre il significato, soprattutto nell'oralità), è una partitura ritmica che ha già nelle pause e nelle note l'emozione sottesa del narrato; e poi, il dialetto, ha i termini giusti, ha le parole che permettono una intrusione nelle viscere di una storia ed una precisione da chirurgo nel calibrare l'espressione di un sentimento, di una sconfitta, di un sogno che forse stavolta riesce ad avverarsi.”²⁹⁵

Il dialetto di Enia quindi è quasi una scelta obbligata per rendere nella maniera più fedele il fluire del vissuto che costituisce la tessitura della sua

²⁹³ Davide Enia, *Il mio rapporto col dialetto palermitano, ovvero ciò che m'insegnò una scarpa da calcio*, cit.

²⁹⁴ Renato Palazzi, *Il sipario s'alza a Sud*, in “Il Sole 24 ore”, 3 dicembre 2006

²⁹⁵ Davide Enia, *La narrazione adesso in Italia*, cit.

narrazione teatrale e per evocare allo stesso tempo la stagione dell'infanzia e degli affetti familiari riproducendone i suoni e la musicalità, ancora più suggestivi delle immagini stesse. È una lingua che riassume in sé tutte le contraddizioni della città che ne viene animata, della gente che la vive, riuscendo a stabilire quel duplice rapporto con le radici e con l'oltranza che, nella poetica di Enia, diviene l'asse nostalgico portante della scrittura drammaturgica.

“È una lingua senza futuro, il mio dialetto. La flessione temporale del tempo futuro è assente. Non c'è. 'Un è prevista. [...] L'azione è puro atto al presente o è confinata in un passato irrimediabilmente perduto: il tempo detto 'remoto' [...] La realtà o accade adesso o è perduta per sempre. Il resto è sogno. Su questo asse presente/passato remoto, il dialetto palermitano costruisce il proprio essere. Parlarlo , e quindi: pensarlo, rende subito necessario e primario il confronto con la precarietà che è consustanziale al reale, e lascia pure intendere che, oltre la soglia del visibile, esiste da sempre l'ineluttabilità di ogni cosa.”²⁹⁶

Un linguaggio dominato da una naturale poeticità dunque che inizia a svilupparsi, ancora timidamente, nelle prime opere di Enia, *Studio per 2 petali di rosa* (1998)²⁹⁷ e *Il Calciatore. Studio sulla giovinezza in endecasillabi* (1999)²⁹⁸. Nel 2000 il suo percorso artistico s'intreccia con quello di un'altra talentuosa palermitana, Emma Dante, con la quale si ritroverà finalista al “Premio Scenario 2000-2001” per il testo *Malangelità*²⁹⁹, e con la quale collaborerà scrivendo per la compagnia Sud

²⁹⁶ Davide Enia, *Il mio rapporto con il dialetto palermitano, ovvero ciò che m'insegnò una scarpa da calco*, cit.

²⁹⁷ L'opera, un dittico composto da *Orfeo ed Euridice* e *Cola pesce, leggenda popolare sicula*, va in scena, tra gli altri, al Festival Internazionale di Palermo sul Novecento nel 1998, il 28 febbraio 1999 al Teatro Verdi di Milano all'interno della rassegna “Teatri 90” curata da Antonio Calbi, a Passaggi a Pontedera nel 1999. Per l'interpretazione e la regia dell'autore stesso

²⁹⁸ Operina di 25 minuti per parole, canto e danza con tre attori in scena. Enia ne firma il testo, i canti e la regia.

²⁹⁹ Il testo, coprodotto con il Festival Veneto Bassano Opera Estate di Bassano del Grappa, dove debutta nell'agosto 2001, vede in scena lo stesso Davide Enia, anche regista dell'opera, Enzo Di Michele e Giacomo Guarneri. “Uno spettacolo realizzato a partire dall'idea degli angeli e della visceralità della terra siciliana, affondando nella miseria e nella gloria di un mondo sconvolto dalla guerra che Enia definiva un' 'immersione nella mezzogiornità' e che però non risultò del tutto riuscito.” Cristina Ventrucci, *Cunto Mundial*, cit.

Costa Occidentale *Il filo di Penelope*³⁰⁰ e il piccolo studio *Una stanza con nessuno dentro*³⁰¹.

Ma è con *Italia – Brasile 3 a 2*³⁰² che il fenomeno Davide Enia esplode coinvolgendo in maniera entusiastica sia critica che pubblico. La cornice stessa entro la quale si svolge il debutto di questa pièce, nata dal viscerale amore di Enia per il calcio, pari soltanto a quello per la sua città, sembra quasi amplificare quanto di epico l'autore riesce a rinvenire nel gioco del calcio, proiettandolo in quella dimensione liminare tra la realtà e l'irrealtà che assume subitaneamente i caratteri di una nuova mitologia personale.³⁰³

L'immagine dell'autore seduto in mezzo allo stadio San Siro, “io da solo a rappresentare il Palermo contro tutto l'Inter e tutto il Milan”³⁰⁴, diventa l'emblema di quell'eroismo della quotidianità che proprio nel suo primo testo di successo Enia decide di osservare con ironia attraverso l'elemento sociologicamente cementificante dello sport nazionale per eccellenza.³⁰⁵

“Al calcio, nonostante due legamenti crociati, un molare rotto e centinaia di lividi, non gli ho ancora dato quello che lui ha regalato a me. Il calcio è regressione ludica: è quel quid che ti fa dimenticare l'ombra del quotidiano, che ti permette di relazionarti con persone mai viste prima; è il dono che ti fa sfottere l'insensatezza della realtà.”³⁰⁶

Italia – Brasile 3 a 2 racconta, in novanta minuti “regolamentari”, la storica partita del 5 luglio 1982 che vide contrapporsi alla squadra

³⁰⁰ Il testo, presentato all'interno di un concorso indetto dal Teatro Libero di Palermo, è andato in scena nel 2000, in una forma di venti minuti con la regia di Emma Dante.

³⁰¹ L'opera, per la regia di Emma Dante e la produzione di Sud Costa Occidentale, viene presentata come studio a Palermo nel 2001 e costituisce l'archeologia del successivo lavoro teatrale della compagnia, *Carnezzeria*. In scena gli attori Gaetano Bruno e Sibino Civilleri.

³⁰² Lo spettacolo debutta in una cornice molto particolare che sembra quasi compenetrare e completare la bellezza del testo, fornendo un palcoscenico tra i più adeguati possibili a un testo dove una partita di calcio si trasforma in un vero e proprio scontro epico. La prima assoluta di *Italia- Brasile 3 a 2* avviene infatti allo Stadio di San Siro- Giuseppe Meazza, il 22 maggio 2002 all'interno della rassegna “Teatri dello Sport”. In scena Davide Enia, anche regista della pièce, e i chitarristi Settimo Serradifalco e Riccardo Serradifalco. Per la produzione dell'Associazione Santo Rocco e Garrincha, nata per volontà dello stesso Davide Enia e dei suoi collaboratori nel 2002

³⁰³ Cfr. Davide Enia, *Un anno fa “Italia- Brasile 3 a 2” a San Siro*, in www.davideenia.org

³⁰⁴ Ibidem

³⁰⁵ Cfr. Cristina Ventrucci, *Cunto Mundial*, cit.

³⁰⁶ Davide Enia intervistato da Elisabetta Castiglione, *Il teatro è morto. Viva il Palermo*, in “Il Giorno”, 26 ottobre 2006

brasiliana, definita “dei marziani” per l'oggettiva inarrivabile bravura calcistica, una Nazionale italiana che neanche nelle più rosee aspettative avrebbe potuto ottenere la vittoria.

Con queste premesse, descritte con grande precisione e con un piglio altrettanto fatalista ne “A situazione di partenza”, Enia delinea il contesto di un ideale spazio della memoria e dell'immaginazione all'interno del quale osservare uno scontro che si presenta già tra forze impari, liddove i brasiliani possono anche fregiarsi della mitologia contemporanea di una figura come Garrincha³⁰⁷, simbolo dell'ascesa e della decadenza in un mondo, quello del calcio dove, e subito Enia insinua il dubbio, nulla può mai darsi per scontato. Di contro il personalissimo Olimpo della Nazionale italiana è qui descritto nelle fattezze della famiglia dell'autore, nella quale ogni famiglia italiana può riconoscersi, schierata in salotto così come i giocatori lo sono nel campo di calcio.

Ma il parallelismo tra il salotto dove il giovane narratore e la sua famiglia trepidano davanti a un Sony Black Trinitron appena acquistato per l'occasione e il campo di calcio dove i giocatori della Nazionale italiana si agitano con la stessa credibilità di una novella armata Brancaleone, non finiscono qui. Così come ogni membro della famiglia è costretto, per credenze infondate ma giustificabili, a compiere continuamente lo stesso gesto per replicare la fortuna (dal padre che deve inveire a intervalli regolari a Bruno Curcurù costretto a “svampare” una nazionale senza filtro dopo l'altra) così pure i giocatori in campo sono raffigurati come paladini di un “cunto” tragicomico dove ognuno ha il suo ruolo specifico e il suo “ngiurio”, il suo appellativo, che lo presenta ogniqualvolta appare sulla scena. Zoff “il quarantenne”, Cabrini “il bello”, “il generoso” Ciccio Graziani, “il giocatore cchiù basso del mondo” Bruno Conti e poi “Paolorrossi nato a Prato”, sempre introdotto con la stessa circonlocuzione³⁰⁸, prendono vita attraverso la narrazione concitata di Enia

³⁰⁷ Vedi, Davide Enia, *Teatro*, Ubulibri, Milano, 2005, pagg. 18-20

³⁰⁸ “Quando/ all'improvviso/ dal nulla”, vedi Davide Enia, *Teatro*, op. cit. pag. 24 e seguenti

che vira al “cunto” nei momenti di massima espressione, declinando ritmi e sonorità incalzanti tipiche dell'arte dei pupari ³⁰⁹.

Italia- Brasile 3 a 2 è un testo divertente, di un'ironia tagliente che sfiora il sarcasmo, ma è anche una lunga visione, una ricostruzione minuziosa e vivida di un ricordo che riesce a farsi patrimonio collettivo anche dell'immaginario di chi quella partita e quell'atmosfera non può conoscerla per esperienza diretta.

“Vedere e rivedere, far sprigionare dal più piccolo dei particolari il senso di un istante doloroso, guardare il gesto al rallenty, con zoomate su ciò che la vita reale non permette di afferrare. E poi costruire su questa pratica e su una partitura dal ritmo atavico il più moderno degli eventi, niente più che una partita di calcio, niente di meno che un'epica contemporanea.”³¹⁰

E a quest'epica contemporanea appartiene anche il testo che, in forma di studio, Enia ha rappresentato insieme al suo *Italia- Brasile 3 a 2* a Santarcangelo dei Teatri nel 2003, *Schegge*, che successivamente avrebbe assunto la sua forma definitiva diventando quel *Maggio '43*³¹¹ che sarebbe valso all'autore il Premio Ubu “per la nascita di un nuovo cantastorie, dimostrata dalla sua attenta ricerca sulla memoria, sulla lingua, sulla tradizione del cunto di Palermo”.

Maggio '43 è uno spettacolo che, rispetto al precedente, sceglie come mito della nuova memoria collettiva un momento doloroso ben preciso nell'ancor più dolorosa cornice della Seconda Guerra Mondiale: i

³⁰⁹ Nonostante Davide Enia sia stato più volte accostato a Mimmo Cuticchio, la figura che per eccellenza riassume in sé tutta la passione e la tradizione di un'arte adesso riabilitata come quella del “cunto” ma alla quale per lungo tempo non è mai stato riconosciuto alcun valore culturale, il giovane autore e attore siciliano preferisce indicare altri nomi come fondamentali per la sua formazione. “Credo davvero che per definire maestro un artista si debba aver avuto con lui un rapporto personale, concreto e diretto. In questo senso, pur riconoscendone la grandezza assoluta, non considero Cuticchio un mio maestro. Mentre, proprio per aver avuto con essi un rapporto personale, considero miei maestri artisti come Danio Manfredini, Laura Curino, per certi aspetti particolari Giorgio Li Bassi, o attori come Paolo Mazzarelli o Marco Foschi.” Davide Enia intervistato da Paolo Randazzo, *Intervista a Davide Enia*, in www.dramma.it, 2005

³¹⁰ Cristina Ventrucci, *Cunto Mundial*, cit.

³¹¹ L'opera debutta a La Casa del Teatro di Faenza il 19 gennaio 2004 e vede in scena Davide Enia, in veste anche di regista, e il chitarrista Giulio Barocchieri. Per una produzione dell'Accademia perduta – Romagna Teatri.

bombardamenti che il 9 maggio 1943 rasero al suolo la città di Palermo, provocando più di 1500 morti in una manciata di minuti.

La scelta di un tema così impegnativo e rischioso per certi versi, dopo l'exploit teatrale ottenuto con una pièce dal carattere solare e giocoso, viene giustificato da Davide Enia come la conseguenza naturale di una curiosità quasi infantile dinnanzi gli strascichi luttuosi dell'evento che la città di Palermo si porta ancor' oggi dietro

“...c'è il fatto di vivere a Palermo. Abitando qui e attraversando la città, continuavo a vedere i resti ostentati di quel bombardamento, come un'ossessione simbolica di crollo continuo. Vengono così le prime domande chiedo ai miei parenti di raccontare quel periodo extra-ordinario.”³¹²

E anche in questo caso il protagonista è un bambino appena dodicenne che racconta le vicissitudini della sua famiglia allargata durante quei giorni tragici che, trascolorati dallo sguardo di un ragazzino, riescono ad acquistare quella vivacità e quell'allegria che può avere soltanto chi non ha ancora oltrepassato il confine dell'età adulta. Chi riesce a trovare avventurosi anche quelli che in realtà³¹³

“...erano tempi cupi, in cui era necessario ingegnarsi per riuscire a sopravvivere. Erano tempi violenti, con la morte che cadeva improvvisa dall'alto sotto forma di bombe, o dal basso, nei mercati neri, dove si veniva stritolati con prezzi bastardi schizzati alle stelle. Erano tempi malati e pure bugiardi. Assomigliano a oggi.”³¹⁴

Gioacchino, alter ego dello stesso Enia, porta in dono alla tomba di suo fratello Rosario il racconto delle proprie avventure sotto i bombardamenti nemici assieme a una filastrocca di cui non ricorda la fine e che, nel corso

³¹² Davide Enia intervistato da Rossella Battisti, *Nonno, raccontami di quelle bombe*, in “L'Unità”, 26 aprile 2006

³¹³ “...ma a mmia, di stare solo, 'un mi dispiace, anzi...picchi: la sai una cosa, Rosario fratello mio? La guerra è bella!...Ha chiuso tutte quante le scuole!...” Davide Enia, *Teatro*, op.cit., pag. 60

³¹⁴ Davide Enia, *Guerra e autobiografia, avere 12 anni e l'arte di arrangiarsi. Come principiò il lavoro di Maggio '43*, cit.

dello sviluppo drammatico, si ripete più e più volte facendosi formula magica che ammalia lo spettatore, destinata a sciogliersi solo alla fine, liberando così il pubblico dalla sua permanenza in un vero e proprio mondo fatato. Perché nonostante Gioacchino racconti gli eventi tragici incorsi alla sua famiglia e alla sua città, non ancora completamente consapevole, si tuffa pericolosamente nel mercato nero della città come un piccolo eroe in missione, come stesse giocando con altri bambini come lui, quando in realtà la crudeltà del momento lo investe di continuo cercando di trascinarlo con sé. E questo perché in realtà la guerra di Gioacchino non è quella che squarta la città di Palermo

“La guerra di Gioacchino, la mia guerra, è altrove. È nel trapasso d'età, nella progressiva presa di coscienza, nella perdita dell'innocenza. Chistu è il vero dramma di Gioacchino. Essere costretto a diventare adulto, di colpo, in un contesto violento, cinico e baro. E comprendere, senza più mediazioni, che si stanno muovendo i primi passi nel mattatoio dell'età adulta. Allora, Gioacchino: ci vuole molta malizia per resistere. Ci vuole scaltrezza e furbizia per non soccombere. Ci vuole talento per non farsi inculcare subito. Sorridi, e buona fortuna.”³¹⁵

Con *Maggio '43* dunque Enia si conferma come uno dei migliori “performer epici”³¹⁶ della nuova generazione di artisti del teatro di narrazione, capace di partiture drammaturgiche calibrate e ben orchestrate sui diversi toni di numerosi personaggi che spesso l'attore si è trovato a impersonare. Nel caso di *Maggio '43*, ad esempio, il narratore Davide Enia presta la voce e il carattere a ben nove personaggi diversi cercando per

³¹⁵ Davide Enia, *Guerra e autobiografia, avere 12 anni e l'arte di arrangiarsi. Come principiò il lavoro di Maggio '43*, cit.

³¹⁶ “Parlando di *nuova performance epica*, intendiamo[...] indicare - che si sono costituite possibilità recitative imperniate all'andamento narrativo dell'eloquio; - che queste sottendono diversi vissuti e tecniche di attuazione; - che il riconoscimento di tali diversità richiede l'utilizzo d'una visione più ampia di quella richiesta dalle singole modalità considerate. Il 'teatro narrazione' è, dunque, solo un insieme delle nuove modalità epiche, che si presentano come un arcipelago di tendenze già varie al loro interno.” Claudio Meldolesi – Gerardo Guccini, *L'arcipelago della “nuova performance epica”*, in “Prove di Drammaturgia”, n. 1, 2004, pag. 3

ognuno di essi “le uniche parole per battezzare la realtà”³¹⁷, dando vita paradossalmente a un dramma corale per voce sola che lo avrebbe facilitato nell'elaborazione del successivo lavoro *Scanna*.

Nel 2003 *Scanna*, il primo testo dove Enia si riserva soltanto il ruolo di autore e regista, vince all'unanimità il Premio Pier Vittorio Tondelli, affrontando nuovamente il tema antico e attuale al contempo della guerra, confermando così definitivamente il talento del giovane palermitano.

