

Saggi di

Alessandra Anastasi
Angela Albanese
Anna Veronica
Vinciguerra
Carla Russo
Caterina Trifirò
Chiara Schepis
Dario Migliardi
Dario Tomasello
Emanuele Fazio
Flavia Crisanti
Francesco Tomei
Giuseppe Sommaro
Irene Palladini
Maria Arpaia
Nicoletta Lupia
Piermario Vescovo
Roberta Ferraresi
Silvia De Min
Vera Cantoni
Vincenza Di Vita



a cura di Alessandra Anastasi
Vincenza Di Vita
La scena dell'oralità
Per una voce fuori luogo

Il tema dell'oralità chiama in causa antichi e nuovi scenari in cui l'assenza di una prospettiva unitaria potrebbe apparire rischiosa ma al contempo, la sua mimesi, ha avuto il merito di porre al centro dell'attenzione la sua reale valenza comunicativa, ovviamente, nella sua connotazione performativa e verbo-motoria. Su questo sfondo hanno preso corpo le principali idee e questioni che hanno articolato il temario della II edizione della Graduate Conference incentrata sulla controversa e diffusa questione dell'oralità in scena.

Alessandra Anastasi è dottore di ricerca in Scienze Cognitive (SSD M-FIL/05) presso il Dipartimento di Scienze Cognitive, della Formazione e degli Studi culturali dell'Università di Messina. Ha pubblicato diversi saggi sulle prospettive evoluzionistiche del linguaggio e di etologia della comunicazione.

Vincenza Di Vita è dottore di ricerca in Scienze Cognitive (SSD L-ART/05) presso il Dipartimento di Scienze Cognitive, della Formazione e degli Studi culturali dell'Università di Messina. Ha pubblicato contributi critici nell'ambito degli studi culturali, teatrali e letterari.



(corisco)

La scena dell'oralità

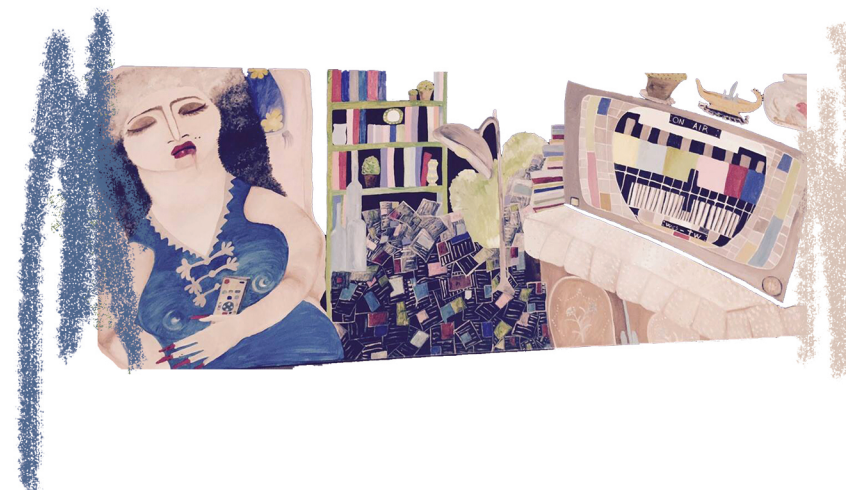
a cura di
ALESSANDRA ANASTASI
VINCENZA DI VITA

I LINGUAGGI DELLE
SCIENZE COGNITIVE

a cura di
ALESSANDRA ANASTASI
VINCENZA DI VITA

La scena dell'oralità

Per una voce fuori luogo



(corisco)

I LINGUAGGI DELLE SCIENZE COGNITIVE

I LINGUAGGI DELLE SCIENZE COGNITIVE

© 2015 .. Corisco Edizioni . Marchio Editoriale ..

Roma-Messina

Proprietà artistica e letteraria riservata.

È vietata qualsiasi riproduzione totale o parziale ai sensi della L. N. 633 del 22/04/1941, L. N. 159 del 22/05/1993, L. N. 248 del 18/08/00 e successive modificazioni.

ISBN: 978-88-98138-15-9

A. ANASTASI, V. DI VITA

La scena dell'oralità

Per una voce fuori luogo

(corisco)

a cura di
Alessandra Anastasi
Vincenza Di Vita

La scena dell'oralità

Per una voce fuori luogo

Indice

Prefazione	8
Etologia e linguaggi della scena contemporanea a cura di Alessandra Anastasi	12
Dario Tomasello	
Le origini filogenetiche della performance Angela Albanese	22
Monologo sul pentagramma: <i>La Borto</i> di Saverio La Ruina Alessandra Anastasi	32
Le forme etologiche della performance Silvia De Min	50
Da uditori a spettatori. Pratiche dell' <i>ékphrasis</i> nelle voci sole della scena contemporanea: il caso di <i>Virgilio Brucia</i> Roberta Ferraresi	67
Lingue teatrali fra scrittura, oralità e vocalità. Il problema dell'italiano "di uso medio" sulle scene degli anni Duemila Nicoletta Lupia	84
Pensare, dire, fare: comporre. L'oralità come strumento di creazione attorica Carla Russo	100
Federico Tiezzi, Sandro Lombardi e i <i>mondi</i> di Giovanni Testori Chiara Schepis	116
Sul fronte della parola. Strategia dialettale Granteatro Giuseppe Sommario	135
Il <i>cocoliche</i> : da "orribile gergo" a lingua dell'anima Katia Trifirò	145

Effetto Sicilia. Miti e archetipi sulla scena novecentesca	159
Voci sole, canti e cunti. Dallo schermo antico per un teatro nuovo a cura di Vincenza Di Vita	168
Piermario Vescovo	
La voce sola e lo "schermo antico" Maria Arpaia	177
L'epica orale dei giorni nostri. Tecnologia della voce e immagini mentali nell'esecuzione dell'aedo-cuntista Mimmo Cuticchio Vera Cantoni	190
'Come all ye theatregoers' L'uso della ballad in alcune histories del XXI secolo Flavia Crisanti	208
Il romanesco di Celestini: un'oralità letteraria Vincenza Di Vita	218
Gli <i>Uccelli</i> di Roberta Torre. Un mascherato tributo ad Aristofane Emanuele Fazio	228
Il teatro dell'oralità in <i>Giù la piazza non c'è nessuno</i> Dario Migliardi	242
Il <i>Prometeo Incatenato</i> : tra pièce à machine e potere ideopietico della parola Irene Palladini	249
I Maggi fra <i>tradition orale et écriture</i> Francesco Tomei	264
L'oralità nel teatro di Salvatore De Muto: "i finali" degli spettacoli Anna Vinciguerra	275
Luigi Squarzina e la rivelazione delle origini	289

Appendice -Tre artisti fuori luogo

Tino Caspanello

300

302

Vincenzo Pirrotta

326

Spiro Scimone

346

Prefazione

Questo volume raccoglie alcuni dei contributi della II edizione della Graduate Conference incentrata sulla controversa e diffusa questione dell'oralità in scena dal titolo *La scena dell'oralità. Per una voce fuori luogo*, tenutasi a Messina dal 17 al 18 ottobre 2014. Il convegno è stato ospitato nella sua prima giornata dal Dipartimento di Scienze Cognitive, della Formazione e degli Studi Culturali, luogo per sua natura congeniale a tale tema, e dal Teatro Vittorio Emanuele nella giornata conclusiva. A patrocinare l'evento sono stati partner d'eccezione che hanno creduto in questa iniziativa fin dalla sua iniziale proposta attuativa: Anct (Associazione nazionale dei critici di teatro); Latitudini (Rete siciliana di drammaturgia contemporanea); Mattia Visani per Cue Press; Filippa Ilardo e la Compagnia Franco Scaldati; Filippo Nicosia per Colapesce e Pianissimo, libri sulla strada. L'evento che ha coinvolto giovani studiosi non strutturati, provenienti da diversi atenei italiani ed esteri, nasce nel 2013 da un'idea di Maria Arpaia - Università di Napoli "L'Orientale" - e Angela Albanese - Università di Modena e Reggio Emilia - promotrici della prima edizione della Graduate Conference dal titolo: *L'oralità sulla scena. Adattamenti e transcodificazioni dal racconto orale al linguaggio del teatro*. Nel suo inaugurale appuntamento essa è stata resa possibile dalla sentita partecipazione dei dottorati di ricerca in Letterature Compare e in Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".

Presentare un volume in cui convergono più anime dai tratti così variegati è stato motivo di riflessione e di discussioni comuni per chi scrive ma, è proprio da questa diversità che pensiamo di avere raggiunto una maggiore complementarità. Pertanto con tale pubblicazione ci assumiamo la responsabilità di porre quesiti nuovi e attuali sulla convergenza di teatrologia ed etologia del linguaggio.

Il tema principale della seconda edizione è stato l'indagine sull'aspetto performativo che l'oralità ha acquisito in questi anni consentendo un maggiore dibattito in termini sociali e culturali. Il tema dell'oralità chiama in causa antichi e nuovi scenari in cui l'assenza di una prospettiva unitaria potrebbe apparire rischiosa ma al contempo,

la sua mimesi, ha avuto il merito di porre al centro dell'attenzione la sua reale valenza comunicativa, ovviamente, nella sua connotazione performativa e verbo-motoria.

Su questo sfondo hanno preso corpo le principali idee e questioni che hanno articolato il temario del convegno: il ruolo dell'attore autore e performer come chiave di volta per una riconfigurazione della ricerca teatrale contemporanea; una narrazione che si avvale della tecnica del canto come luogo di una tematizzazione dolorosa o lieta dei luoghi e della tecnica molto antica del *cunto* come repertorizzazione dei mitologemi su cui si proietta una storia ancestrale e leggendaria; dialetto e lingua sono ancora due possibilità distinte per il manifestarsi di una drammaturgia italiana di repertorio o costituiscono esclusivamente l'esito capzioso di una consuetudine inveterata?; siamo sicuri, che, al di là dei limiti ineffabili del problema di un'autocoscienza negli animali non umani, un Amleto-scimpanzé o bonobo non stia già ponendoci le domande decisive per mettere definitivamente in crisi i risultati di una riflessione antropocentrica sulla performance?

L'interesse suscitato dal tema della Graduate Conference e la sua attualità sono stati il motivo della ricchezza e della numerosità delle relazioni raccolte all'interno del volume. Esse oltre ad affrontare il tema nella molteplicità delle sue declinazioni si sono contraddistinte per i punti di vista e di analisi anche molto diversificati. Per questo motivo il volume è stato diviso in due sezioni che si propongono di richiamare i nuclei tematici identificati nel corso delle due giornate messinesi.

La prima sezione, *Etologia e linguaggi della scena contemporanea* a cura di Alessandra Anastasi è dedicata alla concezione performativa del linguaggio e ai suoi possibili risvolti etologici. Convergono i saggi di Dario Tomasello, Angela Albanese, Alessandra Anastasi, Silvia De Min, Roberta Ferraresi, Nicoletta Lupia, Carla Russo, Chiara Schepis, Giuseppe Sommario, Caterina Trifirò.

La seconda sezione, *Voci sole, canti e cunti. Dallo schermo antico per un teatro nuovo* a cura di Vincenza Di Vita è rivolta agli aspetti drammaturgici. Comprende i contributi di Piermario Vescovo, Maria Arpaia, Vera Cantoni, Flavia Crisanti, Vincenza Di Vita, Emanuele Fazio, Dario Migliardi, Irene Palladini, Fabrizio Tomei, Anna Veronica Vinciguerra. La sezione è stata coadiuvata dal prezioso contributo di

Mimmo Cuticchio, a cui viene dedicata questa parte, come ben esemplificato dal titolo, che prende le mosse dalla recente mostra *Scene nuove per un teatro antico*, curata da Tania Giordano per i Figli d'Arte Cuticchio.

Il volume si chiude con un'appendice che omaggia gli artisti intervenuti al convegno, Tino Caspanello, Vincenzo Pirrotta e Spiro Scimone, a cui va la nostra riconoscenza per gli estratti delle opere concesse alla pubblicazione in questa sede.

Ringraziamo tutti gli autori per i loro contributi che hanno permesso di esplorare prassi e metodi differenti ma contraddistinti da un unico *fil rouge*, legare l'oralità a una performance, a un'esecuzione reale, dal vivo. Un sentito grazie, va a Universiteatriali, Centro Internazionale di Studi sulle Arti Performative dell'Università di Messina che ha accolto con entusiasmo questa seconda edizione dell'iniziativa che ha visto artisti e studiosi confrontarsi in una comune riflessione sulla scena dell'oralità. La nostra gratitudine, infine, va al Direttore di Universiteatriali Antonino Pennisi e al Coordinatore Scientifico Dario Tomasello.

In questo modo speriamo di essere riusciti nell'impresa di offrire una prospettiva ampia e comparativa su ciò che l'analisi dell'oralità, nelle sue molteplici manifestazioni, è in grado di offrire a partire dai paradigmi della performance e della performatività.

Messina, 4 maggio 2015

Alessandra Anastasi

Vincenza Di Vita

*In Copertina l'opera *Accidia* di Antonio Gregorio Maria Nuccio.

Etologia e linguaggi della scena contemporanea

a cura di Alessandra Anastasi

Il linguaggio e le sue origini occupano un'area rilevante nell'ambito delle scienze cognitive, sia in quanto abilità poste a fondamento della distinzione tra l'essere umano e le altre specie, sia perché è un tratto su cui sono intessute le relazioni sociali. Rientrando in un disegno estremamente complesso tanto da essere definito da Premack (1985, 281) *motivo di imbarazzo per la teoria dell'evoluzione* data la sua laboriosità, il linguaggio non può che essere investigato nelle sue molteplici declinazioni. La spinta verso la formalizzazione del paradigma delle scienze cognitive è, inscindibilmente, legata al ruolo di Chomsky (1965) nella svolta linguistica:

“Per il linguista, come per il bambino che impara la lingua, il problema consiste nel determinare, partendo dai dati di esecuzione, il sistema sottostante di regole di cui il parlante-ascoltatore si è impadronito e che mette in uso nell'esecuzione effettiva. Quindi, in senso tecnico, la teoria linguistica è mentalistica, poiché il suo scopo è di scoprire una realtà mentale sottostante a un comportamento effettivo” (Chomsky 1965, 45).

La sua dicotomia tra *performance*, intesa come esecuzione linguistica e *competence*, ovvero, il dominio di regole che è alla base del comportamento linguistico (Chomsky 1957), per quanto sia stata stimolo di ampi dibattiti, ha avuto il merito di richiamare l'attenzione sul concetto di performance che, in quanto legittimo oggetto di studio può essere indagato nelle sue molteplici declinazioni. L'origine del termine performatività può essere ricondotta al libro di Austin (1955) *How To Do Things with Words* opera in cui l'atto performativo viene inteso come azione del linguaggio; per intenderci, secondo Austin, il parlante, quando parla, fa qualcosa. Le sue argomentazioni inaugurano quel più ampio settore di ricerca noto come teoria degli atti linguistici. La convinzione che l'analisi delle pratiche linguistiche, ovvero degli usi effettivi dei termini nel linguaggio quotidiano, rappresenti

la via d'accesso alla cognizione dei concetti filosofici è uno dei tratti salienti della riflessione filosofica del 900. In particolare essa costituisce il fondamento della cosiddetta *filosofia del linguaggio ordinario*, corrente filosofica inglese nata nei primi anni 40' e di cui Austin fu un esponente di spicco (cfr. Heil 2001). Prendendo brevemente spunto dall'indagine di Austin (1955) non si può non menzionare, la sua distinzione tra enunciati performativi (da *to perform*, eseguire) e constativi, in cui il linguaggio non ha solo funzione descrittiva, ma è azione. La performance, dunque, designa un ambito dell'agire umano in cui si presta attenzione al modo in cui sono eseguiti gli atti comunicativi (Briggs, Bauman 1992). Sulla scia del pensiero di Chomsky, si assiste a una deriva antropocentrica in cui si pone l'accento su quei processi che rendono la nostra specie unica all'interno del regno animale, e il linguaggio, in tal senso, diventa l'emblema di questa unicità. I risultati raggiunti negli ultimi vent'anni consentono, tuttavia, di confutare le teorie sulla specificità umana e l'impiego dei dati biologici ha permesso di inserire la capacità linguistica in un quadro interpretativo che considera lo studio delle strutture materiali (o morfologiche) su cui si instanziano funzioni complesse (Minelli 2007). L'uso del linguaggio come punto di rottura tra uomo e mondo animale è stato motivo di grandi dibattiti soprattutto dal momento in cui si è giunti alla possibilità di rintracciare comportamenti omologhi e analoghi negli altri animali al fine di provare una continuità evolutivo-funzionale.

Essere un *animale linguistico* consente di intrattenere relazioni con il mondo esterno e allo stesso tempo di dare una propria rappresentazione del mondo. Questa performance linguistica è resa possibile dalla modulazione dei suoni ad opera del tratto vocale sopraringeo "che assume la foggia di un tubo ad angolo retto che può essere contratto nel punto angolare, ossia nella parte posteriore della cavità orale" (Corballis 2008,190). Senza il meccanismo combinatorio della fonologia, della sintassi, della prosodia del parlato, ma, soprattutto, senza le strutture periferiche e centrali intrinseche nella performance linguistica, non vi sarebbe stata alcuna trasmissione di comportamenti e regole culturali. L'analisi dei fondamenti biologici del linguaggio orientata non più all'individuazione di unicità umane bensì alla comparazione di possibilità evolutive date da strutture anatomiche,

indica quanto sia cambiata la prospettiva d'indagine della filogenesi del linguaggio oggi, più propensa all'incontro con l'etologia e alle sue numerose inclinazioni (Tomasello *infra* e Anastasi *infra*). Nella nostra prospettiva, il linguaggio non è solo il connubio tra la lingua vocale e la lingua scritta, e quindi veicolo di contenuti (Benjamin 1985), bensì un processo di sviluppo biologico (Balari, Lorenzo 2014) che ha consentito una messa a punto degli organi dell'articolazione verbale e dell'udito attraverso lo sviluppo neurale al fine di ottenere il controllo di certi compiti connessi all'articolazione e al processamento dei suoni vocalici.

La possibilità che esista un'affinità tra evoluzione biologica ed evoluzione delle lingue apre uno scenario in cui, in linea generale, specie e lingue sembrano essere accomunate dalla loro natura popolazionale; entrambe sono prodotte da comunità di individui storicamente connotate, e caratterizzate da *polimorfismi* (due o più fenotipi diversi presenti contemporaneamente nella stessa popolazione) oltre che da confini di appartenenza biologico o culturale (Pievani 2011).

Le caratteristiche peculiari di ogni lingua e della cultura che essa esprime si rivelano mediante la comparazione e la contrapposizione con altre lingue e culture. Tra lingua e cultura si colloca l'individuo pensante, l'*Homo sapiens*, che rappresenta lo strumento mediante cui è possibile modellare e re-interpretare il linguaggio. Si pensi al linguaggio letterario, narrativo, poetico, il linguaggio del teatro, del cinema e della televisione, il linguaggio della comunicazione orale e molto altro ancora. Una lingua, dunque, non è fatta solo di grammatica e sintassi; ha un suo vocabolario che è oggetto di apprendimento all'interno dell'ambiente linguistico e della capacità dell'individuo di rappresentarselo memorialmente (De Mauro 2008). In questa continua evoluzione della comunicazione verbale è possibile constatare anche casi di esseri umani costretti da circostanze sociali a creare linguaggi semplificati. I testi in cui si narra dei primi viaggi dell'uomo *moderno* alla scoperta di nuove culture abbondano in tal senso, di racconti su tribù dotate di poche centinaia di parole o addirittura privi della capacità di articolare suoni. In realtà, come fa notare Diamond (1994) queste storie giunte a noi raccontano delle stesse difficoltà a cui ancora oggi *Homo sapiens* va incontro quando si trova a distinguere suoni non familiari alla propria lingua. Proprio come accade ad un indigeno quando ascolta i suoni dall'inglese,

o ad un primatologo con i richiami dei primati non umani.

Sulla base delle osservazioni del linguista Derek Bickerton (1981; 2008) la riflessione sulla matrice biologica innata del nostro linguaggio, dunque, non intendendo il nostro cervello come un *hardware linguistico* come voluto dal modello chomskyano, bensì come un programma biologico più complesso in cui si individua uno stadio di partenza rappresentato dal pidgin e uno stadio finale, il creolo, è possibile studiare nel dettaglio il tema delle lingue.