Un talento che, al pari di molti dei suoi colleghi, Enia riesce anche a mettere a disposizione del mezzo televisivo³¹⁸ e radiofonico soprattutto, sfruttandone al meglio le sue peculiarità

“La radio lavora direttamente sull'organo per eccellenza dell'immaginazione che è l'orecchio, crea un rapporto di confidenza con lo spettatore, quel 'tu ed io' difficile da trovare in teatro. Ho imparato a scrivere per la radio perché arriva nell'intimo delle singole persone.”³¹⁹

La prima esperienza radiofonica di Enia è il radiodramma realizzato in quindici puntate per Radio Rai Due, *Rembò*³²⁰ dove si racconta di un vero genio del calcio che a soli 19 anni, decide di smettere di giocare

“Un calciatore fenomenale, con il suo gioco esprime il profondo sentimento del calcio che per i palermitani è attaccamento, amore e orgoglio per la propria terra. Figlio di questa città, racconta per prima cosa l'amore per qualcosa che non c'è più. Il gioco del calcio. Remò è la magnifica ostentazione di un talento bruciato, ma non sappiamo come siano andate veramente le cose. Che sia esistito oppure no poco importa, non mi interessa perché non sono un biografo o un documentarista. Per me Rembò è

³¹⁷ Davide Enia intervistato da Maria Cristina Sarò, “*Fui accuriusa e ci vosi spiari*”, in “inScena”, n.7, 2006

³¹⁸ Nel 2004 Davide Enia partecipa infatti alla trasmissione di Rai Tre “Reporter”, con una performance di mezz'ora appositamente composta per l'occasione *L'asso dell'aviazione* dove, per mezz'ora circa, ritornano Gioacchino, lo zio Cesare e lo zio Baldo che rivivono la paura dei giorni in cui Palermo venne bombardata nel 1943

³¹⁹ Davide Enia intervistato da Claudia Brunetto, *Rembò, fuoriclasse palermitano*, in “La Repubblica”, 7 gennaio 2006

³²⁰ La trasmissione va in onda dal 26 dicembre 2005 al 13 gennaio 2006. Successivamente le quindici puntate sarebbero state raccolte nel libro omonimo edito da Fandango Libri

esattamente quello che si racconta nella trasmissione, quel gioco di specchi che si accavallano l'uno sull'altro, quel sentimento del dubbio che appartiene a tutti.”³²¹

Ma *Rembò* non è l'unico lavoro radiofonico di Davide Enia che partecipa con lo sceneggiato *Diciassette anni: una sentimentale biografia metropolitana*³²² al progetto “Luoghi non comuni” coordinato da Emma Caggiano per Radio Rai Due, rivelando come sempre un'ironia irresistibile nel descrivere i tragicomici diciassette anni del protagonista che, incidentalmente, si chiama Davide, ama il calcio, vive a Palermo, parla con John Lennon e da grande vuole fare l'ornitologo.

La passione per quel periodo pieno di piccole imprese dal sapore epico, l'adolescenza appunto, ritorna con leggerezza anche nell'ultimo spettacolo, che non ha ancora trovato la sua forma definitiva, del giovane autore palermitano. *Studio #1*³²³ viene definito dal suo autore come “un micro-musical alla Davide Enia. Una sorta di piccola liturgia sporca e cattiva”³²⁴, un lavoro ancora *in fieri*

“Non so ancora se diventerà uno spettacolo vero e proprio, per ora abbiamo raccolto quattro ore di materiale, tra testi scritti da noi e canzoni popolari registrate. Sarà una sorta di 'musical' tutto siciliano che, con la chitarra di Giulio Barocchieri, racconta la storia di tre fratelli [...] Un vero work in progress che incuriosisce per le sonorità che Enia ha deciso di sperimentare. “Canterò per la prima volta. Dopo cinque anni di lavoro sul cunto, un vero smitragliamento ritmico, ho deciso di sperimentare le varie possibilità che offre la voce. Sto cercando di trasformare le variazioni ritmiche in passaggi drammaturgici. Una sorta di teatro fatto di accelerazioni vocali e dilatazioni

³²¹ Ibidem

³²² Lo sceneggiato viene trasmesso tra il 16 e il 20 aprile 2007 ed è reperibile sul forum di Radio Rai Due dedicato ai podcast all'indirizzo www.radio.rai.it/radio2/forum.

³²³ Lo spettacolo debutta al Pim Spazio Scenico di Milano il 19 ottobre 2006 all'interno della rassegna “Linguaggi del Sud”. Sul palco Davide Enia è accompagnato dalle musiche composte ed eseguite da Giulio Barocchieri e Rosario Punzo. Le scene sono di Giorgio Regina mentre le luci sono di Giorgio Cervasi Ripa. Per una produzione di Fandango, Asti Teatro e Palermo Teatro Festival.

³²⁴ Davide Enia intervistato da Rossella Battisti, *Nonno, raccontami di quelle bombe*, cit.

canore, capaci di stravolgere il significato e far riflettere meglio sulle parole.”³²⁵

Attualmente lo spettacolo, con una forma del tutto aperta, consta solo di una prima parte intitolata *I capitoli dell'Infanzia: capitolo 1- Antoniuccio si masturba* ma la struttura, così come l'autore la presenta, presagisce alla stesura di una piccola epopea che accompagnerà i fratelli Angelino, Asparino e Antoniuccio lungo tutto l'arco delle loro vite, attraverso una Palermo “crocifissa da un sole impietoso”³²⁶ dove “i suoi sette fiumi scorrono e raccontano ognuno una storia apparentemente diversa, come il dedalo di strade che percorrono le sue viscere intarsiandosi infine in un unico arcano disegno ancora incompreso.”³²⁷

Un vero e proprio melodramma dai tratti neorealisti che sembra ricordare la lezione dei più grandi ritrattisti del colore e della malinconia siciliana, da Verga a Tomasi di Lampedusa, dove “inevitabile, c'è la guerra, che sempre arriva e sempre distrugge.”³²⁸

Uno spettacolo dunque che si preannuncia impegnativo ma che non sembra scoraggiare il giovane autore che della scrittura, del suo mestiere, è ormai riuscito a comprendere a pieno i meccanismi senza lasciarsi abbindolare da un panorama teatrale, quello italiano contemporaneo, che se da una parte esalta l'esclusività del genio e la sua prepotente affermazione, dall'altro non fa altro che reprimere la possibilità che questi stessi geni o molto più semplicemente professionisti ben preparati riescano a svolgere il proprio mestiere con serenità

“...bisogna fuoriuscire dalle visioni elitarie del teatro ed andare esattamente nella direzione opposta. La vita del teatro si misura con la sua popolarità. Il pubblico, nonostante ci si voglia far credere il contrario, non è scemo. Se uno spettacolo di teatro funziona FUNZIONA, se non funziona NON FUNZIONA, non ci sono mediazioni.[...] Uno spettacolo funziona o no, al

³²⁵ Livia Grossi, *Davide Enia dal cunto al canto*, in “Il Corriere della Sera”, 18 ottobre 2006

³²⁶ Davide Enia, dalla presentazione de *I capitoli dell'infanzia*, in www.davideenia.org

³²⁷ Ibidem

³²⁸ Ibidem

punto tale che il pubblico, in teatro, reagisce indipendentemente dalla sua cultura e dalla propria estrazione sociale. Il teatro è una manifestazione artistica assolutamente carnale, e l'attore che la impersona suscita una reazione in sé semplice e radicale: o ci credi o non ci credi. Quando Brook dice che la differenza fra la vita e il teatro è che ciò che accade sul palco è vero, non fa una provocazione, afferma una verità”³²⁹

E con la stessa franchezza che contraddistingue sia la sua persona che la sua intera produzione artistica Enia riesce a definire il suo rapporto con la scrittura e con la concezione stessa di artista, rimanendo assolutamente fedele a quella ritrovata umiltà che, fortunatamente, sembra essere uno dei più solidi valori della nuova leva dei giovani drammaturghi nazionali

“Io scrivo perché per me è un lavoro innanzitutto, è la mia professione questa qui ed ha la particolarità di avere, nell'atto della scrittura, un' autorialità che si impone, che non è semplicemente il voler dire che il mondo è per me questo: è la possibilità di tramutare tutto quello che ti succede in un'altra cosa, di usare tutto quello che ti accade come merce di scambio nei confronti della realtà. Io con quello che mi accade ci mangio, mi ci pago gli affitti, ci costruisco un'impalcatura che magari diventa drammaturgia [...] Io non lo so cos'è il teatro, ma quando lo vedo lo riconosco...Io non so cosa sia un artista, ma quando lo vedo lo riconosco.”³³⁰

V. 2. “Scanna”

“Restando nella sua Palermo e facendone felicemente risuonare la lingua, nel suo primo testo a molte voci che ha l'ambizione della tragedia, l'autore ambienta in un rifugio antiaereo – nel quadro storico immaginario ma riconoscibile di una lotta di resistenza – il trapasso generazionale di una famiglia patriarcale, durante la vana attesa del padre, che sta rischiando la vita in un attentato antifascista. Il respiro del tempo in quel luogo

³²⁹ Davide Enia intervistato da Gerardo Guccini, *La narrazione e le sue ombre. Conversazione con Davide Enia*, in “Prove di Drammaturgia”, n. 2. 2005

³³⁰ Davide Enia intervistato da Maria Cristina Sarò, “*Fui accuriusa e ci vosi spiari*”, cit.

claustrofobico segna un trapasso di potere, coronando l'educazione di una nidiata di ragazzi all'uso delle armi e alla guerra civile in un contesto addirittura biblico, davanti a un nonno un po' andato che ha il candore dei profeti e si esprime solo citando parole del Vecchio Testamento: le ore sono infatti scandite dall'attraversamento di una serie di metaforici giochi teatrali, che precedono l'avvento dei gesti risolutivi, designati ritualmente dai nomi dei sacramenti. Ma tra l'emergere di un passato di violenze familiari e l'iniziazione di questi picciriddi in crescita, nell'attesa della sirena liberatoria che non suonerà, si compie la catastrofe scannatoria evocata dal titolo: se il padre-padrone non tornerà c'è già u ragazzo che se ne assume l'eredità con un fratricidio. Grazie a una storia ricchissima di particolari, che scava nel costume per affermare il profondo senso civico, il cantastorie si rivela romanziere.”³³¹

Dopo essersi imposto come uno dei più interessanti esponenti della nuova leva di “narratori” teatrali, Davide Enia si cimenta nella stesura della sua prima opera corale tessendo una trama complessa e di forte impatto per ben nove personaggi

“Potevo approfittare del successo dei precedenti monologhi, ma uscire da situazioni comode e consolatorie fa parte del mio carattere. Lavorare con altri attori significa sperimentare, confrontarsi, crescere. Un testo a più voci vuol dire anche poter scrivere la storia di ogni personaggio, seguirne i percorsi, stupendo ogni volta il pubblico che desidera rivedere lo spettacolo.”³³²

³³¹ Motivazione del Premio Tondelli assegnato al testo il 27 settembre 2003, consultabile sul sito dell'associazione Riccione Teatro al sito www.riccioneteatro.it. La giuria della 47ª edizione del Premio Riccione era composta da: Franco Quadri (presidente), Roberto Andò, Sergio Colomba, Elena De Angeli, Luca Doninelli, Edoardo Erba, Mario Fortunato, Maria Grazia Gregori, Renata Molinari, Enzo Moscato, Giorgio Pressburger, Luca Ronconi, Renzo Tian, Francesco Airaudò (segretaria)

³³² Davide Enia intervistato da Livia Grossi, “*La mia faida familiare in palermitano stretto*”, in “Il Corriere della Sera”, 9 gennaio 2006

*Scanna*³³³ è un testo molto duro e serrato che mette in scena un conflitto familiare portato alle estreme conseguenze, oltre il punto di non ritorno dove gli equilibri si spezzano originando la tragedia, la “scanna” appunto che, in dialetto palermitano sta per “scannatura”: “l'atto dello scannare animali da macello, oppure il punto in cui l'animale è stato scannato”.³³⁴ Un testo in cui si assiste alla disfatta totale dell'umanità, metonimicamente rappresentata da un nutrito e diversificato nucleo familiare, a uno scontro covato e alimentato nel silenzio del circolo chiuso e asfittico della famiglia che acquista una forza dirompente tale da culminare in uno scontro finale che, nella sua bestialità, richiama proprio la crudezza del titolo.

Enia, dopo *Maggio '43*, sceglie di raccontare ancora una storia ambientata in tempo di guerra, ma a differenza della pièce precedente dove l'ambientazione storica era molto precisa, qui non c'è

“...una dimensione temporale precisa. È per questo che chi ha vissuto l'esperienza del secondo conflitto mondiale trova in *Scanna* un legame con quella guerra; i ragazzi invece possono tranquillamente vederci il Kosovo, l'Iraq...È talmente presente la dimensione bellica nella nostra quotidianità! Per questo ho raccontato della guerra: perché è realmente la grande sorella dell'esistenza e da sempre accompagna l'umanità.”³³⁵

E sceglie di narrare questa storia attraverso un uso forte del dialetto palermitano, accentuandone l'asprezza come la dolcezza, giocando con una continua modulazione del ritmo che accompagna con leggerezza le scene più delicate e in maniera concitata e nervosa i momenti di maggiore

³³³ La prima di *Scanna* si tiene entro la prestigiosa cornice della Biennale di Venezia, nell'anno in cui il direttore Massimo Castri, attraverso due figure fondamentali del teatro contemporaneo italiano, Pasolini e Testori, si propone di portare sulla scena una corposa rappresentanza della migliore produzione drammaturgica italiana contemporanea. Il testo di Enia dunque debutta al Teatro Arsenale di Venezia, l'1 ottobre 2004 per la regia dello stesso Enia. Sulla scena: Valentina Apollone, Luigi Di Gangi, Alessio Di Modica, Katia Gargano, Ugo Giacomazzi, Giorgio Li Bassi, Paolo Mazzarelli, Carmen Panarello, Antonio Puccia. Per una coproduzione Teatro Metastasio Stabile della Toscana, Teatro di Roma, Teatro Garibaldi di Palermo, Santo Rocco e Garrincha.

³³⁴ Davide Enia, *Teatro*, Ubulibri, Milano, 2005, pag. 102

³³⁵ Davide Enia intervistato da Simone Soriani, *Tradire la tradizione. Conversazione con Davide Enia*, in “Laboratorio del segnalibro”, n.3, dicembre 2005

tensione, come se la lingua dovesse spezzarsi insieme all'azione dei personaggi, succubi di una violenza montante e irrazionale.

“È un linguaggio , fisico e verbale, innervato di crudeltà e dolcezza. Violenza e poesia : altro, non esiste. Una via di mezzo: impossibile. È un graffio, una carezza ed uno sputo. Un fiore dai petali scuri. Una corona di spine sulle nostre fronti innamorate.”³³⁶

E la densità dello stile che se ne avvale è tale da travalicare i normali spazi della battuta drammaturgica impossessandosi anche degli spazi “invisibili” e puramente tecnici delle didascalie, anche queste scritte in palermitano, dando vita così a un testo teatrale che è in realtà un romanzo compiuto, capace di conquistare e completare anche i pensieri più nascosti dei suoi personaggi.

La lingua che l'autore sceglie, dunque, è quella a lui sentimentalmente più cara ma è anche la migliore per descrivere una storia immersa in un'atmosfera di timoroso immobilismo: non avendo infatti il tempo futuro “sia nell'uso comune che come categoria mentale”³³⁷ la lingua scelta da Enia costringe i personaggi stessi a permanere in uno stato d'impotenza dove le parole possono descrivere soltanto ciò che è stato o quello che sta accadendo nell'istante brevissimo che non è ancora passato, lasciando in eredità solo il dolore che si consuma nel rifugio antiaereo. Qui, come in una sinfonia musicale, s' intrecciano le battute e i destini di nove personaggi che non si chiamano mai per nome rimanendo, anche per lo stesso autore, semplici funzioni delle dinamiche familiari che vengono esasperate dal luogo chiuso e dalla prolungata e inutile attesa del capofamiglia impegnato in un' azione di resistenza.

Ma il tempo dell'attesa si dilata all'infinito, trovando impreparati i protagonisti dell'opera che, per esorcizzarlo, tentano di riempirlo con qualsiasi genere di attività riuscendoci però soltanto attraverso una violenza

³³⁶ Davide Enia citato da Serena Macrelli, *In scena il tempo malato chiusi nel rifugio antiaereo*, in “Il Corriere di Rimini”, 6 dicembre 2005

³³⁷ Davide Enia citato da Laura Nobile, *Gruppo di famiglia in un inferno raccontato da Enia*, in “La Repubblica”, 5 ottobre 2004

inaudita che si fa linguaggio immediato e primario, quasi inconsapevole grammatica quotidiana di un nucleo familiare costretto a un confronto serrato con se stesso e i propri inconfessabili segreti.

Soltanto i “picciriddi” provano con tutto il loro impegno a contrastare l'attesa sfiancante che li tiene relegati in uno spazio claustrofobico, sporco, scuro e pauroso

“L'unico modo che hanno per fottare il presente è il gioco. Ma la madre li prende a schiaffi, botte, sputi in un crescendo di violenza, e loro si mettono a fare i pavoni, fino a quando tutta la famiglia comincia questo strano gioco, e poi ritorna bruscamente alla realtà, mescolando crudeltà e dolcezza.”³³⁸

Sono proprio i ragazzi della famiglia, i tre picciriddi e i due fratelli più grandi, che innescano continuamente l'azione dentro il rifugio altrimenti silenziosamente occupato da due “fimmine” che cuciono al lume di candela, uno zio che pulisce ininterrottamente la pistola maneggiandola senza sosta per tutto il testo salvo poi farsela sfilare di mano proprio quando la sua presa avrebbe dovuto essere più salda, e un nonno che si esprime per passi biblici: “come il Coro della tragedia greca, una specie di Cassandra (che) legge nell'animo dei personaggi e lo racconta al pubblico”.³³⁹

I due ragazzini più piccoli, la cugina e il secondogenito cercano d'imprimere un andamento positivo alla lunga attesa, proponendo di continuo giochi e passatempi come la morra cinese, il gioco della bottiglia durante il quale verranno fuori le prime avvisaglie di un malessere pronto a corrodere la famiglia dal suo interno, il gioco “ad ammazzare” palese presagio di ciò che avverrà in seguito e al tempo stesso sua ironica e leggera parodia. Ma soprattutto sono i picciriddi che coinvolgono i più grandi nei due episodi metateatrali dell'opera, due scene che riassumono in sé e al tempo stesso spiegano e anticipano accadimenti successivi, preparando lo spettatore a nuovi e repentini cambi d'atmosfera catturandolo contemporaneamente nella dimensione impalpabile e fiabesca del “cunto”

³³⁸ Ibidem

³³⁹ Ibidem

che si presenta come un'ulteriore sospensione temporale in quella già più lunga che domina tutta la pièce.

Il primo episodio metateatrale si presenta con la forma del “cunto” vero e proprio, espediente già usato da Enia nel suo *Maggio '43* dove la litania del “Re Befè Biscùotto e Miné” accompagnava quasi strutturalmente il racconto dei bombardamenti palermitani, e racconta in maniera emblematica l'episodio della storia antica che in maniera più eclatante e spettacolare coniuga eroismo, valore, patriottismo e purezza d'ideali: la battaglia delle Termopili durante la quale Leonida, re di Sparta, difese strenuamente i confini e liberò la propria città con 300 uomini contro l'avanzata dello sterminato esercito nemico dei Persiani, capitanato da Serse.

La storia che per antonomasia racconta la “resistenza al nemico”, introdotta nel testo teatrale dalla richiesta del figlio più piccolo che prega la madre di “cuntarici una storia”, “chìdda ca nni cunta sìempre 'u papà”³⁴⁰, è appunto affidata a quest'ultima che, metaforicamente, rappresenta l'estremo baluardo della resistenza affettiva di fronte al ritardo sempre più preoccupante del marito che non ritorna. Una resistenza che si manifesta anche come mentale, rasentando la rimozione, quando la madre finito il racconto decide di non recitare la parte finale, poi aggiunta per via dell'insistenza dei “picciriddi”

TERZO FIGLIO: Mamà: che fai, mamà? 'A parte finale c'è ancora, mamà

MADRE: Puru 'a parte finale hàiu a dire?

Tutti quanti annuiscono decisi

MADRE: Puru 'a parte finale...Uff...