Croce e delizia della linguistica, le origini delle lingue si potrebbero riassumere considerando tre principali assunti teorici. Il primo, di matrice linguistica vede come suo principale esponente Chomsky e la Grammatica Universale (1985) e dunque l'ipotesi secondo cui tutte le lingue funzionano in base a un ristretto numero di principi. In tutte le lingue, ad esempio, i sintagmi devono avere una testa e una determinata struttura, ma al contempo, ogni lingua è libera di assegnare a questo principio di base una specifica forma tra quelle possibili. Per intenderci, la testa del sintagma può essere all'inizio o alla fine. Nel secondo assunto, di natura pragmatica si ritiene che le lingue sono somiglianti, perché servono all'uomo per fare le stesse cose, ovvero, compiere gli stessi tipi di azioni pratiche. Si ripensi in tal caso, all'idea di linguaggio secondo Austin di cui abbiamo discusso all'inizio di questa introduzione. L'ultimo assunto, invece, è quello che chiama in causa la genetica e quindi l'ipotesi monogenetica (Cavalli Sforza 1996) per cui tutte le lingue derivano, mediante una serie complessa di ramificazioni storiche e geografiche, da una sola lingua primigenia, dunque, pur avendo conservato delle affinità, i geni, i popoli e le lingue, si sono irradiati parallelamente e hanno seguito gli spostamenti dell'uomo, adattandosi ai diversi ecosistemi (Pievani 2011, 57).

Le lingue creole, in particolare, rappresentano l'esempio più lampante di universale linguistico in quanto nascono dalla fusione rapida di lingue diverse e hanno la tendenza a eliminare tutto ciò che non è indispensabile al loro funzionamento. Di fatto, esse nascono da particolari situazioni di comunanza tra popoli che parlano lingue diverse ma che si vedono costrette a comunicare. In tal senso il *Cocoliche*, simbolo del nuovo immigrato quale "orribile gergo", lingua, dialetto e linguaggio corporeo, sancisce l'iniziativa appartenenza a un nuovo

mondo culturale (*infra* Sommario).

Al fine di esemplificare i principali aspetti della questione sarà bene esplorare il tema delle lingue cercando di mettere a fuoco il livello ecologico che le identifica come [...] mezzi altamente plastici e specializzati per il controllo delle proprie e altrui prospettive d'implicazione nel mondo (Ronzon 2009, 93). L'attore (o il performer) in tal senso opera in un spazio in cui l'incontro di lingue e culture, ma soprattutto l'uso di linguaggi artistici e scenici, consentono di esaltare le proprie peculiarità. D'altronde come ben scrive Turner (1993, 159): "un insieme di esseri umani può arrivare a conoscersi meglio osservando e/o partecipando a performance prodotte e presentate da un altro insieme di esseri umani".

Per quanto si possa concordare con Turner nel ritenere che la performance (almeno quella attoriale) si collochi in un luogo e in un tempo *altro* rispetto agli spazi e ai tempi della quotidianità è interessante notare quanto emerge circa l'utilizzo della pratica linguistica. In questo nostro agire nel mondo, la lingua di cui facciamo uso è intrecciata coi tempi e i luoghi in cui le espressioni vengono formulate (Brown, Levinson 1979) perciò, è attraverso il linguaggio che ci è possibile evocare realtà che vanno al di là del loro contenuto letterale. Lo *spazio liminale* è dunque separato da quello della quotidianità. L'interpretazione, a tratti destabilizzante, che ne dà Turner (1982) è che tutte le performance culturali (rito, teatro) attraverso un linguaggio drammaturgico rappresentano quella teatralità insita nella quotidianità, perciò, tutti quei tratti presenti nella nostra socialità vengono *esattati* sotto forma di trame, copioni e sceneggiature. A questo punto, affinché la performance si mostri efficace dovrà permettere allo spettatore di formulare giudizi e di dare una sua linea interpretativa. Ciò potrebbe essere facilitato dall'esecuzione ecfrastica del testo ovvero, da una modalità discorsiva volta a provocare in chi ascolta una suggestione visiva attraverso una descrizione più o meno dettagliata, ma rivolta precipuamente al "mostrare" al "vedere con gli occhi", pur non vedendo (*infra* De Min) o da un vero e proprio processo di oralizzazione in cui la voce, il linguaggio e l'oralità sono i protagonisti di un'analisi che intende ricordare come il teatro sia un evento eminentemente umano (*infra* Lupia).

Nella ricerca attuale temi come le lingue, il linguaggio e il modo in

cui esse vengono elaborate dal nostro cervello richiamano discipline differenti, con prospettive e metodologie di indagine distinte. A questo, bisogna aggiungere il fascino che il contatto fra le lingue suscita sia tra i linguisti che tra i semplici amatori. L'idea di una torre di Babele che presenta il multilinguismo quasi come fosse un castigo, perché ostacola la comunicazione verbale, è stata presto abbandonata, e lo studio del bilinguismo è oggi divenuto uno dei temi più discussi nelle scienze del linguaggio considerato l'alto livello di controllo cognitivo che il parlante di due lingue deve possedere (cfr. Christoffels *et al* 2013).

Per quanto concerne la diversità delle lingue è noto che essa risiede nella produzione dei suoni. Come fa notare Valentin (1855) in tempi certamente non recenti, l'esame fisiologico dei singoli suoni in lingue e dialetti diversi può chiarire molte delle questioni che interessano la linguistica comparata. Quanto egli definisce *peculiare educazione degli organi della fonazione* altro non è che la variazione prosodica che coinvolge ogni singolo fonema e la cui modulazione consente la realizzazione dei tratti prosodici quali accento, tono, giuntura e ritmo (Nespor, Vogel 2007). Il riconoscimento tra i conspecifici di una comunità linguistica avviene pertanto grazie ai *markers of ethnic identity* (o denominatori etnici) che consentono il riconoscimento sul piano della vocalità (Calamai, Ricci 2005). Ne consegue, che le lingue abbiano un carattere ecologico certamente singolare e al di là della loro stratificazione geografica, rappresentano il ponte tra la determinante biologica della cultura e la determinante culturale della biologia (Pennisi, Falzone 2010). La modulazione della voce, la parola agita (come intesa da Austin), il ritmo che scandisce il dialogo e il silenzio, prendono vita in un contesto come quello del teatro nell'istante in cui lo spettacolo viene rappresentato. La lingua che sarà usata nella messa in scena diventa il veicolo per entrare in contatto con la storia linguistica e geografica dello spettatore; la pratica corporea del fatto drammaturgico è infatti, conferita in primo luogo dalla lingua (*infra* Trifirò). Chiaramente, l'apporto linguistico derivante dal cosiddetto italiano di "uso medio" (*infra* Ferraresi) può essere lo strumento di comunicazione ottimale ai fini della rappresentazione ma è pur vero che le parole, le cose e i gesti dialettali sono tornati a essere predominanti nella scena per opera di alcuni attori ostili all'antilingua (*infra* Schepis). Quanto si può notare quindi, è che l'apparato linguistico-gergale e il dialetto in cui viene

reso il dramma può essere vincolato dalla provenienza dello spettatore o dalle origini dell'autore-attore (*infra* Albanese). Mediante una lingua *che sembra dialetto ma non lo è* il gioco linguistico e teatrale può assumere valenze immaginifiche, le quali attingono la loro forza descrittiva da pastiche lirici e vernacolari (*infra* Russo).

Ecco dunque, che in quanto mezzo per comunicare, negoziare e coordinare le relazioni tra gli attori sociali è possibile proporre una distinzione culturale di quattro tipi di linguaggio (Raffestin 1978): un linguaggio vernacolare, parlato spontaneamente, fatto meno per comunicare che per essere in comunione; un linguaggio veicolare, destinato alle comunicazioni nella scala urbana; un linguaggio referenziale, legato alle tradizioni culturali, orali o scritte, che assicuri la continuità dei valori mediante un riferimento sistematico alle opere del passato; un linguaggio mitico di cui, tendenzialmente, l'incomprensibilità è prova della sacralità dei contenuti.

Lo snodo di quanto affrontato fin qui, potrebbe essere quello di riconoscere al linguaggio le sue fattezze biologiche, senza però dimenticare che esso è anche un propulsore di performance da cui l'essere umano non è più in grado di sganciarsi. Anche se per alcuni teorici, il linguaggio nelle sue componenti innate e culturali, così come la sintassi e la semantica si sono *mutuamente costruite* e dunque non sono state oggetto di differenti selezioni (cfr. Ferretti 2014), è bene evitare vecchie e ingiustificate dicotomie tra natura e cultura (cfr. Pennisi 2012) e sposare un approccio multidisciplinare che consenta di porre l'attenzione alla questione del radicamento biologico (cfr. Pulvermüller 2008) del linguaggio (*language grounding*).

Se le considerazioni fatte qui sono fondate, allora, è opportuno ritenere che la condizione biologica che ha vincolato il *sapiens* geneticamente, cognitivamente e socialmente rappresenta un *dente d'arresto* da cui non è più possibile fare ritorno. Siamo giunti ad un capolinea in cui, la natura specie-specifica del linguaggio umano, indipendentemente dal modo in cui venga concepita e interpretata, continuerà a rappresentare un tema di dibattito interno alla cultura umana. Sebbene molti filosofi siano stati definiti in passato, *cultura-dipendenti* (Dilthey 1957) l'approccio naturalistico rivolto all'osservazione dei processi di acquisizione dei linguaggi naturali e alla valutazione delle capacità linguistiche e cognitive degli individui offre la possibi-

lità di ri-definire, alla luce dei dati fornitici dalla biologia evoluzionista, quella materia grezza, il linguaggio appunto, ancora oscurata dal mistero delle sue origini. La riflessione linguistica esposta in queste poche righe è quindi, un tentativo di mostrare come la concezione performativa del linguaggio oltre a prestarsi a molteplici sfaccettature, conferisce un potere vincolante all'azione eseguita:

“Se il potere del discorso di produrre ciò che nomina è connesso alla performatività, allora l'espressione performativa è un ambito nel quale il potere agisce come discorso” (Butler 1993, 167).

Bibliografia

- Austin J.L. (1955), *How to Do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press.
- Balari S., Lorenzo G. (2014), *The End of Development*, in «Biological Theory», 1-13.
- Benjamin W. (1985), *Fragmente vermischten Inhalts*, in *Gesammelte Schriften*, VI, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, trad.it. *Conoscenza e linguaggio*. Frammenti II, Milano, Mimesis, 2013.
- Bickerton D. (1981), *Roots of Language*, USA, Karoma Publishers.
- Bickerton D. (2008), *Bastard Tongues. A Trailblazing Linguist Finds Clues to Our Common Humanity in the World's Lowliest Languages*, New York, Hill and Wang.
- Butler J. (1993), *Bodies That Matter; On the Discursive Limits of "Sex"*, New York, Routledge, trad.it. *Corpi che contano: I limiti discorsivi del "sesso"*, Milano, Feltrinelli, 1996.
- Briggs C.L., Bauman R. (1992), *Genre, Intertextuality, and Social Power*, in «Journal of Linguistic Anthropology» 2, 2, 131-172.
- Brown P., Levinson S. (1979), *Social Structures, Groups, and Interaction*, in K. Scherer, H. Giles (eds.) *Social Markers in Speech*, Cambridge, Cambridge University Press, 291-342.
- Calamai S., Ricci I. (2005), *Un esperimento di matched-guise in Toscana*, in «Studi Linguistici e Filosofici on Line (Slifo)», III, 1, 63-105.
- Cavalli Sforza L.L. (1996), *Geni, Popoli e Lingue*, Milano, Adelphi.