La bestia è sconfitta. Così (*insieme alla madre, scandiscono 'i seguenti parole tutti quanti i picciriddi, ad alta voce:*) **avvenne in Grecia, tanto tempo fa. Così avverrà qui, oggi, dove siamo noi. La resistenza vincerà. La bestia verrà di nuovo sconfitta.**³⁴¹

³⁴⁰ Davide Enia, *Teatro*, op. cit., pag. 111

³⁴¹ Ivi, pag. 116

La storia di Leonida introduce così l'assenza del padre che è, al pari dei nove personaggi e insieme al peso gravoso della guerra in atto, un pilastro strutturale importantissimo per il testo di Enia che di questa mancanza si nutre e tramite questa mancanza si sviluppa originando una pletora intricata di sentimenti forti in ognuno dei componenti della famiglia, fino all'odio biblico che esplode tra i due fratelli più grandi.

E mentre il “cunto” su Leonida è il retaggio lasciato dal padre combattente, la seconda scena metateatrale del testo tratta dalla Sacra Rappresentazione è “chidda che nn'insignò 'u nonnò”³⁴², vecchio spretato a cui la morte della moglie ha definitivamente sconvolto la mente tanto da farlo regredire allo stato inerme e puro al contempo di un bambino. Il nonno, che si esprime solo attraverso passi del Vecchio Testamento così come il Padron 'Ntoni di Verga si esprimeva quasi esclusivamente per adagi popolari, è il testimone di una residuale saggezza, di un candore inattaccabile perché accudito dalle distanze imposte dalla follia e dalla preveggenza, è il personaggio che in sé riassume le contraddizioni di tutta la famiglia. Innocente quando impegnato nel gioco con la stessa dedizione dei bambini, vulnerabile ma pauroso quando esplode con i suoi versi biblici che sottraggono alla realtà, prima ch'essa si compia, il velo di Maya, il nonno è il simbolo della spiritualità e dell'amore perduti, della precarietà della stessa vita, della malattia che cova in seno alla famiglia ed è anche e soprattutto il capostipite che ha insegnato per primo la violenza ai maschi della famiglia e con essa una macabra filastrocca che parla dell'onnipotenza della Morte e di chi la mette in atto.

ZIO: [...] “Sono io che do la morte”

SECONDO FIGLIO: “E faccio vivere”[...]

CUGINO: “Io percuoto”

TERZO FIGLIO: “ E io guarisco” [...]

PRIMO FIGLIO: “ E nessuno può liberare la mia mano”[...]

SECONDO FIGLIO: “ Alzo la mano verso il cielo”

³⁴² Ivi, pag. 134

ZIO: “ E dico: per la me vita, per sempre: quando avrò affilato la folgore della mia spada / e la mia mano inizierà il giudizio/ farò vendetta dei miei avversari, / ripagherò i miei nemici./ Inebrierò di sangue le mie frecce,/ si pascerà di carne la mia spada,/ del sangue dei cadaveri e dei prigionieri,/ e delle teste dei condottieri nemici!”

[...]

MADRE: 'U nonnò...'a filastrocca: è robba sua...'a insignò iddu a to patre...fu iddu che ci insignò a to patre ad ammazzare...'u nonnò...fu iddu 'u primo...fu iddu...

*'U nonno continua a giocare e ad emettere suoni sconnessi, come li emettono i nutrichi. Forma però cu le dita 'na pistola e joca a sparare. Ride, e si nne fotte ca tutti 'u taliàno*³⁴³

E, in assenza della figura paterna, tocca allo zio iniziare i ragazzi alla pratica delle armi in una scena che, nella sua lucida linearità, mette in atto una pratica di trasmissione delle tradizioni barbara poiché il passaggio del testimone, il segreto della saggezza e della maturità dei “picciriddi”, futuri uomini, è tutta racchiuso in una pistola e nel suo modo di caricarla, puntarla, scaricarla e nasconderla. Allo zio è affidato anche il compito di una sorta di agghiacciante “educazione sentimentale” dove l'insegnamento più importante è il modo in cui uccidere un uomo, il primo uomo, e sopportarne il gravoso peso nel corpo e nell'anima

ZIO: Ascoltatemi bùono. V'u cùnto sulu 'na volta. Sulu una. A mia m'u insugnàro accussì. Ascoltatemi bene, picchi' poi 'i parole 'un servono cchiù a niente. Poi, servono sulu i fatti. Quànnu s'ammazza, è siempre 'a prima volta chidda che è 'a cchiù difficili[...] 'u primu cristiànu c'ammazzi 'un t'u scordi cchiù. E quànnu ammazzi, 'un è cchiù possibile tornare indietro.[...] 'A prima volta 'u nemico talialo sempre diritto negli occhi. Fallo. 'Un abbassare mai lo sguardo 'n terra...tu sei l'ultimo cristiano ca iddu talia...Poi, 'un pensare e: spara[...] 'U primo colpo tu l'hav'a sparare diritto nna faccia.[...] dopo t'hav'a cercare un posto sicuro ùnne nasconderti, tu e 'a to pistola...E quànnu rimani sulu, dopo c'ammazzasti, accùra: che ti viene 'i chiancere.

³⁴³ Ivi, pagg. 131-132

'Un 'u fare. 'Un chiancere. 'Un chiancere mai. 'Un s'hav'a chiàncere dopo c'ammazzasti. Si chiànci, poi 'un 'u fai cchiù. 'Un ammazzi cchiù.³⁴⁴

È al termine dell'iniziazione che la pistola verrà affidata dallo zio, ormai incapace di sparare dopo aver giustiziato di spalle e in ginocchio il cognato ritenuto un delatore, al fratello maggiore, già indurito dalle pratiche cruento della guerra, già torturato dalle milizie, spietato e freddo nei sentimenti, già pronto per prendere il posto del capofamiglia di cui tutti ormai disperano il ritorno. A differenza del secondogenito che nel testo viene tratteggiato come il personaggio dinamico che unifica la famiglia divisa, come la più classica immagine dell'antica famiglia patriarcale meridionale, tra gli uomini (lo zio, il primo figlio e il padre, anche se mai presente sulla scena) che detengono il potere decisionale su tutto, le “fimmine” (la madre, la zia e, per alcuni momenti, anche la cugina) intente a cucire e i “picciriddi” (il terzo figlio, il cugino, la cugina in alcuni momenti e il nonno, continuamente impegnato a giocare con le candele, le trottole, gli spaghi e qualsiasi altra cosa che lo distraiga nel suo mondo iperuranico), il fratello maggiore è l'elemento costante di rottura.

Enia lo presenta infatti dotato di una rigidità mentale conformata per resistere agli urti della guerra, sicuro di sé a tal punto da assumersi la responsabilità di formare e preparare al conflitto anche i ragazzi più piccoli tanto che, proprio all'inizio del testo, la sua personale concezione di “passatempo” altro non è che un ripasso attento delle regole con le quali organizzare la permanenza dentro e fuori dal bunker e delle necessità alle quali sopperire in una situazione estrema come la loro. Teoricamente l'atteggiamento del fratello maggiore è mosso da un istinto di rettitudine e coerenza, da un bisogno di ordine e sicurezza assoluti, ma il modo in cui esercita la sua leadership rivela un animo ormai irrimediabilmente plagiato dall'aggressività e dall'ottusità della guerra. È proprio durante questa scena iniziale che si vedono i primi episodi di violenza gratuita (gli schiaffi dati ai fratelli e al cugino in mancanza dell'immediata risposta esatta alle

³⁴⁴ Ivi, pagg. 128- 129

domande) e che s'inizia a intuire il conflitto latente fra il fratello maggiore e il secondogenito che, nel corso dell'opera, complici i contrappunti biblici del nonno, si configurerà sempre più come uno scontro dal sapore antico e primordiale ricordando le figure di Caino e Abele, insinuando così nello spettatore e nel lettore una domanda inquietante alla quale la fine tragica darà una risposta.

“I conflitti si accendono, si sopiscono e poi riesplodono, rivelando anime infettate dallo stato di guerra continuo, contaminate irrimediabilmente dalla violenza. Il testo si snoda come una sacra rappresentazione scandita dai sacramenti, che marciano situazioni di una discesa agli inferi che rivelerà l'abuso paterno sui figli piccoli, la vigliaccheria, il tradimento, il sopruso, fino al fratello che uccide il fratello per assumere il potere.”³⁴⁵

Il testo di Enia si rivela infatti un elaborato incastro di livelli di lettura dove le direttive del significato vengono tracciate da una scansione temporale che frantuma la rappresentazione in singole zone di teatralità designate dai nomi dei sacramenti cattolici che, in qualche modo, anticipano quelle che saranno le azioni pregnanti della scena a seguire contestualizzandole all'interno di una struttura dal forte rimando archetipico. Così è nel quadro denominato “Sacerdozio/ Matrimonio” che viene svelato un vergognoso passato di abusi sui figli da parte di quel padre considerato fino a poco prima un eroe capace di immolarsi per la causa della resistenza: la rivelazione distrugge intimamente la madre e con essa il ricordo stesso del suo matrimonio e di quello che avrebbe dovuto essere suo marito. Al tempo stesso è qui che il nonno ritorna a essere il prete ch'era stato una volta donando parole di conforto alla figlia disperata e facendola rinvenire con il gesto antico, carico di spiritualità, di passare le dita bagnate d'acqua sulla fronte, sugli occhi e sulle labbra della donna.

Ed è dalla sconvolgente rivelazione in poi che il destino dei due fratelli più grandi diverge fino a culminare nella scena dell'ultimo sacramento,

³⁴⁵ Massimo Marino, recensione di *Scanna*, in “Hystrio” n. 1, 2005

l'Estrema Unzione, che li vede ormai contrapposti senza possibilità di redenzione: il figlio più grande ancora convinto dell'inconfutabile rettitudine dell'autorità paterna, il secondogenito ormai disgustato dalla figura del padre tanto da voler riportare tutta la famiglia in un luogo davvero sicuro, la casa, che diventa anche la metafora di una nuova volontà di dimenticare il passato e ricostruire un presente ancora pieno di speranza.

SECONDO FIGLIO: ...Io e gli àutri ora nni pigghiàmu 'i robbe e nni torniamo a casa.

PRIMO FIGLIO: Tu invece 'un ti muovi di cca dintra

SECONDO FIGLIO: Sennò che i fai, eh?

PRIMO FIGLIO: Senno ti scanno³⁴⁶

La “scanna” si consuma davvero e nella maniera più drammatica possibile: davanti all'intera famiglia paralizzata dal terrore il primogenito uccide il fratello con quella freddezza che, poc'anzi, lo zio aveva insegnato loro a mantenere nel momento del primo assassinio

PRIMO FIGLIO: Girati

Secondo figlio 'un si gira

PRIMO FIGLIO: Girati

Secondo figlio 'un si gira

SECONDO FIGLIO: Tanto 'un t'a fidi

PRIMO FIGLIO: Tu 'un t'a fidi

SECONDO FIGLIO: ...

PRIMO FIGLIO: Taliami negli occhi

Secondo figlio allora si gira. Sorride talia a so frate diritto nna faccia.

Primo figlio 'un ride. Inspira e strince i denti. Poi spara in faccia a so frate.

*Secondo figlio cade e rimane 'n tierra. Pare una candela spezzata. Cu l'occhi rivolti alla morte, paralizzati nni propri posti, nùddu si muove, ma sono tutti foglie che tremano.*³⁴⁷

³⁴⁶ Davide Enia, *Teatro*, op. cit., pag. 152

³⁴⁷ Ivi, pagg. 154 -155

Enia conclude così un testo fatto di dolore, disperazione ma anche di caparbia nel cercare una possibilità, una via d'uscita che può passare così dal pianto come dalla risata, dall'ironia che nonostante tutto non manca a quest'opera e neanche al suo autore che, con la sincerità che sembra sempre contraddistinguerlo, più e più volte ha dichiarato di essersi cimentato nella stesura di *Scanna* per rendere “un omaggio al teatro di parola e a questo mestiere che costa fatica” ma anche per “tentare di vincere quei 2.500 euro che offriva il premio Tondelli per poter pagare spese e affitti”³⁴⁸. E aggiungere, senza mai dimenticare la potenza della leggerezza, senza mai snaturare uno sguardo d'insieme candido e impietoso che, nonostante tutto, “ognuno si becca la sua 'scanna' e proprio dove fa più male”.³⁴⁹

³⁴⁸ Davide Enia intervistato da Livia Grossi in “*La mia faida familiare in palermitano stretto*”, cit.

³⁴⁹ Davide Enia intervistato da Chiara Pavan, *Nove personaggi in cerca di via d'uscita*, in “Il Gazzettino”, 28 settembre 2004

VI. “L'ODORE ASSORDANTE DEL BIANCO”: *LA PIÈCE BIEN FAITE*

VI. 1. Stefano Massini: artigiano di parole

“Penso di poter dire che faccio il regista proprio per creare immagini, per formare immagini, per scolpire immagini. Puro gusto della forma? Nossignore. Perché l'immagine è forte proprio quando unisce la forma alla sostanza, quando rifiuta di essere fine a se stessa, quando va oltre il fascino dell'apparenza, quando colpisce la memoria: in altre parole quando è un'immagine necessaria, opportuna, non banale...”³⁵⁰

Stefano Massini, fiorentino classe 1975, è attualmente uno degli autori teatrali più rappresentati sul territorio nazionale ma, per sua stessa ammissione, “la scrittura è stata un punto d'arrivo, non di partenza”³⁵¹, un approdo felice a cui il giovane drammaturgo è giunto dopo aver fatto diverse esperienze in qualità di attore e, soprattutto, di regista grazie anche all'incontro fortunato con due grandi personalità del mondo teatrale come Luca Ronconi e Jean-Claude Carrière. Dal primo, da cui fu preso come assistente “ospite” al Piccolo di Milano, Massini sostiene di aver imparato l'importanza di un lavoro rigoroso e di gran rispetto sul testo giungendo alla conclusione che il copione non può che essere considerato una premessa imprescindibile, “il cromosoma stesso, il codice genetico di ciò che va in scena”³⁵². Dal secondo invece ottenne la possibilità di portare in Italia l'adattamento de *La controversia di Valladolid*³⁵³ a riguardo del quale Massini ha dichiarato

“Del testo di Carrière continua a interessarmi in primo luogo l'assunto che fa della storia (ma dovrei piuttosto parlare di 'visione storica') un magma *in fieri* un *quid* che trae la propria fortissima valenza didattica dal suo

³⁵⁰ Stefano Massini nell'introduzione a *Dialoghi prima dell'alba*, Vallecchi, Firenze, 2004

³⁵¹ Stefano Massini intervistato da Chiara Alessi, *Intervista a Stefano Massini*, in www.dramma.it, 2005

³⁵² Stefano Massini intervistato da Chiara Alessi, *Il doppio volto della drammaturgia italiana*, per la redazione del Gruppo AltreVelocità, in www.premioriccione.it, 2005

³⁵³ Il testo di Jean -Claude Carrière, tradotto da Emiliano Schmidt Fiori, è andato in scena per la regia di Stefano Massini in Santa Maria Novella a Firenze, il 28 settembre 2001.

collocarsi in una dimensione che non appartiene affatto al passato, ma a un divenire continuo e simultaneo.”³⁵⁴

Ma l'incontro indubbiamente più felice per l'autore fiorentino è stato quello con Francesco De Biasi e Pupi e Fresedde – Teatro di Rifredi – con cui ha realizzato un articolato percorso di teatro d'impegno civile, da *Il diario di Anne Frank*³⁵⁵ all'ambizioso progetto DMW sulla pena capitale, permettendogli di confrontarsi con la scrittura teatrale avendo la possibilità continuativa, inusuale quanto rara per un giovane autore drammatico, di poterne immediatamente verificare l'efficienza tramite la messinscena.

Il progetto DMW, che ha raccolto il percorso artistico e produttivo intrapreso in oltre un anno di lavoro dal Teatro di Rifredi, ha visto per la prima volta il dispiegamento di tutti i talenti del giovane Massini che, in qualità sia di regista che di drammaturgo, ha dato vita a ben quattro testi teatrali fortemente improntati all'impegno civile con l'obiettivo primario di “informare nel senso etimologico del termine, ovvero infondere forme, trasmettere modelli, arricchire con nuovi punti di riferimento”³⁵⁶ mettere lo spettatore nella condizione di poter operare una scelta consapevole su una tematica forte come la pena di morte, argomento d'importanza imprescindibile a cui spesso s'accompagna però il sensazionalismo della cronaca spicciola che non lascia spazio a una riflessione che dovrebbe essere quanto mai profonda e ponderata.

Lo stesso Massini presenta il suo corposo lavoro per questo progetto fortemente voluto dal Teatro di Rifredi come una totale e attenta adesione a un teatro d'impegno che

³⁵⁴ Stefano Massini riportato in “Il Patalogo”, n. 25, Ubulibri, Milano, 2002, pag. 75

³⁵⁵ Lo spettacolo, con l'adattamento di Wendy Kesselmann e la traduzione di Paolo Collo e Alessandra Serra, per la regia di Stefano Massini, si è svolto in prima nazionale al Teatro Niccolini di San Casciano Val di Pesa, il 5 gennaio 2002. Scrive Masolino d'Amico per “La Stampa” del 19 gennaio 2002: “Anche se la storia rimane la stessa (...) il risultato è meno strappalacrime e più disponibile a momenti di comicità, a tratti abbiamo addirittura una sorta di Grande Fratello ; e nell'eccellente spettacolo al teatro Rifredi la regia di Stefano Massini rinuncia risolutamente a ogni sospetto di lenocinio, arrivando a prendere le distanze dal pubblico mediante l'uso di un diaframma, un velo di tulle trasparente che accentua la nostra posizione di guardoni, di spie, fino al punto di istillarci un certo disagio...” Riportato in “Il Patalogo”, n. 25, cit., pag. 86

³⁵⁶ Stefano Massini nell'introduzione di *Dialoghi prima dell'alba*, op. cit.

“...significa porsi il problema del vuoto assoluto che sta dentro il pieno apparente [...] Teatro d'impegno civile significa per me dare voce a quelle storie che non farebbero altrimenti notizia. Dare voce a quei drammi che non resisterebbero un solo minuto sulle scrivanie di una redazione. Dare voce a quei momenti estremi che(...) possono raccontare straordinariamente un fenomeno del nostro posto.”³⁵⁷

Il primo testo che compone questa quadrilogia è dichiaratamente un doveroso omaggio a uno dei primi romanzi che si propose come autentico atto d'accusa contro la pena di morte. *Ultimo giorno di un condannato a morte (Esperimento di teatro civile dal libro omonimo di Victor Hugo)* ³⁵⁸ è infatti un componimento teatrale che, in larga parte, riprende non solo le atmosfere cupe e amare del celebre libro ma anche le parole stesse, riproposte sul palco da un gruppo di giovani attori in abiti borghesi che si fanno testimoni e interpreti della perpetua e sconcertante modernità con cui lo scrittore francese sfidò l'opinione pubblica nel 1829, facendosi portavoce agguerrito della difesa dei diritti umani.

“Le parole del testo si collocano oltre la Storia nel momento stesso in cui fanno la Storia, trasformando il presente in futuro e il futuro in ombra del passato: *ieri, oggi e domani* si danno la mano e si scambiano reciprocamente, scoprendo nell'uno il riflesso dell'altro.(...) per questo dramma non esiste un finale, semplicemente perché il testo di Hugo non ha mai avuto fine. Dunque lo spettacolo non può che trasformarsi lentamente in attualità: alla finzione si sostituisce la realtà, al racconto la cronaca. Alla storia il presente.”³⁵⁹

³⁵⁷ Ibidem

³⁵⁸ Lo spettacolo viene presentato per la prima volta al Teatro di Rifredi il 10 marzo 2003. Con l'adattamento e la regia di Stefano Massini vanno in scena : Alessandro Baldinotti, Roberto Giorfrè, Annamaria Guerrini, Fabio Mascagni. Le scene sono di Michele Ricciarini, i costumi di Micol Joanka Medda e le luci di Alfredo Piras. Per una produzione di Pupi e Fresedde – Teatro di Rifredi Stabile di Innovazione, con il contributo di Regione Toscana/ Progetto giovani, provincia di Firenze, Ente Cassa di Risparmio, in collaborazione con Amnesty International, Comunità di Sant'Egidio, Fondazione Derek Rocco Barnabei, Nessuno Tocchi Caino.

³⁵⁹ Stefano Massini in “Il Patalogo”, n. 26, cit. pag. 88

Il secondo testo in cui Massini si confronta con la tematica della pena capitale è il monologo in versi *Prima dell'alba (Lettera al figlio)*³⁶⁰, delicata dichiarazione d'amore di una madre condannata a morte al figlio di cui è in attesa e che non potrà mai vedere. Descrivendo l'atmosfera nella quale si consuma la drammatica attesa, il giovane autore spiega anche il perché della scelta del verso poetico:

“...non ha alcun senso descrivere esattamente l'ambiente in cui questo monologo può prendere forma: quello che vale è l'ambiente interiore in cui le parole si formano, la dimensione tutta personale ed introflessa del dramma.(...) Per quanto mi riguarda (...) non riesco a non visualizzarlo se non attorno a una figura femminile isolata dal mondo, in un cono di luce ferreo, squadrato, ben delimitato e tangibile. Fuori dal tempo e fuori da ogni dettaglio.(...) Volevo che il tempo risultasse un elemento onnipresente, ossessivo, marcato e l'unico modo per renderlo tale era ingabbiare il monologo in una griglia di accenti e misure fisse. Un reticolo di veri, appunto.”³⁶¹

La pièce che forse più delle altre si presenta come una denuncia attuale dell'applicazione barbara della pena di morte è il serratissimo dialogo tra Padre Gallagher e il tenente Frank Houdson in *Io sono il mare (Cronaca di un omicidio giudiziario)*³⁶² in cui Massini, attraverso l'ambientazione grigia e asettica del Braccio della Morte di Greensville, in Virginia, s'ispira al caso di Derek Rocco Barnabei che il 14 settembre del 2000 venne condannato all'iniezione letale per l'assassinio di Sarah Wisnosky nonostante le prove

³⁶⁰ La prima dello spettacolo si tiene al Teatro della Compagnia di Firenze, il 10 ottobre 2003 per la regia dello stesso Massini. In scena Amanda Sandrelli accompagnata dal clarinetto di Simone Ermini. Elementi scenici di Micol Joanka Medda, luci di Alfredo Piras. Per una produzione di Pupi e Fresedde- Teatro di Rifredi Stabile di innovazione, con il contributo di Regione Toscana, in collaborazione con la Coalizione Mondiale contro la pena di morte. Evento in occasione della Prima Giornata Mondiale contro la pena di morte.

³⁶¹ Stefano Massini dalla prima didascalia di *Prima dell'alba (Lettera al figlio)*, in *Dialoghi prima dell'alba*, op. cit., pag. 71

³⁶² Lo spettacolo è stato portato in scena per la prima volta al Teatro di Rifredi a Firenze il 26 novembre 2003. Con Massimo Bonetti e Massimo Wertmuller. Musiche originali di Enrico Ruggeri e Pino Di Pietro. Scene di Erica Biani e Michele Ricciarini, costumi di Micol Joanka Medda, luci di Alfredo Piras. Prodotto da Pupi e Fresedde- Teatro di Rifredi Stabile di Innovazione con il contributo di Regione Toscana/Progetto Giovani, Provincia di Firenze, Ente Cassa di Risparmio di Firenze.

per accertarne l'eventuale colpevolezza non fossero mai state sufficienti per incriminarlo.

L'ultimo tassello di questa quadrilogia del teatro d'impegno civile è *Non vale la pena (La ballata della Morte)*³⁶³ un interessante esperimento artistico che è riuscito a coniugare teatro e cinema in un video che ha riunito le interpretazioni di sei autorevoli rappresentanti della più classica scena teatrale nazionale per dare voce ad altrettante storie dove l'estrema violazione dei diritti umani viene rappresentata attraverso brevi storie ambientate in alcuni luoghi simbolici del mondo, dal Giappone alla Repubblica Popolare Cinese, dall'Uganda del Sud al Texas, dall'Iran alla Repubblica di Cuba.

Le incursioni del giovane drammaturgo nell'ambito del teatro impegnato non rimangono comunque circoscritte alla lunga e accurata elaborazione dei testi per il DMW. Massini infatti ha di frequente alternato la stesura di pièce che raccontano storie di artisti, veri o immaginari, di figure appartenenti a un passato spesso a cavallo tra l'Ottocento e i primi del Novecento, assumendo come culla creativa la Mitteleuropa, a testi che facessero dell'elemento attuale, del dato giornalistico quasi, il punto di partenza per sviluppare storie dal taglio fortemente impegnato. Ma la discrepanza tra i due filoni teatrali che attingono a due diversi mondi creativi diviene soltanto apparente quando Massini, già molto più esperto dei suoi poco più che 30 anni, espone il processo tramite il quale viene elaborata la sua scrittura

“...il mio modo di scrivere nasce dall'urgenza di rompere un muro e svelare ciò che comunemente non fa parte della conversazione perbenista di tutti i giorni. [...] La mia è una provocazione: scaravento sul palco sentimenti

³⁶³ Il video con Arnolfo Foà, Remo Girone, Valeria Moriconi, Ottavia Piccolo, Amanda Sandrelli e Massimo Wertmüller, è stato proiettato per la prima volta il 30 novembre 2002 al Teatro di Rifredi a Firenze. In seguito il video è stato presentato al Parlamento Europeo di Bruxelles il 18 giugno 2003 e, in occasione della Prima Giornata Mondiale contro la pena di morte, il 10 ottobre 2003 è stato proiettato contemporaneamente in molte città d'Europa e del mondo. Il video, per la regia di Stefano Massini, è stato montato da Alessandro Brandi e prodotto da Pupi e Fresedde-Teatro di Rifredi Stabile di Innovazione, con il contributo di Regione Toscana/Progetto Giovani, Provincia di Firenze, Ente Cassa di Risparmio, in collaborazione con Amnesty International, Comunità di Sant'Egidio, Fondazione Derek Rocco Barnabei, Nessuno Tocchi Caino.

profondi, emozioni intime, paure, fobie, angosce, traumi. [...] Scrivere vuol dire cercare, sperimentare. Non c'è drammaturgia senza ricerca, credo.[...] Io parto da un dato di fatto: voglio raccontare una storia, sviscerarla, sezionarla, svelarla.”³⁶⁴

Una scrittura dunque che parte dalla medesima urgenza di raccontare e svelare le storie così come la vera natura del linguaggio che, paradossalmente, l'autore ricerca in un uso affatto minimale delle parole, discostandosi così da una modalità piuttosto diffusa tra i giovani drammaturghi nazionali. Il personale “lessico teatrale” di Massini, infatti, non si nutre e non s'ispira al linguaggio quotidiano ma ne predilige uno molto più articolato, a tratti retorico, che accompagni il ritmo ben cadenzato e costruito dei suoi testi, veri e propri esempi di pura artigianalità drammaturgica.

“...dopo una lunga fase in cui la drammaturgia contemporanea si è votata al minimalismo, a restituire il parlato nella sua forma più naturalistica, il vivo più vivo del vero, oggi la drammaturgia, e non solo quella affidata al teatro di parola, tenta una ricerca che vada davvero oltre. [...] Se la nostra drammaturgia ora si sta rivolgendo proprio all'esplorazione di quei colori che per tanto tempo sono stati considerati davvero solo appannaggio di un teatro 'vecchia maniera', che riecheggia i grandi mattatori, esiste quindi un modo di essere splendidamente barocchi. In tutti i testi che ho scritto, e anche in quelli che scriverò credo, non ho mai cercato di restituire il minimalismo spicciolo delle persone parlanti. Per assurdo credo che in teatro, che è dichiaratamente una finzione, un artificio, una convenzione, l'effetto di verità più grande stia proprio nella non verità. Una lingua non realistica certe volte fa scaturire l'emozione molto di più che non il bozzetto naturalistico.”³⁶⁵

Ed è con questo linguaggio “neo-barocco” che Massini è stato capace di raccontare storie che attingono anche da molto lontano per svelare

³⁶⁴ Stefano Massini intervistato da Chiara Alessi, *Intervista a Stefano Massini*, cit.

³⁶⁵ Stefano Massini intervistato da Chiara Alessi, *Il doppio volto della drammaturgia italiana*, cit.

inquietudini e dilemmi che possano ancora scuotere l'animo scavando in profondità in cerca di grandi emozioni, perché l'autore

“...è una specie di minatore che scende nella sua miniera, ogni tanto risale e porta su qualcosa che ogni volta è uguale e diverso dalla volta prima perché, come nelle miniere, scendi sempre più a fondo.”³⁶⁶

Nonostante sia un drammaturgo indiscutibilmente prolifico è lo stesso Massini a riconoscere che sono solo quattro, per adesso, i testi che lui stesso ama ricordare il primo dei quali è *Memorie del boia*³⁶⁷ tratta dalla poco conosciuta novella *Mémoires de Sanson* di Honoré de Balzac. Il protagonista è Charles Sanson, ovvero “quel che resta” del boia di Parigi che, con la sua scure di nome Elyse, ha giustiziato più di 2700 tra uomini e donne in Place de Grève, ma è ancora capace d'insegnare cosa sia la vita al misterioso ragazzo che, nottetempo, si presenta in casa sua spacciandosi per il futuro boia della città, salvo poi rivelarsi il giovane Balzac in cerca delle più recondite emozioni nascoste nel profondo dell'animo solitario del boia per poterne scrivere un racconto.

“Cosa resta del boia? Resta il ritratto di un uomo cinico, assuefatto alla morte, parente stretto del dolore e della violenza estrema. Resta la beffa di portare un nome che da oltre due secoli è sinonimo di una condanna: vivere per dare morte, senza scelta alcuna. Quali ombre possono agitare la notte del boia? Quali visite possono varcare la sua soglia? Quali domande possono attanagliare il re della ghigliottina? E infine quali specchi riflettono davvero l'immagine del vecchio Sanson?[...] È una vera inchiesta sull'eroe del patibolo, una sfida per scavare a fondo fra i pensieri, gli incubi, i ricordi del Carnefice Pubblico...”³⁶⁸

³⁶⁶ Stefano Massini intervistato da Chiara Alessi, *Intervista a Stefano Massini*, cit.

³⁶⁷ La prima rappresentazione assoluta va in scena al Teatro di Rifredi a Firenze il 26 novembre 2004 per la regia dello stesso Massini. Le scene sono quelle prestigiose di Lele Luzzati e Roberto Rebaudengo. Costumi di Micol Joanka Medda e luci di Alfredo Pisani. Sulla scena Amerigo Fontani, Antonio Fazzini e Elena D'Anna. Per una produzione Pupi e Fresedde – Teatro di Rifredi Stabile di Innovazione.

³⁶⁸ Stefano Massini riportato in “Il Patalogo”, n. 28, op. cit. pag. 87

La pièce si presenta come una piccola perla di solida drammaturgia che culmina nel secondo atto quando una partita a scacchi piuttosto spettrale tra il boia e il giovane scrittore diventa il vero e proprio campo di battaglia dove il senso della vita e della morte si scontrano e si confondono con gl' inanimati pezzi sulla scacchiera che, lentamente, diventano la metafora dell'uomo stesso e della sua vita dove, volente o nolente, “c'è sempre una mano che lo muove. C'è sempre qualcuno che lo spinge, da una casella all'altra”.³⁶⁹

Un altro giovane artista è il protagonista di *La fine di Shavuoth*, testo teatrale che non ha ancora avuto una sua messinscena ufficiale ma soltanto alcune letture pubbliche, dove la personalità schiva e introversa dello scrittore Franz Kafka incontra quella diametralmente opposta dell'attore Jitzach Lowy nella suggestiva cornice di un notturno praghese. Proprio riguardo l'elaborazione di questo testo Massini ha dichiarato

“Mi sono imbattuto quasi per caso nella notizia di un incontro fra Franz Kafka e l'attore ebreo polacco Jitzach Lowy, suo coetaneo. Un incidente della sorte che si rivela provvidenziale, sullo sfondo di un caffè praghese del 1911. Subito l'immagine di quell'incontro/scontro mi ha appassionato, fino a suggerirmi ben due testi teatrali che sviluppino lo stesso nucleo narrativo. Il primo testo è *La fine di Shavuoth*. L'altro è questa inedita ricostruzione del processo creativo che portò Kafka alla *Metamorfosi*.³⁷⁰[...] C'è molta verità in questo mio testo. Verità di sentimenti e verità di stati d'animo. C'è la spudoratezza di raccontarsi e scoprirsi per come si è, senza alibi e senza maschere. E soprattutto c'è il tentativo di una drammaturgia limpida e diretta, dove il dialogo prenda forma dall'incastro senza respiro di una botta e risposta tanto spietato quanto folgorante.”³⁷¹

³⁶⁹ Stefano Massini, *Una quadrilogia*, Ubulibri, Milano, 2006, pag. 157

³⁷⁰ Il testo teatrale a cui accenna Massini è *Metamorfosi. Ritratto del giovane Franz Kafka in un teatro del ghetto di Praga*, opera andata in scena in prima nazionale al Teatro di Rifredi di Firenze il 19 dicembre 2005 con la regia dello stesso autore. Scene di Mirco Rocchi, costumi di Micol Joanka Medda, luci di Alfredo Piras. Con Roberto Gionfrè, Marco Venienti e Stefano Laguni. Per una produzione di Pupi e Fresedde, Teatro di Rifredi Stabile di Innovazione.

³⁷¹ Stefano Massini riportato in “Il Patalogo”, n. 28, cit., pag. 88

Ne *La fine di Shavuoth* il giovane Kafka, ventinovenne come l'autore della pièce ai tempi della sua stesura, ancora tanto insicuro di se stesso e del suo talento letterario da nascondersi dietro uno pseudonimo, così come aveva fatto lo stesso Balzac ne *Le memorie del boia*, incontra un suo coetaneo talmente differente nel suo essere estroverso da essere presentato da Massini stesso come “la natura selvatica dei trent'anni”³⁷². Ed è proprio attraverso il serrato e inaspettato dialogo con questa personalità specularmente diversa che lo scrittore si apre durante un processo maieutico all'inverso dove riesce a parlare di sé soltanto attraverso quello che non è ³⁷³ fino ad ammettere, senza più timidi riserbi: “Voglio scrivere. Nient'altro.”³⁷⁴ Confermando quasi involontariamente la frase dell'amico/nemico Jitzach Lowy quando afferma che “la felicità è un contrattempo”³⁷⁵.

Già in questi primi due testi che costituiscono il nucleo principale della più recente drammaturgia di Massini appare, come impercettibile *leit motiv*, la tematica che verrà in seguito sistematizzata nell'opera che meriterà all'autore l'assegnazione del Premio Tondelli 2005. Ne *L'odore assordante del bianco* infatti, confluiscono in una prova di drammaturgia a tuttotondo, quei dubbi sulle potenzialità ingannatrici della mente e sugli indefinibili contorni della realtà che già si poneva il vecchio boia Sanson quando chiedeva al suo giovane ospite notturno se fosse reale, poiché “non tutto quel che vedo esiste”³⁷⁶ e la figura tormentata del pittore Vincent Van Gogh, il cui quadro raffigurante il celebre campo di grano con corvi diventa per Franz Kafka l'emblema stesso della paura³⁷⁷.

³⁷² Stefano Massini, *Una quadrilogia*, op. cit. , pag. 163

³⁷³ “FRANZ KAFKA: Non sono un grande parlatore(...)non sono un ladro di vino e non semino i russi senza un occhio (...) Non sono fortunato (...) Non sono bravo con le donne (...) Non sono tranquillo: mi agito per niente (...) Non sono aperto e non sono vivace (...) Non sono coraggioso. Me la faccio sotto (...) Non sono un ebreo chassidico (...) Non sono un sionista (...) Non sono testardo (...) Non sono forte (...) Non sono un genio (...) Non sono sano: mi ammalo con niente (...) Non sono felice.” Ivi, pagg. 180-181

³⁷⁴ Ivi, pag. 190

³⁷⁵ Ivi, pag. 195

³⁷⁶ Ivi, pag. 136

³⁷⁷ “FRANZ KAFKA: C'è un quadro: un campo di grano, sotto il cielo aperto. Da lontano ti sembra normale: un paesaggio, come tanti. Ma se ti avvicini, i colori impazziscono. Il rosso che squarcia la tela, il verde che annega se stesso e il giallo che gira come un vortice (*Pausa*) Quel vortice, Löwy. Quel vortice per me è la paura.” Ivi, pag. 187

E così come il Van Gogh allucinato de *L'odore assordante del bianco* non è che un pretesto per un'interrogazione più ampia sulla sottile demarcazione che passa tra il reale e l'immaginario, tra la paura e il desiderio, così l'istruttoria durissima che cinque ebrei tennero realmente nel 1945 alla fine del secondo conflitto mondiale per interrogare Dio su come avesse potuto rendere possibile l'Olocausto o , addirittura, volerlo, non è altro che il miglior espediente teatrale possibile per interrogarsi ancora oggi sull'uomo, la sua insondabile natura e il suo rapporto, troppe volte dominato dal fatalismo, con la Storia e la divinità.

*Processo a Dio*³⁷⁸ mette in scena cinque superstiti alle sevizie perpetrate nel campo di sterminio di Lublino – Maidanek, riuniti al padiglione 41, il magazzino dove “la macchina industriale del lager raccoglie da anni ridicoli residui di umanità divenuti inutili”³⁷⁹, per intentare causa a Dio, per cercare in questo paradossale processo le risposte all'insensata violenza che durante la Seconda Guerra Mondiale distrusse qualsiasi dignità umana, lasciando di fatto inquietanti interrogativi a cui nessuno, forse soltanto l'entità superiore chiamata in causa, può dare risposta.

Stefano Massini accetta qui la sfida di trascinare avanti la domanda più irrisolvibile e insoluta della storia dell'umanità: dov'è Dio? Affidandola al carisma di Elga Firsch, un'attrice che l'autore immagina miracolosamente scampata alla morte nonché colei “che volle il processo”.

La donna ha scandagliato ogni angolo della prigione per raccogliere le prove della colpevolezza di Dio, il vero responsabile, secondo Elga, delle inaudite atrocità inflitte agli ebrei. Nella sede di un tribunale occasionale fanno il loro ingresso successivamente anche Solomon e Mordechai, i due saggi che assumono il ruolo di giudici, con la promessa di mantenersi ligi alle leggi dei padri, e poi il rabbino Nachman Bidermann della comunità di

³⁷⁸ La prima rappresentazione assoluta dello spettacolo si è tenuta al Teatro Vittorio Gassman di Gallarate (Varese) il 15 dicembre 2006, per la regia di Sergio Fantoni. Scene e costumi di Gianfranco Padovani, luci di Jurai Saleri. Sul palcoscenico Ottavia Piccolo, Vittorio Viviani, Silvano Piccardi, Olek Mincer, Marco Cacciola e Francesco Zecca. Per una produzione La Contemporanea.