- Chomsky N. (1957), *Syntactic Structures*, Berlin, New York, Mouton, trad.it. *Le strutture della sintassi*, Bari, Laterza, 1970.
- Chomsky N. (1965), *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, MIT Press, trad.it. *Aspetti di una teoria della sintassi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1970.
- Chomsky N. (1985), *Knowledge of Language*, New York, Praeger, trad. it. *La conoscenza del linguaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1989.
- Christoffels I.K., Kroll J.F., Bajo M.T. (2013), *Introduction to Bilingualism and Cognitive Control*, in «Frontiers Psychology», 4:199.
- Corballis M.C. (2002), *From Hand to Mouth: The Origins of Language*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, trad.it. *Dalla mano alla bocca. Le origini del linguaggio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2008.
- De Mauro T. (2008), *Il linguaggio tra natura e storia*, Milano, Mondadori Università.
- Diamond J. (1994), *The rise and Fall of the Third Chimpanzee*, London, Radius Random Century Group, trad.it. *Il terzo scimpanzè. Ascesa e caduta del primate Homo sapiens*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- Dilthey W. (1957), *Dilthey's Philosophy of Exestance*, New York, Bookman.
- Ferretti F. (2014), *Perchè non è possibile fare a meno della facoltà di linguaggio*, in A. Falzone, S. Nucera, F. Parisi (a cura di), *Le ragioni della natura. La sfida teorica delle scienze della vita*, Roma-Messina, Corisco Edizioni, 63-80.
- Heil J. (2001), *Ordinary language philosophy*, in R. Audi (ed.), *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, 2nd, Cambridge, Cambridge University Press.
- Minelli A. (2007), *Forme del divenire. Evo-devo: la biologia evoluzionistica dello sviluppo*, Torino, Einaudi.
- Nespor M., Vogel I. (2007), *Prosodic phonology*, Berlin, Mouton de Gruyter.
- Pennisi A. (2012), *Può esistere una dicotomia natura/culture nei processi evolutivi del linguaggio?* in «RIFL», 192-202.
- Pennisi A., Falzone A. (2010) *Il prezzo del linguaggio. Evoluzione ed estinzione nelle scienze cognitive*, Bologna, Il Mulino.
- Pievani T. (2011), *Evoluzione delle specie, evoluzione delle lingue: affinità, interazioni e cautele*, in N. Grandi (a cura di) *Dialoghi sulle lingue e sul linguaggio*, Bologna, Pàtron Editore, 57-74.
- Premack D. (1985), *“Gavagai!” or the future history of the animal language controversy*, in «Cognition» 19, 207- 296.
- Pulvermüller F. (2008), *Grounding language in the brain*, in M. de Vega, A. Graesser, A.M. Glenberg (eds.), *Symbols, embodiment, and meaning*,

- Oxford, Oxford University Press, 85-116.
- Raffestin C. (1978), *Per una geografia del potere*, Milano, Unicopli.
- Ronzon F. (2009), *Cultura e cognizione. Un approccio ecologico*, Verona, QuiEdit.
- Turner V. (1982), *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, New York City, Performing Arts Journal Publications, trad.it. *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, Bologna, 1986.
- Turner V. (1986), *Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, trad.it. *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Valentin G. (1855), *Grundriss der physiologie des menschen*, Braunschweig, Druck und Verlag Von Friedrich vieweg und sohn.

Dario Tomasello
Università di Messina

Le origini filogenetiche della performance

Per cominciare, un po' provocatoriamente (ed ellitticamente) si potrebbe parafrasare la celeberrima formula di Theodosius Dobzhansky (1973): "Nothing in biology makes sense except in the light of evolution", dicendo che nulla nella performance potrebbe avere senso se non alla luce dell'evoluzione.

La necessità di andare a ritroso, al di qua delle sovrastrutture cresciute dentro la logica della civiltà della scrittura¹, può riportarci alla possibilità di costruire un repertorio di quel sapere performativo² basato sulla processualità di una pratica che incrocia d'*emblée* gli schemi fondamentali della ritualizzazione comportamentale e quindi il loro carattere filogenetico. Intorno alla contraddittorietà, al contempo antica e mai del tutto risolta, intorno al rito e alla performance, stanno di recente alcuni contributi, ascrivibili a studiosi come Bruce McConachie:

Following continuity theory, we can anticipate that play, performance, and ritual probably emerged out of each other, but

1. "[...] nell'esercizio delle attività performative (e nelle arti performatiche in particolare) è sempre in gioco un insieme di facoltà, mnemoniche ed espressive, che si basano e direttamente impegnano capacità umane diverse da quelle implicate nelle pratiche di scrittura. Tali facoltà sono, in una certa misura, estranee e forse perfino indipendenti da quelle connesse alla scrittura; e probabilmente rappresentano, in termini di evoluzione culturale, risorse cognitive antecedenti all'invenzione della scrittura stessa", Deriu 2013, 45.

2. Taylor 2003. È proprio dal libro della Taylor che Deriu ha tratto la nozione di performatico: "In ragione della confusione che si genera a causa delle categorie affini di "performativo" e "performatività", ma stante l'importanza di non fare a meno della parola e anzi identificarne meglio e così rafforzarne la specificità di carattere teatrale e artistico, propongo di adottare il termine performatico", Deriu 2012, 101.

how and in what order remain to be discovered. Further, the theory suggests that there are likely to be differences as well as continuities among these categories, but the differences may not be ontological ones³.

Si avverte in questo brano il persistere di una diatriba di lungo corso sulla presenza di un *milieu* comune a rito, *play* e performance che già Schechner riepilogava, diversi anni orsono, precisandone il carattere impervio: “Per dirla in breve, occuparsi del rituale significa andare in cerca di guai. Il rituale è stato definito in una tale varietà di modi – come concetto, prassi, processo, ideologia, desiderio, esperienza, funzione – che significa assai poco, perché significa troppo [...] Queste categorie si sovrappongono. È appurato anche che i rituali non sono le camere blindate delle conoscenze e dei valori acquisiti ma, in molti casi, sono sistemi performativi dinamici che generano nuovi materiali e ricombinano in modi nuovi azioni tradizionali” (Schechner 1999, p. 221-222). Il merito principale di Schechner, in questo caso, consiste nel non aver dato per scontato l’impianto stereotipato di un rituale come repertorio comportamentale meramente appreso, ma di aver cercato da subito, sebbene con la cautela di una formazione culturalista, secondo un’intenzione “pontificale”⁴, il collegamento con una campitura più vasta, di chiaro segno etologico:

Qualunque sia il futuro del rituale, il suo passato è di nobile discendenza. Gli etologi, che osservano l’esecuzione di rituali da parte degli animali, usano il termine senza virgolette. Etologicamente parlando il rituale è comportamento ordinario trasformato per mezzo di condensazione, esagerazione, ripetizione e ritmo in sequenze specializzate di comportamento atte a svolgere specifiche funzioni che normalmente hanno a che fare con l’accoppiamento, la gerarchia o la territorialità. Negli animali il compor-

3. McConachie, 2011, p. 34; cfr. Tomasello 2014.

4. “[...] cosa sono allora in se stessi i rituali? Sono azioni simboliche ambivalenti che chiamano in causa transazioni reali nel momento stesso in cui aiutano le persone ad evitare confronti troppo diretti con questi eventi. Perciò i rituali somigliano anche a ponti-operazioni affidabili che conducono le persone al di là di pericolosi corsi d’acqua”, *ivi*, 225.

tamento ritualizzato è spesso strutturato in “schemi d’azione fissi”, cioè movimenti istintivi attivati automaticamente da certi tipi di stimoli⁵.

Il problema principale che si presenta, a chi oggi voglia affrontare seriamente la questione, riguarda in modo essenziale la consapevolezza che, già a partire da Huxley e Lorenz, separa ciò che etologi e studiosi della performance sanno rispettivamente. Nel primo caso, il lavoro svolto appunto da Huxley aveva messo in rilievo come la ritualizzazione testimoniasse un ri-orientamento adattativo del comportamento verso funzioni espressive, prodotto dalla selezione naturale, che può essere accompagnata da processi di apprendimento⁶. Il corto circuito, ancora non del tutto messo a fuoco, tra selezione e apprendimento, e tra diverse forme di eredità (genetica, “epigenetica”, culturale), destinato a rappresentare la scaturigine della ritualizzazione dei comportamenti animali, è un elemento che conferisce al fenomeno la sua fascinazione, rilanciando altresì la necessità di un’indagine calibrata dalle più recenti acquisizioni scientifiche. Non da ultimo, va da sé, quella che riguarda i *mirror neurons* capaci di avere un’importanza fondamentale nel ribadire, a partire proprio dai primati non umani, una, filogeneticamente condivisa, capacità di apprendimento mimetico⁷. Prima di questa scoperta, esaminare comportamenti ritualizzati, nel tempo, ha comunque significato evidenziare la funzione che hanno avuto l’eredità genetica, i cosiddetti *Epigenetic and Behavioral Inheritance Systems*, l’apprendimento e le innovazioni individuali, l’apprendimento condiviso, le tradizioni culturali. Su quest’ultimo punto, hanno finito per convergere gli, talora, speciosi atti di distinguo

5. Ivi, 222. cfr. Schechner, 1984, 112-151.

6. J. Huxley ha parlato di ritualizzazione sin dal 1914, per descrivere il complesso pattern con cui il maschio di svasso maggiore, durante il corteggiamento, “danza” mimando la costruzione del nido. Si occupò di tale tematica fino ai suoi ultimi anni di vita, promuovendo, nel 1966, per conto della “Philosophical Transactions of the Royal Society of London”, il convegno *A Discussion on Ritualization of Behavior in Animals and Man*, i cui atti furono poi pubblicati nel 1971.

7. Rizzolatti, Sinigaglia, 2006; Iacoboni, 2008; Bortoletti, 2007; Sofia, 2009; Gallese, Sinigaglia, 2011; Gallese, Morelli, 2011; Falletti, Sofia, 2011; Falletti, Sofia, 2012; Sofia, 2013.

da parte culturalista. I *Performance studies* affondano le loro radici in questo ambito, ma sin dai loro numi tutelari qualcosa si era già mossa in una direzione inattesa e sorprendente. Che il rito fosse, infatti, questione ben lungi dal poter essere risolta alla luce del mero retaggio culturale è un dato intuito con grande tempismo e grande coraggio da Victor Turner, nel suo fondamentale saggio concepito *in limine mortis*, *Body, Brain and Culture*. Nell'ultima parte della sua vita (quella che, per intenderci, Schechner ha chiamato con romantica sagacia *L'ultima avventura di Victor Turner*), Turner stava ripartendo, in una sorta di apostasia del suo background culturalista⁸, dalle scoperte di MacLean (1976) e D'Aquili e Laughlin (1979), per formulare una teoria del rito che riuscisse a tenere insieme *culturtypi* e *genotypi*, che chiarisse “quale fosse la natura e la lunghezza della “catena” con cui i geni tengono i modelli culturali, inclusi quelli rituali, al guinzaglio (per usare il gergo della sociobiologia)”:

D'Aquili e Laughlin sostengono che il rito è spesso eseguito in situazioni specifiche per risolvere i problemi posti dal mito alla coscienza analitica verbale. Questo perché come tutti gli altri animali, l'uomo tenta di dominare la situazione ambientale per mezzo del comportamento motorio, in questo caso rituale (un uso che risale al suo passato filogenetico e implica stimoli guida ripetitivi di tipo motorio, visivo e uditivo, ritmi cinetici, preghiere ripetute, mantra e canti che attivano con forza il sistema ergotropico)⁹.

Una prospettiva etologica sembra oggi più che mai in grado di creare le coordinate per una disamina di ampio respiro delle *human skills* a confronto con il mondo animale non umano¹⁰. La tentazione e

8. “Considero il presente saggio uno dei più difficili che abbia mai tentato. Questo perché dovrò mettere in discussione alcuni degli assiomi che gli antropologi della mia generazione – e di numerose generazioni venute dopo – hanno imparato a venerare come sacri. Questi assiomi esprimono la convinzione che tutto il comportamento umano sia il risultato del condizionamento sociale. Chiaramente una grande parte di esso lo è, ma mi sono gradualmente reso conto che esistono resistenze intrinseche al condizionamento”, Turner, 1993, 265.

9. Turner, 1993, p. 279.

10. “Quando si parla di arte in un contesto etologico, non dobbiamo intendere l'azione creativa in sé bensì il fenomeno comportamentale che caratterizza tutte le specie e non solo una stretta minoranza di soggetti che comunemente definiamo artisti [...]”, Anastasi, 2013, 5.

il rischio di intercettare vistosi punti di contatto rilanciano l'opportunità di una lettura filogenetica delle *performing arts*:

Considered as an emergent activity of human evolution, performance is an intentional, emotionally expressive, eventcentered phenomenon involving pattern and attention in social interaction — i.e., a type of play — that entails conceptual integration. As we know, scholars have defined performance in many ways, but none has distinguished it from other modes of play in terms of its evolutionary and cognitive foundations.¹¹

La centralità originaria del *play*¹² misura, in una costante corrispondenza, con il rito, la sua funzione efficace e la necessità di un ricorso alla gratuità dell'espedito simulativo. Il gioco si è, appunto, evoluto attraverso i vantaggi della adattatività. La quantità di gioco in una specie sembra qualificare il suo grado di adattatività all'azione. Comportamenti come la fuga, l'inseguimento, attacco e difesa, possono fare, talora, la differenza tra la vita e la morte. Le creature con maggiori motivazioni nel praticare tali comportamenti in situazioni di pericolo non imminente hanno trovato maggiore efficacia nelle situazioni più pericolose. Le specie che giocano ripetutamente e con più esuberanza sono destinate a rendere più sofisticate le loro abilità e a raffinare le proprie prosodie comportamentali. Il ricorso reiterato al

11. McConachie, 2011, 11; "Play occurs in only a small minority of the Earth's million or more species. Animal play is easy to recognize. Specific movement qualities and signal patterns characterize the familiar play behavior of cats, dogs, and human children as well as the play of other animals. Mammals and birds, and perhaps a few fishes and reptiles, are the only kinds of animals known to play", Fagen, 1995, 23-24.

12. "Una teoria coerente del gioco dovrebbe asserire una serie di cose: che gioco e rituale sono complementari, in quanto comportamenti umani fondati su basi etologiche che negli esseri umani persistono integri lungo tutta la vita; che il gioco crea i suoi conflitti e i suoi domini (permeabili): realtà multiple che sono sfuggenti, porose, piene di bugie e di inganni creativi; che il gioco è pericoloso e che, stando così le cose, i giocatori hanno bisogno di sentirsi sicuri per poter iniziare a giocare; che i pericoli del giocare vengono spesso travestiti o nascosti col dire che il gioco è "divertente", "volontario", una "attività di svago", o "effimero" – mentre invece il divertimento, quando c'è, sta nel giocare col fuoco, nell'andare oltre il proprio limite, nell'invertire le procedure e le gerarchie accettate", Schechner, 1999, 198.

gioco ne ha alterato il tono muscolare, i collegamenti neurali, aumentando esponenzialmente la velocità dei tracciati sinaptici, migliorando la loro capacità e la loro *performance*. In questo sembra avere un ruolo fondamentale la socialità e, come si vedrà tra poco, l'eusocialità:

Functional significance of animal play, so far as is known, involves three different aspects of social relationships: (1) Play serves to indicate current wellbeing and future reproductive success; (2) play helps animals [rats] learn when to act in self-defense and when not to; (3) play is important in developing and maintaining close, emotionally positive dyadic social relationships in adulthood and between parents and offspring (Boyd 2009, 40).

Nelle società umane, le cerimonie codificano, all'insegna della straordinarietà, un comportamento ordinario. Resta da dimostrare quanto di tutto questo sia parte della nostra natura biologica in quanto necessario alla nostra sopravvivenza e riproduzione (Dissanayake 2000).

Nei millenni che precedettero l'evoluzione del linguaggio, i nostri antenati ominidi estesero le loro abilità contestualmente all'ampiezza dei loro lobi frontali e alla capacità di creare relazioni culturali. Come notava Merlin Donald: "The canonical example of this kind of integration is event-perception which can unify a blur of millions of individual sensations of sight, sound, touch, taste, smell and emotions into unitary event-percepts"¹³. Come si può vedere, condensare numerose attività nel concepimento di un singolo evento richiede ciò che McConachie chiama *a double-scope blending*. Quando bande di ominidi seppero riconoscere azioni mimetiche ripetute come eventi di performance, esse riuscirono ad esprimere una maggiore consapevolezza circa la costruzione e la performance dei ruoli insiti in questi eventi. Il salto di qualità verso la creazione di uno spazio concettualmente «blended» potrebbe aver trovato un ragionevole terreno di coltura nell'anelito a un progetto autenticamente condiviso, ad una cooperazione sempre più sapientemente strutturata¹⁴.

13. Donald, 2006, 4.

14. In riferimento al blending come strumentalizzazione funzionale di uno spazio condiviso, i suoi maggiori teorici ne hanno parlato come di "a compression tool par excellence. Selective projection from different related mental spaces and integration in the blend provides an exceptionally strong process of compression", Fauconnier, Turner, 2002, 114.

È, d'altronde, facilmente verificabile come una società che non si adoperi per il bene comune, alla lunga, sia destinata all'improduttività¹⁵. Le questioni sulla cooperazione nel regno animale chiamano in causa il sentimento dell'eusocialità (nei suoi aspetti di altruismo reciproco¹⁶) così come, per converso, il famigerato sospetto di un *gene egoista*¹⁷.

15. Perciò la fitness genetica di un essere umano deve essere una conseguenza sia della selezione individuale sia di quella di gruppo. Ma ciò è vero soltanto in riferimento ai bersagli della selezione. Sia che i bersagli siano i tratti dell'individuo che operano nel suo interesse, o i tratti di interazione fra i membri del gruppo nell'interesse del gruppo, l'unità ultima interessata è l'intero codice genetico dell'individuo. Se il vantaggio che deriva dall'appartenenza al gruppo è inferiore a quello di una vita solitaria, l'evoluzione favorirà l'allontanamento o il tradimento da parte di un individuo. Portato agli estremi, la società si disgregherà. Se il vantaggio personale che viene dalle appartenenze di gruppo cresce abbastanza o, viceversa, se leader egoisti riescono a piegare la colonia ai loro personali interessi, i membri del gruppo saranno inclini all'altruismo e al conformismo. Poiché tutti i soggetti normali hanno almeno la capacità di riprodursi, nelle società umane esiste un conflitto intrinseco e irrimediabile fra la selezione naturale a livello individuale e la selezione naturale a livello di gruppo [...] L'egoismo, la codardia e la concorrenza sleale favoriscono l'interesse degli alleli selezionati a livello individuale, diminuendo, invece, la percentuale di alleli altruisti selezionati a livello di gruppo. Queste pulsioni distruttive sono contrastate dagli alleli che orientano gli individui verso un comportamento eroico e altruista a favore di membri dello stesso gruppo. Di regola i tratti selezionati dal gruppo assumono il grado più spietato di risolutezza durante i conflitti fra gruppi rivali. Perciò, è inevitabile che il codice genetico che prescrive il comportamento sociale degli esseri umani attuali sia una chimera. Una parte prescrive tratti che favoriscono il successo degli individui nel gruppo; l'altra, invece, i tratti che favoriscono il successo di un gruppo in competizione con gli altri gruppi. La selezione naturale a livello individuale, con strategie in evoluzione che contribuiscono a dare un numero massimo di prole matura, è prevalsa in tutta la storia della vita. Di regola essa modella la fisiologia e il comportamento degli organismi per assecondare una vita solitaria o, nel migliore dei casi, finalizzata all'appartenenza a gruppi scarsamente organizzati. L'origine dell'eusocialità in cui gli organismi si comportano nel modo esattamente contrario, è stata rara nella storia della vita sulla Terra perché la selezione di gruppo deve essere eccezionalmente potente per allentare la presa della selezione individuale, Wilson, 2013, 64-65.