³⁷⁹ Stefano Massini, *Una quadrilogia*, op. cit., pag. 73

Francoforte, convocato all'insaputa della donna ma presenza indispensabile per garantire la difesa dell'imputato Dio.

L'istruttoria dell'attrice si basa più che sull'individuazione degli esecutori della devastazione omicida, sull'assurdità di una catastrofe che ha sconvolto ogni possibile logica e che ha fatto crollare per sempre la fiducia nella giustizia, attraverso cinque capi d'accusa che costituiscono le fasi del processo: “la prima accusa: schiavitù”³⁸⁰, la seconda “accuso Dio per tutti i morti che abbiamo intorno: quelli nelle fosse, quelli sfatti in cenere (...) lo accuso di sterminio”³⁸¹, la terza accusa “ci ha venduti”³⁸², la quarta “accuso Dio di averci traditi, beffati. Di averci fatto sperare, invano”³⁸³ e infine la quinta, la più grande accusa che l'uomo può muovere a Dio,

“ELGA FIRSCH: Accuso Dio di averci tolto il dono. Di avercelo strappato, via. (...) ci ha tolto ogni umanità, ogni rispetto. La dignità? Azzerata. (...) Lo accuso di averci straziato. Fino al confine con le bestie, e oltre.”³⁸⁴

Anche in questo testo, dove la complessità del tema affrontato avrebbe potuto dare esiti pericolosamente retorici o poco convincenti, il giovane drammaturgo fiorentino riesce invece a sostenere la forma tutto sommato non originale del “processo” teatrale avvalendosi di un linguaggio nitido e molto lucido, che riesce a misurare sia la lentezza esterrefatta con cui i protagonisti si riappropriano del significato più profondo dei sentimenti sia la rabbia disperata che esplode in chi ha bisogno di un colpevole, “un colpevole, per tutto questo”.³⁸⁵

“L'accusa esige di sapere chi ha dischiuso il vaso di Pandora, chi ha scatenato uno sterminio condotto con un incredibile e lucido rigore, ma oltre lo sguardo e le parole dei personaggi riaffiora lo smarrimento dell'intera

³⁸⁰ Ivi, pag. 106

³⁸¹ Ivi, pag. 108

³⁸² Ivi, pag. 112

³⁸³ Ivi, pag. 114

³⁸⁴ Ivi, pag. 118

³⁸⁵ Ivi, pag. 103

comunità civilizzata, perché il processo riguarda chiunque si chiami uomo...”³⁸⁶

Nonostante la giovane età dunque, Massini non si è mai sottratto alle domande spinose che da sempre costituiscono terreno fertile per portare avanti riflessioni che non si accontentino di essere scontate o banali, cercando, attraverso queste, di costruire una poetica teatrale che sappia compenetrare il gusto per l'immagine e la *pièce bien faite* con una ricercatezza di contenuti che attingano a tematiche forti, spesso ispirate a un'attualità poco consolatoria, dove difficilmente il sentimento predominante può essere diverso dallo sdegno.

In quest'ottica nasce il monologo *Muro di silenzio*³⁸⁷ e, nonostante l'autore confermi di non amare particolarmente questa forma teatrale, a meno che non se ne faccia un uso prettamente narrativo³⁸⁸, riconosce anche il fatto che rimanga una delle formule migliori per dar vita a una forte denuncia di cosiddetto teatro-civile, la formula migliore dunque per questo testo teatrale incentrato sugli scandalosi casi di tortura praticati dagli americani ai danni dei prigionieri iracheni nelle carceri di Abu Ghraib.

A parte poche eccezioni, dettate appunto dalla fisiologica necessità di sviluppare con una densità ininterrotta determinati argomenti di forte impatto emotivo e civile, Massini tende a privilegiare la forma dialogica al punto tale da aver ideato una trilogia che evidenzi le peculiarità e la forza espressiva di questa struttura linguistica che costituisce la particella elementare della drammaturgia stessa. La *Trilogia del Parlatorio*, così come l'autore ha intitolato il suo progetto a lungo termine, tenta

“...di fotografare piccole storie di singoli individui come simbolo/paradigma di più complessi fenomeni sociali, qui drammaticamente inquadrati nell'edificio della reclusione e della presunta espiazione.”³⁸⁹

³⁸⁶ Carmelo Alberti, *Il silenzio di Dio dinanzi all'abisso dell'Olocausto*, in www.drammaturgia.it, 30 gennaio 2007

³⁸⁷ *Muro di silenzio. Abu Ghraib* va in scena per la prima volta al Teatro di Rifredi di Firenze il 29 novembre 2005 per la regia dello stesso Massini. In scena Anna Bonaiuto.

³⁸⁸ Cfr. Stefano Massini intervistato da Chiara Alessi, *Intervista con Stefano Massini*, cit.

³⁸⁹ Stefano Massini, *Drammaturgia ingabbiata*, in “Il Patalogo”, n. 29, op. cit., pag. 330

Attraverso un linguaggio incalzante, strutturato secondo una ferrea logica di causa-effetto, salvo poi giungere a un finale che sembrerebbe ribaltare le premesse, il primo tassello della trilogia, *La gabbia (Figlia di notaio)*³⁹⁰, mette in scena il rapporto controverso tra una giovane brigatista e la madre, scrittrice di un certo successo nell'ambiente alto borghese.

“*La Gabbia (Figlia di notaio)* è una lente di ingrandimento applicata al microscopio teatrale. È un bisturi dialettico che nell'accostamento di apparenti posizioni antitetiche cerca la demistificazione delle posizioni di partenza e il non parallelismo dei binari. [...] Ritengo che uno spettacolo teatrale che fotografi in modo esclusivo un singolo confronto dialogico (nel caso di *Gabbia I* la Madre e la Figlia brigatista⁹ in un singolo spazio (la gabbia stessa) e in un singolo tempo (l'orario di visita) possa paradossalmente connotarsi oggi con un carattere di eccezionalità proprio perché il linguaggio cinetelevisivo ci ha abituati a narrazioni più mosse, articolate, in cui le coordinate spazio-temporali si ridefiniscono continuamente in ogni scena [...] Può sembrare impossibile, ma in questo senso la concentrazione drammaturgica su un unico nucleo d'azione può rivelarsi non come un anacronistico recupero classico bensì come un elemento di sconcertante controtendenza.”³⁹¹

Nonostante la pièce sia stata generalmente accolta con calore sia dal pubblico che dalla critica³⁹² è vero anche che alcune debolezze inerenti la scelta di un linguaggio sin troppo “naturalista” non sono passate inosservate³⁹³, avendo determinato una certa freddezza emotiva sacrificando una più profonda caratterizzazione dei due personaggi e del loro rapporto.

³⁹⁰ La prima dello spettacolo va in scena al Teatro Manzoni di Calenzano, il 10 gennaio 2006 per la regia di Stefano Massini. Scene di Paolo Li Cinli, luci di Paolo Magni, sulla scena: Luisa Cattaneo e Maria Cristina Valentini. Per una produzione del Teatro delle Donne – Centro Nazionale di Drammaturgia

³⁹¹ Stefano Massini, *Drammaturgia ingabbiata*, op. cit.

³⁹² Cfr. lo speciale ne “Il Patalogo”, . 29, op. cit., pagg. 329- 332 dedicato allo spettacolo sotto la dicitura *XX secolo: BR*

³⁹³ Cfr. Claudia Cannella, *Nella gabbia della coscienza*, in “Hystrio”, n. 4, 2006

Il secondo testo ambientato nel parlatorio, “un luogo adibito soltanto ai dialoghi”³⁹⁴, è *La Gabbia II (Colore dell'acqua)*³⁹⁵ e questa volta mette in scena un politico corrotto e una giovane giornalista recatasi in carcere per intervistarlo. Anche qui dunque abbiamo la presenza fisicamente e simbolicamente ingombrante delle sbarre che ridefiniscono sia le convenzionalità del dialogo che il puro spazio scenico, date infatti le premesse drammaturgiche per cui tutto quanto lo spettatore vede si svolge dentro il parlatorio di un carcere, nasce anche

“...la necessità registica di un rapporto ravvicinato, stretto - in qualche modo paritario, non gerarchico – fra il pubblico e l'azione scenica, che per tutt'e tre i segmenti scenici dovrà essere spiata dagli spettatori attraverso le sbarre di una reale gabbia. L'obiettivo non è concedere al pubblico un costante 'primo piano' dell'attore bensì confermare con la stessa disposizione degli spettatori la ricerca di una 'zoomata' che conduca letteralmente dentro il fatto umano.”³⁹⁶

L'ultimo lavoro del giovane autore fiorentino non smentisce la sua vocazione a un teatro impegnato, un teatro che nasce dalla pura necessità di raccontare storie emblematiche attraverso una scrittura che “è un atto spudorato, sempre: nasce dallo stomaco, non dalle tempie”³⁹⁷.

È infatti dedicato alla figura della coraggiosa giornalista russa assassinata nell'ottobre del 2006 lo spettacolo *Donna non rieducabile. Memorandum teatrale su Anna Politkovskaja*³⁹⁸. Lo spettacolo prende il titolo dalla definizione che il Cremlino aveva dato della cronista della

³⁹⁴ Stefano Massini, *Drammaturgia ingabbiata*, cit., pag. 330

³⁹⁵ Lo spettacolo viene presentato per la prima volta sottoforma di studio/mise en espace al Teatro Manzoni di Calenzano, il 28 settembre 2006, per la regia dello stesso Massini. Sulla scena Luisa Cattaneo e Amerigo Fontani.

³⁹⁶ Stefano Massini, *Drammaturgia ingabbiata*, cit., pag. 330

³⁹⁷ Stefano Massini intervistato da Chiara Alessi, *Intervista con Stefano Massini*, cit.

³⁹⁸ Lo spettacolo è stato presentato per la prima volta in forma di lettura scenica il 12 settembre 2007, all'interno della VII edizione di “Tramedautore – Festival internazionale della nuova drammaturgia” organizzata dall'Outis di Milano, con la direzione artistica di Tiziano Fratus. Successivamente il testo è andato in scena per la prima volta nella sua forma compiuta al Teatro Manzoni di Calenzano, il 6 ottobre 2007. Regia di Stefano Massini, scene di Paolo Li Cinli, luci di Paolo Magni, sulla scena Luisa Cattaneo e Roberto Gioffrè. Per una produzione Teatro delle Donne – Centro Nazionale di Drammaturgia.

Novaja Gazeta, uccisa all'ingresso della propria casa per via delle sue ricerche dagli esiti sconvolgenti sulla guerra civile in Cecenia.

“Anna, lascia un’inchiesta sulle torture dei russi in Cecenia che non potrà più essere pubblicata dal suo giornale. Lascia tutti i suoi documenti, archivi, foto, computer alla polizia russa, che come prima misura dopo la sua morte ha sequestrato tutto ciò che ha trovato nel suo modesto appartamento. Lascia Putin, un ex membro del KGB, alla guida della Russia. Lascia Kadyrov, uomo di Putin, da lei accusato di crimini contro la popolazione cecena alla guida della Cecenia. Lascia il silenzio del Cremlino, forse in lutto stretto.”³⁹⁹

Anche in questo caso Massini ricerca una tensione emotiva e psicologica che, mantenendo un equilibrio delle parti perfetto, coinvolga lo spettatore ma lo lasci libero di crearsi un'opinione personale che si nutra di un linguaggio drammaturgico sempre fluido e scorrevole ma altrettanto duro e tagliente. Un linguaggio che il giovane drammaturgo riesce sempre a strutturare con l'invidiabile linearità e lucidità che gli viene da una pratica teatrale costante e che riesce dunque a mantenere alta l'attenzione e l'emozione del pubblico, condotto al termine di ogni spettacolo attraverso un ritmo incalzante, una lingua affascinante ma all'apparenza naturale, un continuo concatenarsi di eventi che giungono spesso a conclusioni sorprendenti. Attraverso una pagina teatrale che il suo stesso autore, con la consueta abilità nel creare immagini “a effetto”, definisce “sismografo emozionale e psicologico”⁴⁰⁰.

VI. 2. “L'odore assordante del bianco”

“Nel silenzio e nella cancellazione assoluta del colore ritorna la tragedia di Vincent Van Gogh, rinchiuso nel manicomio di St. Paul, e ricrea con grande

³⁹⁹ Dal programma di sala del festival “Tramedautore”, cfr. www.outis.it

⁴⁰⁰ Stefano Massini, *Drammaturgia ingabbiata*, cit. , pag. 329

nitore e capacità di concisione, aldilà della profluvie di dati scontati, il disperato bisogno di vita del grande pittore grazie a una scrittura limpida, tesa, di rara immediatezza drammatica, in grado di ridarcene anche visivamente il tormento con feroce immediatezza espressiva nel confronto quotidiano coi suoi persecutori e con l'ambiguità del fratello Theo. La grande invenzione del testo sta nel condurci quasi inavvertitamente da una realtà che ci era apparsa oggettiva ma risultava sottilmente costruita al sospetto di trovarci invece di fronte al vissuto del supposto degente, introducendoci alle prospettive di una psichiatria dal volto umano e facendoci guardare il fratello ricomparso in visita come una possibile proiezione mentale nel bianco assoluto della tortura.”⁴⁰¹

Stando a quanto lo stesso Massini ha dichiarato riguardo al testo con il quale si è aggiudicato il Premio Tondelli, il personaggio di Vincent Van Gogh è giunto solo successivamente a rivestire il ruolo del protagonista in una pièce in cui l'autore ha voluto prima di tutto affrontare il tema della follia

“Volevo narrare la vicenda umana di chi combatte contro i suoi pensieri al punto da sbattere la testa contro il muro. Da questo nucleo è nata poi l'immagine del manicomio, bianco da impazzire, con medici torturatori e infermieri kapò. L'idea di far ruotare tutto attorno all'internato Van Gogh è venuta per ultima: mi intrigava raccontare la pazzia di un pittore, ovvero di chi ha già un rapporto così stretto con la propria immaginazione.”⁴⁰²

Ne *L'odore assordante del bianco* ⁴⁰³, come si può già evincere dalla bella sinestesia che da il titolo all'opera, il colore e la sua assenza diventano

⁴⁰¹ Motivazione del Premio Tondelli assegnato al testo l' 1 ottobre 2005, consultabile sul sito dell'associazione Riccione Teatro al sito www.riccioneteatro.it. La giuria della 48ª edizione del Premio Riccione era composta da: Franco Quadri (presidente), Roberto Andò, Sergio Colomba, Luca Doninelli, Edoardo Erba, Mario Fortunato, Maria Grazia Gregori, Renata Molinari, Ottavia Piccolo, Giorgio Pressburger, Ludovica Ripa di Meana, Luca Ronconi, Renzo Tian, Francesco Airaudo (segretaria)

⁴⁰² Stefano Massini intervistato da Chiara Alessi, *Intervista a Stefano Massini*, cit.

⁴⁰³ La prima rappresentazione assoluta dello spettacolo si è tenuta al Teatro Fabbricone di Prato, il 13 febbraio 2007 per la regia dello stesso autore. Scene di Alessandro Bertini, costumi di Micol Joanka Medda, luci di Roberto Innocenti. Sulla scena: Mauro Malinverno, Roberto Posse, Antonio Fazzini, Fernando Maraghini, Roberto Gioffrè e Massimiliano Paggetti. Per una produzione a cura della Fondazione Teatro Metastasio Stabile della Toscana.

il tramite per descrivere la condizione di allucinata sopravvivenza di un artista in un ambiente asettico e crudele dove “ dipingere è proibito. Proibito leggere. Proibito dipingere. Proibito vivere.”⁴⁰⁴

Il colore diventa così una vera e propria metafora che innerva l'intera struttura e l'intero significato del testo, tanto che i personaggi stessi che animano la pièce vengono presentati da Massini attraverso una definizione che ne specifica il loro personale rapporto con il colore, posizionandoli così su un'ideale scacchiera, quella del testo drammaturgico, a ricoprire ruoli negativi e ruoli positivi. È così che il pittore olandese verrà definito dall'autore come “disperata sete di colore”, il dottor Peyron, illuminato direttore del manicomio, come “nel bianco una traccia del colore”, il fratello di Van Gogh, Theo, come “ pacifica innocenza del colore” e, infine, il borioso dottor Vernon – Lazare e i due infermieri Gustave e Roland rispettivamente come “ natura morta senza colore” e “ barili di birra, spreco di colore”.⁴⁰⁵

La pervasività del colore, la sua importanza per definire il disagio di un pittore a cui è proibito esercitare la propria arte, a cui dunque vengono sottratti anche gli strumenti più elementari per mantenere viva l'immaginazione, si manifesta sin dalla prima densissima didascalia che, come conferma lo stesso Massini, non ha tanto lo scopo di fornire indicazioni registiche o interpretative quanto quello, fondamentale, di suggerire un'atmosfera

“Spesso la didascalia è ridotta ai minimi termini. Si dice che non serve perché tanto nessuno la legge e attori e registi ne prescindono. Io credo che la didascalia – laddove intendo la descrizione iniziale dell'ambiente e le note descrittive dei personaggi – sia fondamentale indipendentemente dal fatto che poi venga rispettata: si tratta, ancor prima che di coordinate spaziali, di raccontare l'atmosfera di un ambiente, il colore dell'aria, le immagini che dovrebbe evocare oltre ogni realismo.”⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ Stefano Massini, *Una quadrilogia*, op. cit., pag. 30.

⁴⁰⁵ Tutte le definizioni si trovano nella locandina del testo, Stefano Massini, *Una quadrilogia*, op. cit., pag. 15

⁴⁰⁶ Stefano Massini intervistato da Chiara Alessi, *Intervista a Stefano Massini*, cit.

Sarà dunque “una gabbia di cemento che si staglia prepotente, altissima, con tutta la smaccata noncuranza delle mura ospedaliere”⁴⁰⁷ il manicomio di Saint-Paul-de-Manson in Provenza dove Van Gogh venne internato nel maggio del 1889 in preda a isterismi e allucinazioni, e sarà pervaso da “fasci di biancore, a stento trattenuto dai vetri opachi[...]nel vuoto igienico e spiazzante di una scatola sterile, immersa nel candore sanitario di orrende mattonelle”⁴⁰⁸.

Le uniche macchie di colore, a parte una piccola pianta che il pittore ha cresciuto nella speranza di poterne vedere sbocciare il colore salvo poi arrendersi all'evidenza dei suoi petali bianchi, sono proprio i volti dei due fratelli Van Gogh che, all'inizio del testo, si ritrovano immersi in un silenzio assoluto che si fa immobilismo, come a incorniciare i due personaggi in un inquietante *tableaux*, dove la vita sia stata risucchiata dal gelo dell'ospedale psichiatrico.