16. Trivers, 1971, 35-57.

17. Per una macchina da sopravvivenza, un'altra macchina da sopravvivenza (che non sia suo figlio o un parente stretto) fa parte dell'ambiente, come una roccia o un fiume o del cibo. È qualcosa che intralcia o qualcosa che può essere sfruttato. In realtà si differenzia da una roccia o da un fiume per un aspetto importante: tende a restituire i colpi. Questo perché è

La ritualizzazione dei comportamenti aggressivi, osservabile, in diverse forme, quanto meno dai pesci fino agli scimpanzé, si presenta, forse, come la più riuscita ed estesa forma di risoluzione non violenta dei conflitti riscontrabile nel mondo animale:

I comportamenti pacificatori e quelli che rafforzano i legami fra individui, già presenti tra i pongidi, si differenziarono ancora, subendo fra l'altro una ricca elaborazione culturale. Un esempio lo troviamo nelle forme molteplici dei rituali di donazione. Il trasferimento di oggetti è regolato da una norma di possesso: può donare – e perciò agire in modo amichevole – solo chi possiede [...] L'aggressività interna al gruppo viene largamente ritualizzata e lo sviluppo del linguaggio vi ha una parte preponderante. La verbalizzazione di un contrasto rappresenta uno stadio evoluto di ritualizzazione della lotta [...] Ritengo che siano soprattutto effetti sociali di questa natura a promuovere lo sviluppo del linguaggio [...] Parlare presuppone una certa dose di distacco dalle emozioni e solo così è possibile l'assunzione di un atteggiamento riflessivo negli accadimenti sociali [...] Il linguaggio verbale presuppone inoltre la disponibilità nei confronti della volontà dei relativi meccanismi motori, di cui è condizione preadattativa l'evoluzione di tutta la meccanica motoria volontaria dei primati subumani¹⁸.

anch'essa una macchina che conserva i propri geni immortali per consegnarli al futuro e che non si ferma davanti a nulla per preservarli, Dawkins, 1992, 71.

18. Eibl-Eibesfeldt, 1995, 774-775. Già Darwin aveva compreso l'includibilità di un legame tra linguaggio e sistema motorio: "La possibilità di comunicazione reciproca fra i membri di una stessa comunità mediante il linguaggio ha avuto un'importanza fondamentale nello sviluppo dell'uomo; e il linguaggio può essere molto rafforzato dei movimenti espressivi della faccia e del corpo", pur rimanendo scettico sul carattere adattivo a scopo emozionale: "Tuttavia non c'è alcuna prova per quanto sono riuscito a vedere, che possa farci pensare che un qualsiasi muscolo si sia sviluppato, o anche solo modificato, all'esclusivo scopo di esprimere un'emozione", Darwin, 1999, 381.

Bibliografia

- Anastasi A. (2013), *L'ordito del bello. Trame bio-etologiche dell'evoluzione del senso estetico*, in «Mantichora», 3, 3-24.
- Bortoletti F. (a cura di) (2007), *Teatro e Neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatologia sperimentale*, in «Culture teatrali», 16, 179-186.
- Boyd B. (2009), *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*, Cambridge, Belknap Press.
- D'Aquili E., Laughlin C. d., McManus J. (1979), *The Spectrum of Ritual*, New York, Columbia University Press.
- Darwin C. (1999), *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Dawkins R. (1992), *Il gene egoista. La parte immortale di ogni essere vivente*, Milano, Mondadori.
- Deriu F. (2012), *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni.
- Deriu F. (2013), *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Firenze, Le Lettere.
- Dissanayake E. (2000), *Art and Intimacy: How the Arts Began*, Seattle, University of Washington Press.
- Dobzhansky T. (1973), *Nothing in biology makes sense except in the light of evolution*, in «American biology teacher», 35, 125-129.
- Donald M. (2006), *Art and Cognitive Evolution*, in *The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, New York, Oxford University Press, 3-20.
- Eibl-Eibesfeldt I. (1995), *I fondamenti dell'etologia*, Milano, Adelphi.
- Fagen R. (1995), *Animal Play, Games of Angels: Biology and Brain*, in *The Future of Play Theory: a multidisciplinary inquiry into the Contributions of Brian Sutton-Smith*, Albany, State University of New York Press, 23-44.
- Falletti C., Sofia G. (a cura di) (2011), *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Spoleto, Editoria & Spettacolo.
- Falletti C., Sofia G. (a cura di) (2012), *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Roma, Bulzoni.
- Fauconnier G., M. Turner (2002), *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York, Basic Books.
- Gallese V., Sinigaglia C. (2011), *How the body in action shapes the self*, in «Journal of Consciousness Studies», 18, 117-143.

- Gallese V., Morelli U. (2011), *Il Teatro come Metafora del Mondo e il Teatro nella Mente*. Castiglioncello (PI), 1-11.
- Huxley J. (1971), *A Discussion on Ritualization of Behavior in Animals and Man*, Princeton, Princeton University Press.
- Iacoboni M. (2008), *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri*, Torino, Bollati Boringhieri.
- MacLean P. (1976), *Sensory and Perceptive Factors in Emotional Functions of the Triune Brain*, in R. G. Garnell e S. Gabay (eds), *Biological Foundations of Psychiatry*, New York, Raden, 178-198.
- McConachie B., (2011) *An evolutionary perspective on Play, Performance and Ritual*, in «The Drama Review», 55, 4, 33-50.
- Rizzolatti G. – Sinigaglia C. (2006), *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano, Cortina.
- Schechner R. (1984), *La teoria della Performance 1970-1983*, Roma, Bulzoni.
- Schechner R. (1999), *Il futuro del rituale*, in *Magnitudini della performance*, Roma, Bulzoni, 221-264.
- Sofia G. (a cura di) (2009), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Alegre.
- Sofia G. (2013), *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni.
- Taylor D. (2003), *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham-London, Duke U.P.
- Tomasello D. (2014), *Una via evolucionista allo studio del rito e della performance*, in «Culture teatrali», 23, 238-249.
- Trivers R.L. (1971), *The evolution of reciprocal altruism*, in «Quarterly Review of Biology», 46 (1), 35-37.
- Turner V. (1993), *Corpo, cervello e cultura in Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino, 265-295.
- Wilson E. O. (2013), *La conquista sociale della terra*, Milano, Cortina.

Angela Albanese
Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

Monologo sul pentagramma: *La Borto* di Saverio La Ruina

*Più siamo opachi, tanto meno ci accorgiamo
di ciò che accade.*
E. Bloch, *Tracce*, 2006

Il 1992 segna ufficialmente l'anno di nascita a Castrovillari, in provincia di Cosenza, della compagnia teatrale Scena Verticale, di cui Saverio La Ruina, drammaturgo, attore, regista teatrale, è fondatore e direttore artistico con Dario De Luca. Una produzione artistica intensa quella di *La Ruina*, che a partire dal 1996, e limitando qui l'elenco alle sole opere di cui è stato anche autore e regista, è andato in scena con *La stanza della memoria*, opera del debutto della compagnia, *De-viados* (1998), con la trilogia shakespeariana, *Hardore di Otello* (2000), *Amleto ovvero cara mamma* (2002), *Kitsch Amlet* (2004), opere polifoniche, a più voci o al minimo costruite per due voci, fino al progressivo approdo all'essenzialità del monologo su cui il drammaturgo ha continuato a lavorare dal 2006, con *Dissonorata*, e poi con *La Borto* (2009), al suo ultimo *Italianesi* del 2011.

I monologhi di Saverio La Ruina raccontano storie di tragedie. Una tragedia storica nel caso di *Italianesi*, quella del sarto Tonino Cantisani, testimone esemplare del destino subito da centinaia di italiani, che alla fine della 2° guerra mondiale sono rimasti prigionieri del regime comunista di Hoxha e internati per 40 anni in campi di concentramento insieme alle loro famiglie. Tragedie familiari, sociali e culturali quelle di Pasqualina e Vittoria, protagoniste rispettivamente degli assoli *Dissonorata* e *La Borto*, che potremmo considerare un unico monologo "bifronte": in entrambe le opere ritroviamo un personaggio femminile e un unico attore, lo stesso La Ruina, che interpreta le sue protagoniste solo accennando ad abiti femminili, più che vestendoli, senza alcun travestimento, senza trucco, senza dissimulazioni (cfr.

Reale 2011, 627-629); e in entrambe il dialetto, quello calabro lucano che rimanda alle origini dell'autore-attore, è assunto come lingua di scena.

La storia raccontata da Pasqualina in *Dissonorata*, lucida fotografia di una sotto-cultura di un meridione fermo e arcaico, è quella di una campagnola, costretta ad allevare pecore in un sud ottuso, in cui le ragazze come Pasqualina non studiano ma sono destinate ad accasarsi con un marito che non possono scegliersi, costrette a rivolgere lo sguardo sempre a terra, a non dare confidenza. E così anche a Pasqualina i parenti trovano un marito, ma la ragazza deve attendere che sia sua sorella maggiore a sposarsi per prima, sebbene nessun pretendente si faccia avanti. Il tempo passa e cresce in Pasqualina la paura che il promesso sposo si stanchi e che rimanga zitella, anzi "zitellona". Per questo cede e rimane incinta, mentre il promesso sposo sparisce. Sedotta, abbandonata e *dissonorata*, la ragazza subisce la feroce punizione della famiglia che, per togliere l'onta, la cosparge di benzina e le dà fuoco. Ma Pasqualina sopravvive e, nascosta in una stalla, il giorno di Natale dà alla luce Saverio, il suo bambino, in un finale di cui non si possono ignorare i risvolti cristologici oltre che autobiografici.

Dopo Pasqualina, abbandonata prima del matrimonio, deturpata dalle sevizie che la ferocia maschile ha perpetrato sul suo corpo, con *La Borto* un'altra *mater dolorosa* sale sul banco degli imputati per difendersi dal giudizio degli uomini e di Dio. È Vittoria, maritata per forza a soli 13 anni ad un uomo che ha il doppio della sua età, brutto e sciancato, una specie di "mostro", così ne parla Vittoria (La Ruina 2014, 187). Già madre di 7 figli a 28 anni, all'ottava gravidanza e di fronte all'ostinata indifferenza del marito, per paura e per disperazione, per fame e vergogna Vittoria è costretta a ricorrere alle mammane, alle "medichesse", ambigue figure paesane, ministre di vita e di morte, sostitute clandestine della medicina ufficiale, che martoriavano i corpi con il loro armamentario fatto di ferri da calza e altre atrocità. Vittoria è di fatto figura testimoniale di molte altre donne di un sud patriarcale pre-legge 194, gretto e violento, dominato dallo sguardo maschile, che condanna le donne ai margini, le costringe ad alimentare l'industria feroce degli aborti artigianali e ad "arrangiarsi" con i più tragicamente fantasiosi metodi fai-da-te, lasciandosi rotolare giù dalle scale, per

esempio, o lanciandosi ripetutamente a terra da un tavolo, bevendo o immergendosi nell'acqua bollente, infilando nei corpi ferri appuntiti, sonde, gommini - "ci ficcavano tutto quello che ci poteva entrare", racconta Vittoria (*Ivi*, 107) - senza alcun sostegno se non quello disumano delle mammane.

Figura fiera e dimessa, tormentata e ironica, coraggiosa e pudica, Vittoria incarna dunque la variegata e tremenda fenomenologia degli aborti clandestini, l'angoscia delle gravidanze senza fine, la guerra ai mariti già persa in partenza e il viaggio finale, non più per sé ma per la giovane nipote quindicenne, in una clinica milanese dove, tuttavia, la pur sopraggiunta legalità del gesto dell'aborto non redime dalla crudeltà dello sguardo giudicante di medici e infermieri.

Ma *La Borto* non è soltanto il racconto tragico e lirico del dramma purtroppo sempre attuale degli aborti illegali, solo in parte attenuato dall'entrata in vigore della legge 194/78 come dimostrano recentissimi dossier pubblicati sulla stampa non solo nazionale¹. Il monologo di La Ruina è anche la ricostruzione di un processo, in cui a giudicare Vittoria, seduta sulla sedia degli imputati, è direttamente Gesù insieme all'intera corte celeste degli apostoli.

In apertura del monologo, che procede su livelli temporali differenti con frequenti anacronie e sospensioni, e che La Ruina costruisce mirabilmente ricorrendo alla strategia narrativa del racconto ad incastro, o racconto nel racconto, lo spettatore è gettato direttamente dentro la narrazione di un sogno a più riprese ambientato in paradiso, in cui Vittoria, costretta a difendersi dall'accusa che le muove un Gesù corrucciato, "con la faccia scocciata" (*Ivi*, 75), di aver peccato contro Dio e contro la Chiesa allo stesso modo di Giuda, inizia a raccon-

1. La lista di articoli e inchieste che riempiono le testate giornalistiche nazionali e internazionali sarebbe lunga e di certo incompleta, ma valgano per tutti, anche per i rimandi bibliografici ivi riportati, l'inchiesta di Lorenza Perfori del 25 novembre 2013, disponibile on line (<http://www.libertaepersona.org/wordpress/2013/11/la-194-ha-fallito-l%E2%80%99aborto-clandestino-non-e-stato-eliminato/>) e l'approfondito dossier di "Repubblica" del 23 maggio 2013, a cura di Maria Novella De Luca, che ha portato alla luce il numero altissimo di ginecologi, anestesisti e infermieri obiettori di coscienza presenti in Italia e le cifre e rotte degli aborti clandestini favoriti, fra l'altro, dallo spaccio di farmaci illegali e dal proliferare di cliniche abusive (cfr. http://inchieste.repubblica.it/it/repubblica/rep-it/inchiesta-italiana/2013/05/23/news/aborti_obiettori_di_coscienza-59475182/).

tare da principio il suo dramma di madre-bambina. Ecco il momento dell'accusa, che si riporta, per comodità del lettore, anche nella traduzione italiana a cura dello stesso La Ruina:

Sempi a matina, versu i quattru i cinqu, ca puri tannu ancora jeri scuru, mi nzonnu n'ata vota a Gesù. Ca pu ji dicu semp mi nzonnu, ma u vidu, u vidu propiu, u vidu semp u stessu i cumi mò vidu a vùai. Vidu a Gesù chi mi grapi n'ata vota a porta, drrr... Ma sta vota a gràpidi a forza, cu a faccia scocciata.

- "Si nzistenta tu, però, eh?", mi dici.

Trasu e trovu i stessi pirsoni assittati, semp cu a faccia arrabiata.

- "Picchi jiarì mi n'hai fatta jì?", fazzu a Gesù, "Un è certu n'accolienza degna di Diu".

- "Picchi tu un si degna di Diu", risponni, puri diddu cu a faccia arrabiata.

- "Propiu ji c'un agghiu mai fattu mali a nisciunu?", agghiu dittu, "E picchi un seru degna?".

- "U vidisi a Giuda?", fa Gesù cangennu discursu.

Guardu i pirsoni assittati a lu tavulu e un c'è, mi guardu attùarnu e un c'è, pu vidu nanti u tavulu na seggia vacanta.

- "Un c'è", fazzu jì, "c'è a seggia vacanta".

- "E invece c'è", fa diddu, "guarda miagghiu ca c'è".

- "C'agghia guardà miagghiu i quistu?", fazzu jì, "Un u vidu ca c'è a seggia vacanta?".

- "C'è a seggia vacanta", fa diddu, "picchi un t'hai ancora assittata".

- "E chi vulerisi dici", agghiu dittu, "ca ji seru Giuda?".

- "Hai dittu", fa diddu.

- "Ah, ata finisci cu sti scherzi a previti!", agghiu fattu, "Un sungu Giuda jiu, sungu Vittoria a Sciolla jiu, quant'è veru Iddiu".

- "Vùai dici ca ji un sungu veru, allura?", fa Diu.

- "No, un vogghiu dici quistu", fazzu jì.

- "E allura cum'è veru ca ji sungu Diu tu si Giuda", fa diddu.

- "N'ata vota cu stu Giuda?", fazzu jì, "E picchi avera jessi Giuda?".

- "Picchi hai tradita a chiasia", fa diddu.

- "Ji averu tradita a chiasia?", agghiu fattu, "E quannu averu tradita a chiasia?".

- “Penzici bùanu”, fa diddu.
- “Ah, un tengu nenti a pinzà”, agghiu dittu, “un ni tengu piccati a pinzà”.
- “E picchi?”, fa diddu, “Addù a fantàsima un hai fattu piccatu?”.
- “Addù a fantàsima? Ah, ma allura mi staviti facennu u processu?”, agghiu dittu (*Ivi*, 72-76).

[Sempre la mattina, verso le quattro le cinque, che pure allora era ancora scuro, mi sogno un'altra volta a Gesù. Che poi io dico sempre mi sogno, ma lo vedo, lo vedo proprio, lo vedo sempre lo stesso di come mo vedo voi, Vedo a Gesù che mi apre un'altra volta la porta, drrr... Ma stavolta l'apre a forza, con la faccia scocciaata.

“Sei insistente tu, però, eh?”, mi dice.

Entro e trovo le stesse persone sedute, sempre con la faccia arrabbiata.

“Perché ieri me ne hai fatta andare?”, faccio a Gesù, “Non è certo un'accoglienza degna di Dio”.

“Perché tu non sei degna di Dio”, risponde, pure lui con la faccia arrabbiata.

“Proprio io che non ho mai fatto male a nessuno?”, ho detto, “E perché non sarei degna?”.

“Lo vedi a Giuda?”, fa Gesù cambiando discorso.

Guardo le persone sedute al tavolo e non c'è, mi guardo attorno e non c'è, poi vedo davanti al tavolo una sedia vuota.

“Non c'è”, faccio io, “c'è la sedia vuota”.

“E invece c'è”, fa lui, “guarda meglio che c'è”.

“Che devo guardare meglio di così?”, faccio io, “Non lo vedo che c'è la sedia vuota?”

“C'è la sedia vuota”, fa lui, “perché non ti sei ancora seduta”.

“E che vuoi dire”, ho detto io, “che io sarei Giuda?”.

“L'hai detto”, fa lui.

“Ah, la dovete finire co' sti scherzi da prete!, ho fatto, “Non sono Giuda io, sono Vittoria a Sciolla io, quant'è vero Iddio”.

“Vuoi dire che io non sono vero, allora?”, fa Dio.

“No, non voglio dure questo”, faccio io.

“E allora com'è vero che io sono Dio tu sei Giuda”, fa lui.

“Un'altra volta co' sto Giuda?”, faccio io, “E perché dovrei essere

Giuda?”.

“Perché hai tradito la chiesa?”, fa lui.

“Io avrei tradito la chiesa?”, ho fatto, “E quando l’avrei tradita la chiesa?”.

“Pensaci bene”, fa lui.

“Ah, non tengo niente da pensare”, ho detto, “non ne tengo peccati da pensare”.

“E perché?”, fa lui, “Dalla *fantasma* non hai fatto peccato?”.

“Dalla fantasma? Ah, ma allora mi state facendo il processo?”, ho detto.] (*Ivi*, 73-77).

La condanna scagliata da Dio non ammette repliche: come Giuda ha tradito la chiesa consegnando Gesù ai suoi uccisori, così Vittoria, novella Giuda, ha consegnato il suo corpo al carnefice, alla “fantasma”, perché si disfacesse della vita che le cresceva in grembo, peccando contro gli uomini e contro Dio.

L’identificazione di Vittoria con Giuda può forse trovare senso se si accetta la figura di Giuda nel modo in cui l’ha intesa Luca Doninelli in un recente romanzo dal titolo *Fa’ che questa strada non finisca mai*, incentrato sul rapporto di amicizia fra Gesù e il suo discepolo. L’amore di Giuda per Dio descritto da Doninelli è un tipo di amore cosciente, razionale, che s’interroga e non trova risposte adeguate, che individua le debolezze e le contraddizioni del divino. Una fede non ingenua agita la mente di quest’uomo, per il quale “La legge [divina] non manca di una certa ironia. [...] La Legge è fatta in modo tale che nessun uomo possa considerare se stesso al riparo dal peccato – sì, insomma: peccare è inevitabile” (Doninelli 2014, 29-30).

Anche nella fede di Vittoria, come in quella del Giuda di Doninelli, c’è un diaframma di pensiero e, nonostante l’autorevolezza suprema del giudice e la gravità del capo d’imputazione, lo spettatore assiste di fatto a un processo autenticamente dialettico e non *ex parte dei*, in cui Vittoria, semplice di mente e di lingua, pur devota e timorata di Dio, non solo replica sostenendo con fermezza le ragioni tutte umane del suo peccato, ma a sua volta chiama in giudizio lo stesso Dio a rispondere delle proprie colpe, quel *deus absconditus* infinitamente lontano dalle vicende terrene. La sua controaccusa mossa a Dio, pure in un parlare semplice e incolto, non teme di mettere in campo questioni

teologiche profonde, che riguardano la natura stessa del divino, i suoi confini, la sua presunta onnipotenza:

- “Agghiu fattu piccatu e un agghiu fattu piccatu”, agghiu dittu, “c’u a sapiti a vita meja?”, agghiu dittu, “un atu vista a qua supu tutti i santi jùarni c’hai criatu supu a terra a vita meja? O c’eri nuvulu, cumi jeridi u fattu?”. “C’a vidi u munnu a qua supu pari facilu tuttu”, agghiu dittu, “ch’è bellu bellissimu u paravisu. Puri ji si steru mparavisu un ni faceru piccati. Picchè qua si sta bùanu buanissimu, un soffrisi a fama, un soffrisi a sita, un soffrisi nenti, un ti manchi nenti mparavisu, mparavisu stai propiu nda pacia di Diu”.