Il confronto iniziale tra i due fratelli racchiude in sé tutta la tragedia del pittore Van Gogh, incapace di distinguere ormai la realtà dall'allucinazione, dell'uomo che improvvisamente si è ritrovato “a spezzare il filo”

“VINCENT: [...] se scopri – e basta una volta – che la mente ti può ingannare...Bè, allora il filo si spezza, Theo: quando i tuoi occhi incontreranno le cose, dovranno sempre e comunque dubitare.”⁴⁰⁹

Van Gogh diventa dunque il pretesto per avanzare delle obiezioni, delle domande dal sapore perturbante su ciò che può o meno essere considerato “normale”, frutto di una presunta lucidità. Lo stesso Massini, spiegando il senso del suo folgorante testo, non esita a spiegare le riflessioni che lo hanno portato a raccontare una storia, tanto precisa nella sua contestualizzazione spazio-temporale, quanto universale nel suo significato profondo:

⁴⁰⁷ Stefano Massini, *Una quadrilogia*, op. cit., pag. 17

⁴⁰⁸ Ibidem

⁴⁰⁹ Ivi, pag. 28

“...ho provato a farmi molte domande sul senso della nostra presunta lucidità. Ho provato a crearmi dei dubbi, a mettere in discussione la certezza tassativa che i miei occhi, i miei orecchi, tutti i miei sensi non possano sbagliare. Se cominci a porti queste domande, ti accorgi che tutto crolla. Ti rendi conto che il filo è labile, che l'equilibrio è fragile, che niente e nessuno potrà mai darti la garanzia che ciò che senti non sia una tua creazione. E diventi schiavo di ciò che forse la tua testa vuol farti vedere. Cosa esiste e cosa non esiste? Dove finisce la verità e comincia l'allucinazione? E soprattutto quanto è spiazzante pensare che la pazzia può essere tremendamente lucida, credibile, affidabile. Insomma il primo labirinto sta tutto qui nel fatto che la mente può diventare la peggior nemica, l'avversaria, la rivale. A quel punto scatta la condanna: combattere contro se stessi, detestare i propri pensieri, temere ciò che possono ordinare. La guerra contro i pensieri. E sottolineo: “guerra”. In fondo questo spettacolo è il ritratto spietato di un uomo che fa guerra alla sua testa.”⁴¹⁰

Vincent Van Gogh è dunque un uomo in lotta con i propri stessi pensieri, con la propria stessa percezione delle cose, battaglia ancor più catastrofica se è un pittore, che proprio dal modo di percepire e trasformare la realtà trae linfa vitale per il proprio mestiere, a doverla portare avanti.

Il primo dubbio di Van Gogh è anche la sua prima parola: “Theo...”, l'invocazione al fratello al quale chiede “giurami che esisti [...] giurami che sei reale [...] giurami che ci sei, che respiri...che non sei vivo solo qui dentro, in questa merda di testa.”⁴¹¹, così come specularmente il primo dubbio di Theo potrebbe essere parimenti la sua prima parola: “Vincent...”, in un sottile gioco di rimandi che da subito svela e nasconde allo spettatore la realtà. *L'odore assordante del bianco* è infatti un testo labirintico, dove le aspettative e le certezze di chi assiste allo spettacolo vengono continuamente disattese e ribaltate, cercando d'insinuare anche al di fuori del testo drammaturgico quei dubbi e quelle incertezze che lo dominano completamente.

⁴¹⁰ Stefano Massini dal programma di sala per lo spettacolo. Cfr. www.metastasio.net

⁴¹¹ Stefano Massini, *Una quadrilogia*, op. cit., pag. 21

Il fratello di Van Gogh, Theo, sembra infatti una figura rassicurante, capace di far dimenticare davvero la crudeltà di tutto quel bianco ossessivo che invade la mente del pittore e gli occhi dello spettatore, ma è anche lo stesso Theo che, improvvisamente, dopo essere diventato l'unica speranza del fratello per tentare di uscire dal manicomio, diventa “un fantasma”, una proiezione della mente del pittore, una studiata assenza di battute durante la scena in cui i due infermieri e l'odioso dottor Vernon- Lazare tentano di placare il furore di Vincent

“ROLAND: (*trattenendo Vincent*) Gli abbiamo tenuto il gioco. Sembrava si calmasse.

GUTAVE: (*trattenendo Vincent*) Parlavamo col fantasma!

VINCENT: (*con un grido disperato*) Theo!...

Theo non risponde, abbassa gli occhi.

VERNON-LAZARE: No c'è nessun fratello, Vincent.

VINCENT: (*fissando Theo*) Avevi promesso.

Theo non risponde.

VERNON-LAZARE: Qui dentro tutto è lecito: anche parlare con qualcuno che non c'è, come stai facendo adesso.

VINCENT: (*fissando Theo*) Mi avevi giurato.

Theo non risponde.

VERNON-LAZARE: Ma là fuori, fra la gente sana, fra la gente a posto...Là fuori le cose ci sono o non ci sono. E non resta scelta, assolutamente.

VINCENT: (*fissando Theo*) Non esisti.

*Theo non risponde.*⁴¹²

L'inaspettato cambio di prospettive che l'autore opera durante questa scena che culmina con l'ammissione di desolante rassegnazione di Vincent, annichilito dall'evidenza e dalla portata delle sue allucinazioni, costringono il lettore-spettatore a interpretare sotto una nuova luce, molto più inquietante, il gioco “a leggersi nel pensiero” che, poco prima, aveva visto impegnati i due fratelli. Erano davvero Vincent e Theo a leggere l'uno i

⁴¹² Stefano Massini, *Una quadrilogia*, op. cit. , pagg. 43-44

pensieri dell'altro o era soltanto la mente di Vincent che si raccontava dei felici episodi di gioventù fino a esplodere esasperata?

“VINCENT: [...] Qui, a Saint-Paul! Qui! Qui, dove il colore è una bestemmia...Dove le stanze sono bianche! E le porte sono bianche! Le finestre sono bianche! I letti sono bianchi! I vestiti sono bianchi! E i fiori...anche i fiori...nascono bianchi.

Silenzio

THEO: Che posso fare Vincent?

Silenzio

VINCENT: Portami via.”⁴¹³

Ma la richiesta di Vincent Van Gogh è destinata a non essere raccolta dal fratello, ormai sparito fuori dalla bianca stanza d'ospedale e sostituito dalla ben più reale figura del dottor Vernon-Lazare, pronto a intessere cinicamente le lodi del manicomio:

“L'unico luogo in cui tutte le cose vanno a posto. L'unico luogo dove uno come te può...bè, può crearsi un fratello e passarci il pomeriggio! [...] Col tempo l'ospedale si trasforma : non è più un posto del mondo, ma il mondo stesso. Tutto il resto muore: si appanna scompare.[...] Basta un recinto e il problema si risolve: loro di là e voi di qua, nessun contatto, nessuna relazione. Dimenticarsi a vicenda...”⁴¹⁴

Il dottor Vernon – Lazare, di cui il pittore ha realizzato segretamente una “natura morta” (“È la faccia di un idiota. Un cervello vuoto. Nel vuoto non c'è vita: quindi natura morta”⁴¹⁵), adoperando un vecchio lenzuolo come tela, del legno marcio e dieci chiodi per il telaio, e del carbone per realizzarne i tratti, rappresenta la totale assenza di colore per il paziente Van Gogh, “inoffensivo, non ostile, socialmente placido”, la vacuità della boria, l'insensibilità e la crudeltà gratuita. Sarà lui infatti a scoprire il proprio

⁴¹³ Ivi, pag. 36

⁴¹⁴ Ivi, pagg. 44 -45

⁴¹⁵ Ivi, pag. 31

ritratto nascosto sotto il letto del pittore e a tagliarlo da parte a parte con delle forbici che non avrebbero dovuto oltrepassare in realtà i cancelli di Saint-Paul, umiliandone l'artefice ed esercitando su di lui un'autorità deviata, in alcun modo sensibile al dramma che si sta consumando dentro l'animo di Van Gogh

“VERNON -LAZARE:[...] con queste lame voglio innalzare il tuo fallimento...in purezza [...] Chi elimina i propri errori, si migliora. Chi stronca oggi i propri errori, cresce domani.[...] Non è una tela: è un errore, Vincent. Con queste forbici cancello il tuo aborto!...”⁴¹⁶

La disperazione del pittore si manifesta con uno scatto rabbioso, estremo atto di ribellione a un'istituzione che crede di poter curare il disagio mentale attraverso l'imposizione di disagi ancora più grandi e insopportabili come le cinghie, le camice di forza, le vasche blindate negli scantinati e qualsiasi altra forma di retribuzione vessazione fisica e psicologica che faccia dimenticare lentamente e in maniera inesorabile la possibilità di una realtà alternativa.

Vincent Van Gogh, artista assetato di colore e di vita da trasformare in colore, non riesce a dimenticare l'esistenza di un altro mondo fuori dalle mura bianche di Saint-Paul ma, allo stesso tempo, non riesce più a distinguere i contorni di questa realtà della quale vorrebbe ricominciare a far parte, soltanto l'inusuale figura del dottor Peyron, direttore dell'istituto, re senza corona di un regno di folli, sembra regalare nuova speranza all'internato. Il dottor Peyron giunge improvviso, come fosse una sorta di *deus ex-machina*, a ribaltare nuovamente il corso degli eventi e le aspettative del pubblico, aprendo uno spiraglio d'umanità all'interno delle asfittiche stanze del manicomio.

Rappresentante del nuovo volto più umano della psichiatria che preannuncia l'avvento della psicanalisi, Peyron si presenta come l'imprevisto che può forse migliorare le condizioni di degenza del pittore

⁴¹⁶ Ivi, pag. 47

olandese. E così come, in *La fine di Shavuoth* era la felicità a essere un imprevisto nella monotona vita dello scrittore Kafka, qui è il direttore del nosocomio psichiatrico a presentarsi come tale per Van Gogh, come parte di un strano marchingegno ancora più grande che è la vita.

“DOTTOR PEYRON: [...] nella vita - quella vera – due più due non fa mai quattro: ogni cosa è solo un imprevisto. E l'imprevisto è contro ogni logica: due più due può fare dieci, venti, cento! L'imprevisto può far sì che io prenda le *tue* parti contro quelle del dottore!...”⁴¹⁷

Van Gogh si ritrova dunque stupefatto di fronte a questo dottore dalle maniere gentili che “lo stava cercando” tra i labirintici corridoi bianchi dell'ospedale per poterlo ascoltare, per potersi far raccontare le immagini vivide che animano la mente del geniale pittore, alla ricerca della soluzione migliore per riportare l'artista alla realtà. Perché, come lo stesso Peyron cerca di spiegare

“Ognuno di noi è un album di fotografie, Vincent. La nostra mente è anche questo: una soffitta piena di fotografie, chiuse nei cassetti. O magari, nel tuo caso, sono quadri! Paesaggi, ritratti! Non ne manca uno: ogni giorno è una tela. Hai dipinto ogni cosa, capisci? Hai dipinto tutto, ma dentro di te. E fra quelle immagini c'è la ragione di tutto quanto: c'è la strada che ti ha portato a Saint- Paul.”⁴¹⁸

E sarà proprio attraverso i quadri di città come Parigi, Londra, Anversa, attraverso il richiamo del *Lohengrin* wagneriano che Van Gogh giungerà a definire l'indefinibile, la confusione che si genera nella sovrapposizione tra ciò che è reale e ciò che esiste soltanto come paura, come desiderio, come immaginazione: “È come un sogno...Ma non capisco quando mi sveglio...Quando inizia, quando finisce...Non c'è più confine: è tutto impastato, come i colori...Quello che è vero e quello che non c'è...”⁴¹⁹

⁴¹⁷ Ivi, pag. 53

⁴¹⁸ Ivi, pag. 58

⁴¹⁹ Ivi, pag. 61

Massini giunge così a una conclusione aperta, spiazzante, conducendo lo spettatore – lettore fino dentro i più reconditi pensieri del pittore che, animato dal desiderio di capire dove risieda l'origine della suo male, sfiancato dal persistere di ricordi e immagini dolorose che vorrebbero gli fossero espianati da un vero e proprio “chirurgo dei pensieri”, si lascia ipnotizzare dal dottor Peyron. L'espedito della descrizione trasversale del sé , che già Massini aveva applicato alla timida figura di Kafka in *La fine di Shavuoth* lasciando che parlasse della propria persona definendo solo ciò che non era, ritorna anche in questo testo: stavolta è dunque il pittore Van Gogh a parlare di sé ma nella completa incoscienza dell'ipnosi che lo svela vulnerabile e impaurito, incapace di fronteggiare la forza della propria stessa immaginazione

“VINCENT: (*con voce lontana, come in trance*) Sono ciò che resta di me stesso. La mia ombra, non la luce.

DOTTOR PEYRON: Dove ti trovi?

VINCENT: (*c.s.*) A Saint- Paul. Il castello bianco.

[...]

DOTTOR PEYRON: E sai perché ti trovi a Saint- Paul?

VINCENT: (*c.s.*) Perché ormai il giorno è la notte, la notte è il giorno. La notte è il giorno più buio, il giorno la notte più chiara.

[...]

Non esiste ordine: il filo è spezzato. Dubitare. Non fidarmi. Giura che esisti. Quattro treni. Un carretto. *Germinal*. Giura che esisti. Non posso fidarmi.

DOTTOR PEYRON: La tua testa ha viaggiato troppo: hai perso la strada. Devi solo tornare al punto di partenza.

VINCENT: (*c.s.*) Quando mescoli le tinte nasce un colore nuovo. Non sai più che c'era prima.”⁴²⁰

L'ipnosi giunge fino alla scoperta del punto di rottura dal quale il terrore di Van Gogh nei confronti del bianco ha avuto origine, destinandolo a un

⁴²⁰ Ivi, pag. 65

rapporto perennemente contorto con tutto ciò che è assenza di colore, assenza di vita

“VINCENT: [...] E lì , in piedi, mio padre...L'odore, forte, del suo vestito...Mi afferra, stringe forte il polso: 'Dove corri?'...Gli dico 'Là, alla festa!'...L'odore del suo vestito...'Non c'è nessuna festa!'...'I vecchi ballano!'...'Smetti, Vincent: solo tu li vedi! Solo tu li vedi!'...Grida: mi assorda...Affonda quelle dita nella pelle, mi trascina...L'odore del suo vestito...Grida: mi assorda...'Solo tu li vedi!'...Le dita dure, secche...

[...]

Il bianco!...Il bianco!Solo tu li vedi!'...L'odore del vestito...Grida: assorda...Il bianco!...L'odore...Il bianco!...Assorda!...'Solo tu li vedi!'...'Solo tu li vedi!'...

[...]

(lasciandosi cadere a terra spossato) L'odore...assorda...il bianco...”⁴²¹

Ed è proprio nel momento in cui il dramma della follia di Van Gogh dovrebbe sciogliersi in una catarsi risolutiva che Stefano Massini sceglie di lasciar persistere il dubbio e l'inquietudine, nonché la disperazione del protagonista ormai incapace di far qualsiasi cosa, immobile com'è nel limbo tra realtà e allucinazione, facendo tornare sulla scena il fratello Theo, in silenzio, nella medesima posizione dell'inizio della pièce e con le stesse parole , rivolte al fratello Van Gogh così come a tutti gli spettatori, creando quel cortocircuito emozionale e percettivo a cui tutto il testo, asciutto e limpido, tende: “Cosa stai guardando?”

⁴²¹ Ivi, pag. 66

VII. “ 'A SCIAVECA” : “NU SFOGO 'I DIECE CHIANTE PE' MMARINA CUMMEDIA”⁴²²

VII. 1. Mimmo Borrelli : nuova grammatica del tormento

Quando nel 2005 la 48^a edizione del Premio Riccione conferì il premio maggiore a un ragazzo di soli 26 anni il cui testo teatrale era riuscito a destare in seno alla giuria autentico scalpore e reazioni contrapposte fra passione e rifiuto⁴²³, lo stesso autore non riuscì a non dirsi stupito di un riconoscimento talmente importante

“Per me che vengo dalla campagna, è come una favola. Mi sento senza fiato, onorato e spaesato insieme. E investito da qualcosa più grande di me.”⁴²⁴

“Il lavoro che ho presentato, e grazie al quale ho vinto quello che, da tutti, viene considerato come il premio più importante di drammaturgia italiana si chiamava *'Nzularchia* ; io, avendo solo 26 anni, pensavo di partecipare alla

⁴²² Mimmo Borrelli, *'A Sciaveca*, per gentile concessione dell'Archivio Riccione Teatro

⁴²³ “Nel buio ossessivamente martoriato da un'affettata oscurità squarciata dai lampi di una casa invasa da rumori e da una muffa che penetra nei corpi, *'Nzularchia* - ovvero *'itterizia* - svolge una sfida al labirinto, ovvero a un luogo d'origine sfigurato e illeggibile, un gioco d'orientamento e disorientamento nell'ansia topografica della mappa per rintracciare il colpevole. 'autore, giovanissimo e forsennato nella sua ambiziosa loquacità da inferno, uno scrittore furibondo, fluviale, forte, già importante, con un' acuta sensibilità linguistica e un coraggio da leone, riesce a muovere le veglie di una inquieta , informe coscienza retroattiva alle prese con un'indagine impossibile, dove l'indiziato è un padre camorrista che toglie la vita ai figli, impedendone la nascita. Testo sul padre-assassino di una società invertebrata e deviante, seducente per il gioco a nascondere di una lingua che incessantemente osa sfidare i suoi inabitabili cul de sac, inseguendo il vorticoso e inane percorso di una identità mai veramente nata: è quella di un figlio che non ha altre armi se non ricomporre la lingua dei padri, barocca, lampeggiante e a tratti violenta, di quella violenza che è 'piatto prelibato nel pranzo succulento della vita”.

Motivazione del Premio Riccione assegnato al testo l' 1 ottobre 2005, consultabile sul sito dell'associazione Riccione Teatro al sito www.riccione teatro.it. La giuria della 48^a edizione del Premio Riccione era composta da: Franco Quadri (presidente), Roberto Andò, Sergio Colomba, Luca Doninelli, Edoardo Erba, Mario Fortunato, Maria Grazia Gregori, Renata Molinari, Ottavia Piccolo, Giorgio Pressburger, Ludovica Ripa di Meana, Luca Ronconi, Renzo Tian, Francesco Airaud (segretaria)

⁴²⁴ Mimmo Borrelli intervistato da Enrico Fiore, “*Io, legato alla realtà come Viviani*”, in “Il Mattino”, 9 ottobre 2005

sezione 'giovani' però la giuria, fortunatamente per me, ha deciso in modo diverso, assegnandomi il premio assoluto.”⁴²⁵

*'Nzularchia*⁴²⁶ è dunque il testo teatrale grazie al quale il giovane campano Mimmo Borrelli, attore e cantante dall'età di 19 anni prima con Nello Mascia, in seguito con Sinagra, poi con Trampetti fino a raggiungere le scene insieme a Branciaroli, ha imposto la sua intensa personalità e la sua altrettanto vivace scrittura, nata “mettendo insieme il bacolese con il cappellese, che è la lingua parlata a Cappella, una piccola frazione di Bacoli”⁴²⁷. Quello che di fatto colpisce immediatamente della produzione teatrale di questo giovane artista è proprio la densità, la matericità, di un linguaggio personalissimo, che concilia le sonorità napoletane con quelle flegree più sfaccettate, passando per un dichiarato omaggio alla lingua secentesca del Basile e un inevitabile contagio linguistico con la quotidianità del vissuto. L'opera che ha rivelato Borrelli

“...non è neanche scritta tanto in un dialetto partenopeo quanto in un idioma concitatamente artificioso che l'autore ha sostanzialmente inventato o almeno febbrilmente esasperato: il suo essere oscuro non è un incidente di percorso, ma il riverbero di una distanza volutamente creata per accentuarne l'astrazione visionaria.”⁴²⁸

'Nzularchia ha già racchiuso nel titolo quell'atmosfera malsana e asfissiante che caratterizza tutto il testo, flusso di coscienza joyciano di Gaetano, “ 'u figlio 'i nu capoquartiere smargiasso, fanfarone, bardanzuso e pacchiano [...] 'on Pasquale Spennacore...”⁴²⁹, che rivive i traumi del suo passato all'ombra del padre-padrone dialogando con la misteriosa figura di

⁴²⁵ Mimmo Borrelli intervistato da Filippo Morena, *Intervista a Mimmo Borrelli*, in “Cronache di Napoli”, 27 ottobre 2005

⁴²⁶ Il testo debutta in prima assoluta al Teatro Mercadante Stabile di Napoli, il 20 marzo 2007 per la regia di Carlo Cerciello. Scene di Roberto Crea, costumi di Antonella Mancuso, musiche di Paolo Coletta, luci di Cesare Accetta. Sul palcoscenico : Peppino Mazzotta, Pippo Cangiano, Nino Bruno. Per una produzione Teatro Mercadante Stabile di Napoli.

⁴²⁷ Mimmo Borrelli riportato da Giulio Baffi, “*Riccione per il Teatro*” quattro finalisti napoletani, in “La Repubblica”, 24 settembre 2005

⁴²⁸ Renato Palazzi, *'Nzularchia*, in www.delteatro.it, 10 aprile 2007

⁴²⁹ Mimmo Borrelli, *'Nzularchia*, in www.dramma.it, archivio copioni

Piccerì, amico reale e al tempo stesso immaginario, trasfigurazione dell'infanzia dello stesso Gaetano, fantasma del passato e fratello mai nato, simbolo di rimpianto e crudeltà.

Come infatti annota l'autore in un glossario provvidenziale che accompagna la lettura del complesso testo drammatico, la parola 'nzularchia, misteriosa tanto che, ancor prima di conoscerne il significato, evoca tragedie arcaiche e linguaggi barocchi, vuol dire:

“Itterizia, ittero, febbre gialla. Da 'nzularcato: parola composta dai termini latini *sub* (sotto) e *arcatus* (arco). Il popolo, infatti, attribuisce tale male agli influssi dell'arcobaleno [...] Detto anche 'male dell'arco', secondo le ricerche di Ernesto de Martino, in Lucania tale credenza occupa tra i morbi magici un posto di rilievo nell'ideologia tradizionale: secondo questa ideologia il 'giallo' della febbre sarebbe stato assorbito dal malato urinando contro l'arcobaleno, onde per guarire occorre liberarsi di tale malignità gialla che scorre nel sangue.”⁴³⁰

La malattia dal sapore antico e dolente che da dunque il titolo alla pièce ha un'origine che tradizionalmente la lega all'arcobaleno. E così come l'arcobaleno è un fenomeno atmosferico indissolubilmente legato all'acqua e alla pioggia, così il male interiore di Gaetano, la sua itterizia, nasce e cresce nel terrore dell'acqua e di quel padre snaturato che l'ha costretto a superare la paura del mare obbligandolo a un bagno gelido in novembre. Ed è sempre legato alla paura per l'acqua, questa volta di un terribile temporale, il ricordo più doloroso del protagonista che, ancora piccolo, terrorizzato dallo scrosciare della pioggia che lo aveva portato a nascondersi dentro un armadio, assiste all'uxoricidio del padre che, spietato nella sua freddezza, con la moglie uccide anche il feto che questa portava in grembo.

Scannacuore è l'ossessione, è il padre che ha impedito ai figli di nascere e crescere, che ne ha prima prosciugato le forze e la dignità con un ottuso culto della potenza e poi li ha privati della libertà seppellendosi vivo per

⁴³⁰ Ivi, cfr. “Note al testo”

vent'anni dentro una casa divenuta tugurio, per sfuggire agli attentati delle bande rivali. Soltanto dopo una lunga ubriacatura di ricordi e rimpianti assieme alla figura divertente quanto sofferente di Picceri, dopo aver dunque tentato di far chiarezza dentro sé parlando con la sua infanzia violata, Gaetano riesce a rivolgere la sua antica rabbia contro il proprio carnefice:

“GAETANO: [...] Notte doppo ghiurno m'è rusecato l'allerezza, zucato ogni resata...guardame 'nfaccia!! sott'a sti schiocche rosse so liscio, nun tengo rughe peccché nun ride maje, sulo 'ncapo e 'nfronte se so arrepezzate tutte quante a causa 'i tutt'i penzieri 'ncuollo i suonne ca tutt' 'i nnotte comm'a lacci me flagellavano astrigneneme ombellicamente a mammema, al ricordo 'i essa..e a ll' arricuordo 'i nu criaturo ca nun tene identità.”⁴³¹

E con la rabbia Gaetano rivolge contro il padre anche una pistola che però non avrà il coraggio di usare se non contro se stesso, suicidandosi e costringendo a morte certa anche il padre, rinchiuso insieme a lui in una nicchia funerea di cui nessuno ha più la chiave a forma di croce (“Sono entrato con la croce, ma non l'ho portata con me qui dentro”⁴³²) e di cui nessuno conosce l'esistenza. Ma la pestilenza che ha distrutto la vita di Gaetano sembra destinata a sopravvivergli quando il padre Scannacuore, ormai solo nella sua futura tomba, conclude l'opera di cannibalismo del figlio. E come un grottesco Tieste, a cui manchi la tragicità di non riconoscere nelle carni del suo banchetto quelle dei propri figli, si scaglia contro il corpo del figlio e lo divora

“...accussì comm' 'u tarlo roseca 'u llignamme, accussì comm' 'u lupo strafoca 'u pecuriello, ancora meglio comme ll' ummeto spercia p' 'a riggiola, è nu rummore 'i chiuso, mazzecato, lubbrificato di amilasi...il rantolo di un parassita SPENNA – CORE che sta ultimando ll'opera

⁴³¹ Mimmo Borrelli, *Nzularchia*, cit.

⁴³² Ivi

magnannese 'u cuorpo di una prole vissuta senza vita. 'U pesce ruosso ca se magna 'u peccerillo. 'U pato ca strafoca 'u figlio a vita...'»⁴³³

Attraverso una lingua che imprime al testo un andamento a spirale che a tratti può far sbandare il percorso conoscitivo, l'autore fruga furiosamente nelle pieghe della coscienza del suo protagonista, avvelenato sin nell'anima da quel morbo giallo che dà il titolo all'opera, sviando di continuo la comprensione profonda finanche della più piccola verità, per sfaldarla nel magma continuo delle parole e lasciare allo spettatore soltanto l'intuizione, la percezione inquietante di aver assistito all'ingiustificabile spreco di una vita.

E la malattia, con tinte ancora più tragiche se possibile, ritorna nel secondo testo teatrale di Borrelli, *'A Sciaveca (La rete di strascico)*⁴³⁴, con il quale il giovane talento campano conquista nuovamente la giuria del Premio Riccione aggiudicandosi questa volta il Premio Tondelli.

“Nel nuovo testo da lui presentato al Riccione dopo la vittoria conseguita nell'edizione precedente, quando aveva ventisei anni, Mimmo Borrelli conferma le sue straordinarie qualità di scrittore, esprimendosi attraverso una lingua – quella di Torregaveta, in località Flegrea – capace di autogenerarsi tanto da rinunciare anche a una vicenda narrativa in questo *'A Sciaveca*, traducibile con *La rete di strascico*, dove arriva a mettere in scena elementi della natura, senza personaggi contrapposti né sviluppi drammaturgici: entità naturali e storiche qui si incalzano in un crescendo in

⁴³³ Ivi, didascalia conclusiva.

⁴³⁴ L'opera è stata rappresentata per la prima volta con il titolo sotto forma di due movimenti. Il primo, un monologo intitolato *'U mare assomma e affona*, al Teatro Comunale di Benevento all'interno della ventottesima edizione di Benevento, è andato in scena l'8 settembre 2007 per la regia di Davide Iodice, con Mimmo Borrelli, per una produzione Marina Commedia società teatrale. Il secondo, intitolato *Il verso dell'acqua* il 13 settembre 2007 sulle sponde del Lago d'Averno. Il terzo movimento verrà rappresentato al Teatro Mercadante Stabile di Napoli nell'autunno del 2008. Lo spettacolo è stato allestito all'interno di un progetto culturale che si propone di raccogliere, salvare e tramandare lingue, memorie, miti e narrazioni dell'Area Flegrea. Lo spettacolo, che si è tenuto su diverse zattere galleggianti per poi approdare al Tempio di Apollo dove lo stesso autore, Mimmo Borrelli, ha recitato l'epilogo, ha visto coinvolti più di sessanta attori professionisti e non, coordinati dalla regia di Davide Iodice. La produzione dell'opera è a cura del Teatro Mercadante, della Provincia di Napoli, del Parco regionale dei Campi Flegrei e dell'Associazione Alfa Laila.

cui il canto diviene grido e la parola segno, anche violento, della condizione umana.”⁴³⁵

'A Sciaveca è un testo che, ancor più del precedente, si avvale di una lingua prepotente e vorticoso che avviluppa una storia tragica dai numerosi richiami mitologici nei suoi quasi tremila endecasillabi sciolti. Nella presentazione di quest'opera impegnativa, che lo stesso Borrelli ha definito “cerimonia laica”⁴³⁶, non ci troviamo di fronte a nessuna chiarificazione inerente all'ambientazione, alla concettualità tematica o ai personaggi, bensì a una vera e propria dichiarazione d'amore dell'autore per i luoghi dai quali l'ispirazione ha preso le mosse generando un testo fortemente melodrammatico e visibilmente radicato alle tradizioni, ai miti, alle lingue e alle antiche narrazioni delle zone Flegree.

“Chi avrà la scellerata intenzione, già di pensare vagamente, di mettere in scena questa scanzonata bagaria di versacci, e nel conto coinvolgo senza distinzione anche me stesso, non potrà esimersi, né fare a meno, di stanziarsi per un bel po' di tempo in questa zona al fine di coglierne i suoi perché, ma soprattutto il senso, la visionarietà sonora, il suo umidiccio oblio 'i lamiente squarciune ra' vattiggia', tra le facce corrose dal rancore di chi la abita, oppure 'manco na puntarella scarduliata 'i cazzo', quel niente di niente a volte così indicativo per ricrearne l'incanto in teatro.”⁴³⁷

Si svolge dunque a Torregaveta, il paese natio di Borrelli, una vicenda che vede come protagonisti “una coriacea comunità di pescatori, una muta di cani, 'na canimma 'i muort' 'i famme' colti nella putrescente crisi delle loro patologie spirituali”⁴³⁸. Il narratore inusuale di questa vicenda dai

⁴³⁵ Motivazione del Premio Tondelli assegnato al testo il 30 giugno 2007, consultabile sul sito dell'associazione Riccione Teatro al sito www.riccioneteatro.it. La giuria della 49ª edizione del Premio Riccione era composta da: Franco Quadri (presidente), Roberto Andò, Anna Bonaiuto, Sergio Colomba, Luca Doninelli, Edoardo Erba, Maria Grazia Gregori, Renata Molinari, Renato Palazzi, Ottavia Piccolo, Giorgio Pressburger, Luca Ronconi, Renzo Tian, Francesco Airaudo (segretaria)

⁴³⁶ Mimmo Borrelli riportato da Stefano de Stefano, *Il lago d'Averno diventa palcoscenico: 35 spettatori in barca*, in “Corriere del Mezzogiorno”, 13 settembre 2007

⁴³⁷ Mimmo Borrelli, *'A Sciaveca*, cit.

⁴³⁸ Ibidem, nella presentazione al testo teatrale

risvolti torbidi e drammatici sarà l'elemento naturale più affine ai protagonisti stessi, nonché elemento fondamentale già nel testo precedente di Borrelli: l'acqua, o meglio ancora “ 'o mare” perché è “lui che vuole rendere giustizia probabilmente per ripicca di essere stato subdolamente indicato come l'esecutore materiale di un orrido omicidio”⁴³⁹

Il mare dunque si fa cantore di un'apocalisse in dieci “chianti”, assumendo via via la forma e la “forza” più adeguata a commentare le vicende che gli si propongono davanti: sarà così “u ppoco 'i vattiggio”, cioè la risacca, la conformazione che il mare assumerà nel prologo al testo, adagiandosi placidamente sul bagnasciuga e descrivendo le coste del paese di Torregaveta e i suoi abitanti

“...Nu popolo senza mamma nné pate:
n'accolita 'i cumpare spiccia-perete,
vattiente ca vattenno fujenti,
stuoteche muort' 'i famme aspartate
nel ghetto ra' scummunica cantata!
Ciarpame elegiaco ru' catrame,
cumpagnia filodrammatica di guitti!”⁴⁴⁰

per passare successivamente alla presentazione dei protagonisti di questa storia dominata dalla metafora della “sciaveca” che dà il titolo all'opera. I due fratelli Tonino 'U Bbarbone, Peppe Scummetiello, il loro fratellastro Cinqueseccie e Angela, la donna che s'insinua come vittima tra gli affetti malati dei tre uomini, si trovano infatti tutti intrappolati in una metaforica “sciaveca”, la rete da strascico usata per pescare sotto costa che, come avverte lo stesso Borrelli nelle sue note al testo, ha parafrasticamente assunto nel tempo anche un'accezione

⁴³⁹ Ibidem

⁴⁴⁰ Ivi, Prologo.

“...specificamente dispregiativa solita quando si suole apostrofare la trascuratezza, l'inaffidabilità, la sciatta dissolutezza di qualcuno o qualcosa di apocalitticamente incontrovertibile e negativo.”⁴⁴¹

La sciaveca diventa così il ricettacolo malsano dei residui umani, più che marini, si trasforma nel microcosmo di un'umanità spregevole e piccola, infettato dal senso di colpa, dall'ingiustizia ai danni dei pochi generosi disposti a non reclamare vendetta, dalla violenza cruda, dal tradimento e dalla menzogna, dall'accidia colpevole e dalla silenziosa rimozione del dolore, radicato sempre in un passato tanto lontano da essere diventato ormai mito. La rete da strascico porta con sé tutto ciò che riaffiora, rifiutato, da un mare che cerca giustizia e vendetta, più per sé che per la vera vittima della storia; Tonino 'U Bbarbone, tradito dal fratello, disprezzato dal fratellastro, separato con l'inganno dalla donna amata.

È il mare che esige la propria purificazione attraverso la diffusione di un morbo, il colera, che così come l'itterizia in *'Nzularchia*, annienta lentamente gli uomini rodendoli prima nell'anima e nei sentimenti e soltanto dopo nel corpo, portandoli a una morte brutta che non si accompagna mai ad alcun tipo di espiazione.

Il testo di Borrelli infatti si propone come “un canto a ghiastemma”, una lunghissima preclusione al Paradiso, a Dio e alla catarsi, un fluire magmatico di parole, immagini e simboli onirici che costruiscono lentamente un fiero e feroce manifesto panteista, dove tutto può rivendicare la propria divinità, primo fra tutti il mare. Quest'ultimo diventa il vero e unico dio che anima l'aldilà ideato da Borrelli per il suo densissimo testo: è il mare che conosce tutta la verità sulla triste storia di Tonino, è il mare che riesce a leggere le vere intenzioni e i veri sentimenti di tutti i personaggi del testo, è sempre il mare che decide come muovere questi personaggi, come tirarne le fila, quando far compiere il loro destino. E la potenza brutta, a tratti cinica, di questa divinità si dispiega da subito in tutta la sua impressionante portata quando, ne “u primmo chianto” dell'opera, agita la

⁴⁴¹ Ivi, Note al testo

barca di Cinqueseccie, fratellastro di Tonino e suo aguzzino, e dei suoi uomini altrettanto colpevoli di essere gente senza cuore, trasformandola in una sorta di tragica “zattera della Medusa”, prefigurazione della devastazione che lo stesso mare compirà sottoforma di “mariggiata” proprio alla conclusione del testo.

Attraverso le didascalie metateatrali di Borrelli, che fungono da vere e proprie direttive per la giusta comprensione di un testo che, di fatto, sembra non avere alcuna linea drammaturgica se non quella d'imitare le trasformazioni dell'elemento marino che narra la vicenda, assumendone il ritmo e la medesima fluidità, il lettore riesce a comprendere le intenzioni e gli stati d'animo dei personaggi prima ancora che si svelino palesemente. Ancora nelle didascalie, poi, vengono colmate lacune drammaturgico/narrative che il testo, concepito principalmente come rappresentazione plastica del dato affettivo (ed effettivo) immediato, non può delucidare.

Così, all'inizio di “u sicondo chianto”, Borrelli ci presenta la figura di Pacchione, corrispettivo umano del personaggio “mare”. Così come infatti il mare racconta la storia di questo sventurato gruppo di pescatori riportando l'origine di tutto all'elemento acquatico così Pacchione, “unico uomo libero dell'intera teppaglia”⁴⁴², è colui che racconta le storie che vengono tramandate sulla terraferma dai vecchi pescatori e, talvolta, a parte Tonino, è l'unico che sente lievemente la voce del mare ed è anche l'unico che sfugge alla sua condanna.

Tonino 'U Bbarbone, “ Il' anne 'i Cristo”⁴⁴³, è

“...L'omone di cui tutti si fidano a cui nessuno, nemmeno in una bolgia come Torregaveta, torcerebbe un capello, è perduto innamorado di una giovane orfana appena maggiorenne...ANGELA. Costui è da tutti considerato l'uomo più buono del paese; proprietario di una paranza da pesca, dà lavoro a chi si merita, purtroppo anche alle invidie del fratellastro Cinqueseccie, il caino, la spia, il diavolaccio che ad ogni bene fraterno fa

⁴⁴² Ivi

⁴⁴³ Ivi, locandina del testo.

corrispondere una mancanza...paterna, incompensabile se non attraverso la distruzione, "l'Anticristo, 'i na chiatta e sacrossanta apucalisse".⁴⁴⁴

È lui a esser stato scelto dal mare per compiere la vendetta che punirà, a un anno di distanza, i veri colpevoli della tragedia incorsa al giovane e alla sua amata, entrambi morti a causa di un crudele intrigo ordito dal fratellastro Cinqueseccie.

"...il mare inCOLERITO per essere stato erroneamente indicato come esecutore materiale dell'omicidio, ci ha messo di nuovo lo zampino 'riaprendo le indagini' riportando a terra le ingiustizie ed il suo eroe, non dopo averlo be educato alla vendetta...Tonino torna dal mare, forse reincarnato, risorto, sotto quali sembianze lo scopriremo, ma spaesato, ignaro del tempo trascorso tra gli sciabordii irati delle onde, tanto è vero che è convinto di essere fortunatamente scampato alla morte e che tutto sia avvenuto solo la NOTTE PRIMA...sulle mani ha due ferite sembrano STIMMATI...cerca Angela e gli amici di un tempo."⁴⁴⁵

Tonino sarà dunque il tramite per compiere quella giustizia sommaria, irrazionale come la natura selvaggia del mare, che vedrà il paese di Torregaveta colpita dal colera, una pestilenza a cui nessuno potrà scappare, neanche gli innocenti, che si propagherà proprio grazie al giovane rinvenuto tra i flutti, reincarnato in un inquietante pesce-untore, così come la sua amata Angela si è reincarnata in un delfino portatore di cattivi presagi e di tempesta. Borrelli, attingendo certamente alla mitologia greca classica, inventa dunque uno scenario catastrofico dove il morbo distruggerà pian piano gli uomini e il loro habitat, ma anche le loro certezze, la loro fede, i loro rapporti affettivi e anche la loro memoria, costringendo le vittime designate a rivivere, negli ultimi istanti di vita, i propri ricordi più traumatici.

⁴⁴⁴ Ivi

⁴⁴⁵ Ivi

Così al fratello di Tonino, Peppe Scummetiello, prete colpevole di aver tradito il fratello e di aver abusando di Angela mettendola anche incinta, toccherà di rivivere la paura folle e insensata che da bambino provava per la montagna di Torregaveta dal profilo inquietante di “vecchia scuffata. Medusa arrepezzata”. E dopo una lunga e sofferta diatriba sull'esistenza di un Dio così crudele da riportare i morti in vita per compiere vendetta, sarà per lui che Tonino decreterà la prima sentenza di morte:

“VUO' 'DDIVENTA' NU MARTIRE RA' BIBBIA?...
... 'MPICCATE COMM' A GIUDA!! SIENTE A MME!
NUN TE 'MMIERETE MANCO 'A COLLERA MIA...”⁴⁴⁶

Mentre la seconda sentenza di morte sarà sancita dal mare stesso, poiché si parla adesso di marinai, uomini che gli appartengono dunque.

La ciurma che aveva rischiato di colare a picco nella prima scena dell'opera viene dunque riunita nuovamente sulla medesima barca, per un volere incontrovertibile a cui nessuno può opporre resistenza, diretta alla “Chiaia ri' Puorche”, liddove era stata consumata un anno prima la violenza contro Angela, ormai angelicata nelle sembianze di un silenzioso delfino che cerca di ammansire l'amato senza riuscirci.

Neanche Tonino sembra potersi opporre al volere del mare che lo ha scelto come suo tramite per la vendetta, e così sulla barca insieme ai traditori dovranno salire anche Ciro Capalonga, “Il 'amico r'infanzia”, e Giovanne Suvariello, “u muto ca sape 'u fatto”, l'unico testimone oculare dello scempio attuato ai danni di Tonino e di Angela, incapace di poterlo dire però perché muto dalla nascita. Ormai trasformato quasi definitivamente in quel pesce infetto causa dell'epidemia sulla terraferma, Tonino cerca comunque di salvare i suoi amici avvertendoli del pericolo imminente e, approfittando di un paradossale momento in cui il mare si trova impegnato ad affogare i due complici di Cinqueseccie, Ven' 'i Fuoco prima e Settecape poi, li sprona ad allontanarsi il più velocemente possibile

⁴⁴⁶ Ivi

dalla “burriana”, il mare in tempesta, e finalmente poi liberare il delfino in cui Angela si è trasformata in mare aperto, dove non possa arrivare neanche l'eco della morte che distrugge la costa. I due pescatori si allontanano dall'epicentro della vendetta, anche se Borrelli, forse volutamente, lascia in sospeso la sorte dei due ma solo dopo aver fatto pronunciare loro una richiesta di perdono che potrebbe essere la loro salvezza

“AJERE SUVARIELLO CCA' C'HA PRUVATO
A ME SPIECA' CHELLO CA È SUCCIESSO,
MA ME DISPIACE, NUNN'AGGIO CAPITO
...E NO PECCHÉ ISSO È MUTO, MA CECATO
SONGHE JE CA FORZE NUN ME SO' ACCORTO
MAJE 'I CHELLO CA T'HANNO FATTO E CH'HAE PASSATO,
TE CERCO PERDONO!!...”⁴⁴⁷

Al traditore Cinqueseccie che, in preda agli ultimi spasmi del colera, urla con estremo odio al fratellastro di essere “l'unico ca ccà mmienzo NUN T'HA TRADUTO...PERCHÉ PUÒ TRADIRTI SOLO CHI TI AMA, e [...] maje t'aggio amato”⁴⁴⁸, tocca la morte per agonia e il ricordo della sua infanzia dolorosa segnata per sempre da un padre che l'ha rinnegato fino in punto di morte, mentre Tonino, ormai ridotto al silenzio di un pesce, lo guarda dalla riva aspettando che arrivi la fine.

L'opera, dal finale per nulla consolatorio, si chiude con un piccolo epilogo, piuttosto posticcio in verità, in cui Pacchione, unico sopravvissuto alla pestilenza voluta dal mare torna a ricoprire il suo ruolo di cantastorie raccontando al figlio di Angela, ormai orfano, la storia di sua madre e di quello che avrebbe dovuto essere suo padre, ma non ci riuscì: Tonino.

'A Sciaveca è dunque una parabola amara che raccoglie, nelle maglie strette della rete da strascico, il malessere e la miseria umana della piccola comunità dei pescatori di Torregaveta trasformati in metonimia del mondo dalla scrittura astratta e visionaria del giovane Borrelli.

⁴⁴⁷ Ivi

⁴⁴⁸ Ivi

L'autore è però partito dal dato concreto e reale, così come in *'Nzuliarchia* aveva trasformato la sua lingua d'origine in qualcosa di nuovo che travalicasse il dato quotidiano senza però perderne le radici, in *'A Sciaveca* ha svolto una vera e propria indagine preparatoria che ha coinvolto la memoria storica dei luoghi dove avrebbe ambientato la tragica vicenda di Tonino

“...(ho provato) attraverso i racconti della mia gente a sciogliere nodi esistenziali e personali. Giravo con un registratore, vincendo la mia timidezza grazie all'aiuto di mio padre e dei miei amici. Incontravo pescatori novantenni e contrabbandieri degli anni '70, gente che trasportava sigarette per sopravvivere. E giù storie incredibili...”⁴⁴⁹

Riuscendo così a delineare una sorta di mappatura sentimentale dei propri luoghi d'infanzia a cui, con precoce e indiscutibile talento, ha saputo attribuire una voce suggestiva e originale, capace di affabulare e ammaliare attraverso la potenza delle immagini, di frequente ereditate da una profonda rielaborazione della più suggestiva tragedia greca, e il cadenzato ritmo della lingua, spesso nascosto da un'apparente indomabile profluvio di parole dalla natura misteriosa e antica.

⁴⁴⁹ Mimmo Borrelli riportato da Stefano de Stefano, *Il lago d'averno diventa palcoscenico: 35 spettatori in barca*, cit.

Bibliografia

Testi, saggi, opere

BORRELLI, Mimmo

2005, *'Nzularchia*, in www.dramma.it, archivio copioni

2007, *A sciaveca*, gentilmente concesso in lettura dall'Associazione Riccione Teatro

BRUSCHI, Fabio

2007, intervento per il catalogo del Bellaria Film Festival, di prossima pubblicazione

COLOMBA, Sergio

1990, a cura di, *Il destino della scena. La drammaturgia italiana e il Premio Riccione*, Grafis Edizioni, Bologna

DE MARINIS, Marco

1983, *Al limite del teatro: utopie progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, La Casa Usher, Firenze

ELAM, Keir

1988, *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna

ENIA, Davide

2003, *Un anno fa "Italia - Brasile 3 a 2" a San Siro*, in www.davideenia.org

2003, *La narrazione adesso in Italia*, in www.davideenia.org

2003, *Il mio rapporto con il dialetto palermitano, ovvero ciò che m'insegnò una scarpa da calcio*, in www.davideenia.org

2003, *Guerra e autobiografia, avere 12 anni e l'arte di arrangiarsi. Come principiò il lavoro di Maggio '43*, in www.davideenia.org

2005, *Teatro*, Ubulibri, Milano

2006, *Rembò*, Fandango Libri, Roma

GALLINA, Mimma

2003, *Organizzare teatro: produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Franco Angeli, Milano

GRASSI, Paolo

1977, *Quarant'anni di palcoscenico*, Mursia, Milano

LONGHI, Claudio

2001, *Tra moderno e postmoderno. La drammaturgia del Novecento*, Pacini Editore, Pisa

MASSINI, STEFANO

2004, *Dialoghi prima dell'alba*, Vallecchi, Firenze

2005, *La gabbia (figlia di notaio)*, in www.dramma.it, archivio copioni

2006, *Una quadrilogia*, Ubulibri, Milano

MELDOLESI, Claudio

1984, *Fondamenti del teatro italiano: la generazione dei registi*, Sansoni, Firenze

PALANDRI, Enrico

2005, *Pier. Tondelli e la generazione*, Editori Laterza, Roma – Bari

PANZERI, Fulvio

2005, a cura di, *Riccione e la Riviera vent'anni dopo: 1985 – 2005*, Guaraldi, Rimini

PARAVIDINO, Fausto

2001, *L'America riparte*, reperibile al sito www.radio.rai.it/radio3, archivio "Teatrogiornale"

2002, *Teatro*, Ubulibri, Milano

2002, *La gauche che fa traboccare il vaso, Joe Banana*, reperibili al sito www.radio.rai.it/radio3, archivio "Teatrogiornale"

2007, *Morbid*, per gentile concessione dell'autore

PAVIS, Patrice

1998, *Dizionario del teatro*, Zanichelli, Bologna

2004, *L'analisi degli spettacoli*, Lindau, Torino

PUPPA, Paolo

2003, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, UTET, Torino

QUADRI, Franco

1977, *L'avanguardia teatrale in Italia: materiali 1960- 1976*, Einaudi, Torino, 2 voll.

RUFFINI, Franco

1978, *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Bulzoni, Roma

RUSSO, Letizia

2002, *I conigli sulla luna, Lo spirito nell'acqua, La via del mare, Qoèlet, Kilmainam Gaol*, reperibili al sito www.radio.rai.it/radio3, archivio "Teatrogiornale"

2003, *Tomba di cani*, Associazione Teatrale Pistoiese/ Teatro del Tempo Presente, Pistoia

2007, *Teatro*, Ubulibri, Milano

SPADARO, Antonio

2000, *Laboratorio "Under 25". Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Diabasis, Reggio Emilia

SZONDI, Peter

1996, *Saggio sul tragico*, Einaudi, Torino

2000, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino

TINTERRI, Alessandro
2006, *Fausto Paravidino*, Morlacchi, Perugia

TONDELLI, Pier Vittorio
1980, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano
1985, *Rimini*, Bompiani, Milano
1991, *Camere separate*, Bompiani, Milano
1993, *L'abbandono. Racconti degli anni ottanta*, Bompiani, Milano
2005, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, a cura di Fulvio Panzeri, Bompiani, Milano
2005, *Dinner party*, in *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, a cura di Fulvio Panzeri, Bompiani, Milano
2005, *Un weekend postmoderno*, in *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di Fulvio Panzeri, Bompiani, Milano

Riviste

A.A. v.v.,
2001, *Patalogo*, n. 24, Ubulibri, Milano
2002, *Patalogo*, n. 25, Ubulibri, Milano
2003, *Patalogo*, n. 26, Ubulibri, Milano
2005, *Patalogo*, n. 28, Ubulibri, Milano
2006, *Patalogo*, n. 29, Ubulibri, Milano

ALBERTI, Carmelo
2005, recensione di *Binario morto*, in "Hystrio" n. 1
2007, *Il silenzio di Dio dinanzi all'abisso dell'Olocausto*, in www.drammaturgia.it, 30 gennaio

ALESSI, Chiara
2005, *Intervista a Stefano Massini*, in www.dramma.it
2005, *Il doppio volto della drammaturgia italiana*, per la redazione "Gruppo AltreVelocità", in www.riccioneteatro.it/altrevelocita/art_06.html
2007, *Letizia Russo piccoli prodigi crescono*, in "Hystrio" n. 1

BAFFI, Giulio
2005, *"Riccione per il Teatro" quattro finalisti napoletani*, in "La Repubblica", 24 settembre

BATTISTI, Rossella
2006, *Nonno, raccontami di quelle bombe*, in "L'Unità", 26 aprile

BETTO, Filippo
1992, *Viaggi, riti, ritorni*, in "Panta", n. 9

BOLOGNA, Patrizia
2007, *Per i sentieri della traduzione*, in "Hystrio" n. 3

BONURA, Giuseppe

2005, *Diede luogo a troppi sfoghi di gioventù*, in “Stilos”, 19 luglio

BRUNETTO, Claudia

2006, *Rembò, fuoriclasse palermitano*, in “La Repubblica”, 7 gennaio

BRUSCHI, Fabio

2006, intervista a cura di Chiara Alessi, *Vent'anni a Riccione: un bilancio*, per la redazione “Gruppo AltreVelocità”, in

www.riccioneteatro.it/altrevelocita/art_04.html

CANNELLA, Claudia

2004, *Natura morta sei attori per un monologo*, in “Hystrio”, n. 1

2004, *Gli anni '80 al vetriolo di Pier Vittorio Tondelli*, in “Hystrio”, n. 1

2006, *Nella gabbia della coscienza*, in “Hystrio”, n.4

CASTIGLIONE, Elisabetta

2006, *Il teatro è morto. Viva il Palermo*, in “Il Giorno”, 26 ottobre

CONTI, Guido

2005, *Lui raccontava la vita che io facevo*, in “Stilos”, 19 luglio

DALISI, Linda

2003, *Giocando col fatalismo*, in “Il Denaro”, 25 gennaio

D'ANGELI, Concetta

2003, *Le voci e i personaggi. Suggestioni sul “caso Paravidino”*, in

www.ateatro.it, n. 65

2003, *Concetta D'Angeli intervista Fausto Paravidino*, in www.ateatro.it, n. 65

DE STEFANO, Stefano

2007, *Il Lago d'Averno diventa palcoscenico: 35 spettatori in barca*, in “Corriere del Mezzogiorno”, 13 settembre

DI GIAMMARCO, Rodolfo

2003, *Crudele e veloce come le “battute” di Paravidino*, in “La Repubblica”, 28 gennaio

FABBRI, Manuela

2001, *Pensando a Pier*, in “La Voce”, 9 dicembre

FIORE, Enrico

2003, *Quella guerra che uccide anche l'anima*, in “Il Mattino”, 28 novembre

2005, *“io, legato alla realtà come Viviani”*, in “Il Mattino”, 9 ottobre

FRATUS, Tiziano

2002, *Tomba di cani*, in www.dramma.it, archivio recensioni

2003, *Mutazioni filosofiche del Premio Riccione*, in www.dramma.it

2004, *Cinque atti d'un teatro della materia e della morte per Letizia Russo*, in www.dramma.it,

GARRONE, Nico

2003, *Il Nuovo Teatro. Travolti dalla carica dei ventenni sesso, disperazione e tanta ironia*, in "La Repubblica", 28 gennaio

GREGORI, Maria Grazia

2003, *Il grande gelo di Tondelli a teatro*, in "L'Unità", 11 novembre

GROSSI, Livia

2006, *"La mia faida familiare in palermitano stretto"*, in "Il Corriere della Sera", 9 gennaio

2006, *Davide Enia dal cunto al canto*, in "Il Corriere della Sera", 18 ottobre

GUCCINI, Gerardo

2005, *Teatro narrazione*, in "Hystrio", n. 1

2005, *La narrazione e le sue ombre. Conversazione con Davide Enia*, in "Prove di Drammaturgia", n. 2

LANDI, Paolo

1992, *Generazione di fenomeni*, in "Panta", n. 9

MACRELLI, Serena

2005, *In scena il tempo malato chiusi nel rifugio antiaereo*, in "Il Corriere di Rimini", 6 dicembre

MARAGNANI, Laura

2003, *Siamo noi la meglio gioventù: teatrale*, in "Panorama", 18 settembre

MARINO, Massimo

2005, recensione di *Scanna*, in "Hystrio", n. 1

MELDOLESI, Claudio e GUCCINI, Gerardo

2004, *L' arcipelago della "nuova performance epica"*, in "Prove di Drammaturgia", n. 1

MORENA, Filippo

2005, *Intervista a Mimmo Borrelli*, in "Cronache di Napoli", 27 ottobre

NOBILE, Laura

2004, *Gruppo di famiglia in un inferno raccontato da Enia*, in "La Repubblica", 5 ottobre

PALAZZI, Renato

2006, *Il sipario s'alza a Sud*, in "Il Sole 24 ore", 3 dicembre

2007, *Nzuliarchia*, in www.delteatro.it, 10 aprile

PANZERI, Fulvio

2005, *L'autobiografia per dare voce a tutti strip tease attraverso la letteratura*, in "Stilos", 19 luglio

PARAVIDINO, Fausto

2001, *Attore disoccupato si inventa autore*, in "Hystrio", n. 2

2001, *Trinciapollo*, in “Hystrio”, n. 2

PARMEGGIANI, Stefania

2001, *Un dramma in 53 giorni*, in “Corriere Romagna”, 1 febbraio

PAVAN, Chiara

2004, *Nove personaggi in cerca di via d'uscita*, in “Il Gazzettino”, 28 settembre

QUADRI, Franco

1992, *A teatro*, in “Panta”, n. 9

RANDAZZO, Paolo

2005, *Intervista a Davide Enia*, in www.dramma.it, archivio interviste

RONCARÀ, Marilena

2002, *Indagine su cittadini al di sopra di ogni sospetto*, in “Hystrio”, n. 1

RUSSO, Letizia

2003, *Chi cosa dove come quando perché*, in “Matità#02”, www.manifatturae.it

2004, *Tomba di cani*, in “Hystrio”, n. 3

2004, *Autopresentazione*, in “Hystrio”, n.3

2004, *Scheda d'autore*, in “Hystrio”, n. 3

SARÒ, Maria Cristina

2006, *“Fui accuriusa e ci vosi spiari”*, in “inScena”, n. 7

SORIANI, Simone

2005, *Tradire la tradizione. Conversazione con Davide Enia*, in “Laboratorio del segnalibro”, n. 3, dicembre

TINTERRI, Alessandro

2003, *A colloquio con Fausto Paravidino*, intervista a cura di, in www.drammaturgia.it, archivio interviste

TONDELLI, Pier Vittorio

1985, *Arrivederci, Rimini*, in “Panorama”, 20 ottobre.

1986, *Caro teatro ti stai suicidando*, in “L'Espresso”, 12 gennaio

VENTRUCCI, Cristina

2004, *Cunto Mundial*, in “Hystrio”, n. 2

Siti internet

www.ateatro.it

www.davideenia.org

www.delteatro.it

www.dramma.it

www.drammaturgia.it

www.faustoparavidino.it

www.manifatturae.it

www.mittlefest.org

www.radio24.ilsole24ore.com, intervista in streaming a Fausto Paravidino, a cura di Marta Cagnola, durante la trasmissione “La Rosa Purpurea”, 7 aprile 2006

www.radio.rai.it/radio3

www.radio.rai.it/radio2

www.riccioneteatro.it

www.tondelli.comune.correggio.re.it

Videografia e discografia

ENIA, Davide

2005, *Rembò*, reperibile in formato podcast sul sito www.radio.rai.it/radio2, nella sezione forum dedicata ai podcast

2007, *Diciassette anni*, reperibile in formato podcast sul sito www.radio.rai.it/radio2, nella sezione forum dedicata ai podcast

PARAVIDINO, Fausto

2005, *Texas. Provincia italiana al confine con il Messico*, Medusa Video, Milano

2005, *Teatrogiornale*, Rai Teche, Roma

2005, *Il terzo orecchio: i teatri alla radio: radiodramma Messaggi di Paravidino*, Rai Teche, Roma

2007, *A cena a casa degli altri*, reperibile in formato podcast sul sito www.radio.rai.it/radio2, nella sezione forum dedicata ai podcast

RUSSO, Letizia

2007, *L'educazione delle canaglie*, reperibile in formato podcast sul sito www.radio.rai.it/radio2, nella sezione forum dedicata ai podcast