Ma a vita meja ha stata dà abbastiu, un ha stata mparavisu. E ha stata na vita tribbolata. Ca ji a vintott’anni aviu già setti figghi (*Ivi*, 76).

[“Ho fatto peccato e non ho fatto peccato”, ho detto, “che non la sapete la vita mia?”, ho detto, “Non l’avete vista da qua sopra tutti i santi giorni che hai creato sulla terra la vita mia? O c’era nuvolo, com’era il fatto? Che a vedere il mondo da qua sopra pare facile tutto”, ho detto, “ch’è bellissimo il paradiso. Pure io se stavo in paradiso non ne facevo peccati. Perché qua si sta bene benissimo, non soffri la fame, non soffri la sete, non soffri niente, non ti manca niente in paradiso, in paradiso stai proprio nella pace di Dio”.

Ma la vita mia è stata là sotto, non è stata in paradiso. Ed è stata una vita tribolata. Ché io a ventott’anni avevo già dette figli] (*Ivi*, 77).

Nella fenomenologia negativa della divinità condensata nell’atto di ribellione di Vittoria (“Non l’avete vista da qua sopra tutti i santi giorni che hai creato sulla terra la vita mia?”) riecheggiano i versi di Isaia, “Vere tu es Deus absconditus” (45, 15), ripresi da Pascal nei suoi *Pensieri* (1967, 39-41), e riecheggia anche la tormentata domanda di Dio di Andreas Pum, il novello Giobbe protagonista del romanzo *La ribellione* di Joseph Roth, anch’egli alla ricerca di un Dio nascosto e indifferente al dolore umano: “Che Dio dimorasse dietro quelle stelle? – si chiede Andreas – Che vedesse lo strazio di un essere umano e

pure non muovesse un dito? Che cosa succedeva al di là di quel gelido azzurro? Che il mondo fosse retto da un tiranno, la cui ingiustizia fosse incommensurabile come il suo cielo?” (Roth 1989, 84). Ma ancora di più, l’interrogazione della pia Vittoria, tutta vissuta all’interno della fede e che non postula altro esito che l’accettazione del divino nella sua imperscrutabilità, sembra far riecheggiare il doloroso interrogativo di Alessandro Manzoni, questa volta personaggio di finzione in *Il Natale del 1833* di Mario Pomilio, di cui è ripercorsa la crisi di fede seguita alla morte della moglie Enrichetta proprio nella data che dà il titolo al romanzo. Anche qui un rimprovero alla divinità per la sua infinita lontananza dall’umano: “E dov’era mai costui, in quale remoto e inaccessibile altare, per non udire le implorazioni che salivano verso di lui? [...]. È inevitabile: più ci si cala nel cuore villosa della storia, a tu per tu con i fatti atroci e le sue tristizie immotivate, più si fa strada l’idea d’un Dio o separato dalle cose umane, o impotente a modificarle” (Pomilio 1988, 120).

Anche quella di Vittoria è una fede ferita, ma è dentro questa fede che vive l’intero suo dramma, senza la *hybris* del Giobbe di Roth ma, come accade al Manzoni di Pomilio, nella sua “terribile” abitudine a Dio, con devozione e *pietas* cristiane, con compassione e *aidos*. E proprio su questi tratti La Ruina costruisce non solo una sapiente architettura narrativa e linguistica, ma anche una sorvegliatissima retorica del gesto, del corpo, della scena.

La memoria del corpo martoriato di Vittoria è incisa nelle sue movenze, sempre minime e studiate per eliminarne tutto ciò che è volgare o banale. Si tratta di una gestualità autenticamente lirica, essenziale, lontana da qualsiasi enfasi e costruita per sottrazione, che trova un legittimo posto nell’iconografia classica del pudore. Basti confrontare la postura di La Ruina con quella della *Venere pudica* di Giovanni Pisano (fig. 1), oppure con la raffigurazione della *Pudicitia* nell’*Iconologia* di Cesare Ripa (fig. 2), o con la quattrocentesca *Cacciata dal paradiso terrestre* di Masaccio (fig. 3), in cui il pudore di un’Eva sofferente e colpevole, rappresentata nell’atto di allontanarsi dal Paradiso, è tuttavia legato agostinianamente al peccato di *hybris* per aver creduto con Adamo di poter essere autosufficiente e aver dunque voluto eguagliare in perfezione Dio, colpa della quale Vittoria è invece del tutto priva (cfr. Tagliapietra 2006, 52-54).



Fig. 1: Giovanni Pisano, *Venere pudica* /Saverio La Ruina, *La Borto*



Fig. 2: Cesare Ripa, *Iconologia*, *Pudicitia*/Saverio La Ruina, *La Borto*



Fig. 3: Masaccio, *Cacciata dal paradiso terrestre*/Saverio La Ruina, *La Borto*

“All’inizio del pudore – ha scritto Andrea Tagliapietra – prima della riflessione del pensiero e degli intrecci della storia, c’è il movimento del corpo, quell’esitazione dello scarto, quel gesto spontaneo del ripiegamento difensivo che solo la grande arte è in grado di cogliere e rappresentare” (*Ivi*, 7); in queste traduzioni visive del pudore - che è difficile da definire se non nei termini di “una particolare gradazione di luce”, che “determina le sfumature, le tonalità” del narrare (Boatti 2005, 71), ritroviamo lo stesso gesto altamente significante. L’*aidos*, il pudore, è dunque nelle movenze, nel corpo di Vittoria e in quello dell’attore che le dà forma, come descrive Seneca in un esempio perfetto di scrittura ecfraistica tratto dalle sue *Epistulae morales ad Lucilium*: “gli artisti che sulla scena imitano gli stati d’animo, che esprimono con naturalezza la paura e l’angoscia, questi attori che ci

mostrano l'afflizione come in un pittura, imitano anche la verecondia, ed ecco i loro atteggiamenti essenziali: abbassano il volto, pronunciano parole sottovoce, tengono con insistenza gli occhi fissi al suolo [...]” (Seneca 2007, 47, I, 11,7).

Ma l'*aidos* contraddistingue anche, come autentica cifra stilistica, la scrittura e la lingua di La Ruina, la forma semplice del dire che percorre tutta intera la sua drammaturgia monologante. In un precedente studio su *Italianesi* (Albanese 2014), ho già provato a definire la lingua di La Ruina nei termini di un *sermo humilis*, inteso con Auerbach come umiltà e modestia nel modo dell'esposizione, come capacità di raggiungere un'essenzialità lirica e ritmica attraverso una colloquialità dimessa e pudica, che qui è intrisa delle morbide sonorità del dialetto calabro-lucano. È necessario tuttavia intenderci sul tipo di dialetto impiegato dal drammaturgo, un dialetto difficile da afferrare parola per parola, duro e armonico allo stesso tempo, che nella pièce non fa mai concessioni all'italiano: parlano in dialetto i medici dell'ospedale di Cosenza, ai quali dopo anni Vittoria deve rivolgersi per arginare i danni provocati dalla mamma; in dialetto parla l'imbronciato San Giovanni, l'unico ad aver voce fra i giudici della corte immaginaria; e in dialetto parla persino Gesù, nel suo visionario dialogo con Vittoria.

È il lavoro sulla lingua, oltre che la ricerca dei temi trattati, a rendere peculiare il rapporto di La Ruina con le fonti del suo monologo. Se le molte letture e le interviste ne strutturano il tessuto tematico, a comporne la lingua sono le voci della strada, il parlato quotidiano di sua madre, di sua nonna, delle zie, che il regista sa captare e minuziosamente modellare, dispiegandone con minimi accorgimenti fonetici e retorici tutte le potenzialità ritmiche, trasformando quell'oralità spontanea in linguaggio scenico, in “lingua teatrale” (Scimone 2009, 4). “Una delle cose più difficili per gli esseri umani”, ha scritto Mariangela Gualtieri, è quella di farsi “vuoti e attenti”, capaci di “un'attenzione plenaria, vertiginosa, la stessa dei neonati, quella che ci ha fatto imparare a camminare, a parlare, a fare tutto ciò di cui siamo capaci” (Gualtieri 2013, 36-37): La Ruina si nutre proprio di questo tipo di vuoto e di attenzione, ha in sé il gusto quasi arcaico dell'ascolto, la capacità di “stare nello stupore” (Baliani 2010, 82), che è condizione indispensabile per riuscire a sentire le voci e le storie

del mondo. Da vero “captatore di forze”, è in grado di intercettare “correnti di energia” (Gualtieri 2013, 37) e di tradurle in parola scritta, detta, agita, in una scrittura da masticare. È utile riportare uno stralcio di un suo intervento di qualche anno fa, che può in qualche modo considerarsi un manifesto di poetica:

Sono sempre più affascinato dall’oralità, che comporta una grande attenzione al parlato quotidiano, ma che non deve far pensare al passaggio stenografico dalla parola parlata a quella scritta. Anche il dialetto più espressivo, riportato alla lettera, può risultare piatto e pesante, a volte complicato. Richiede comunque un lavoro sul linguaggio (artificio o deformazione) che gli restituiscano ritmo, vitalità e immediatezza [...]. È ciò che determina lo stile. [...] Il testo, come lo intendo io, è inseparabile dalla voce. Le voci di donne mi hanno insegnato quella del personaggio, e la voce del personaggio ha scavato nel testo una musicalità, che ha comportato limature e aggiunte. [...] Di chiunque sia, il testo è una voce scritta che dissemina spore di elementi fisici e fonici (La Ruina 2009, 28).

Nel monologo sono tutti presenti i fenomeni morfosintattici e retorici distintivi del parlato dialettale, popolare, informale. Elemento dominante, oltre che precisa modalità compositiva di La Ruina è, per esempio, il ricorso alle ripetizioni formulari di frasi o di segmenti di frasi, nella identica formulazione o variate di poco, con funzione acustica e ritmica oltre che mnemonica e di rafforzamento semantico dei *climax* narrativi. Come unico esempio basti qui riportare il ritornello tragico di Vittoria sull’arte, straziante per queste donne perennemente incinte, di arrangiarsi “come potevano”, di arrangiarsi “a forza” nelle case delle mammane, “che sapevi che ci entravi viva e non sapevi se ne uscivi morta”:

Ma quiddi poviri fiammini c’ un avianu mancu nu soldu un sapianu chiù cumi aviana fa pi campà. E quannu rimanianu ncinti e chidianu a collaborazione d’i mariti, i mariti avianu sempì a stessa risposta: - “Arrangiti”.

E s’arrangiavinu cumi putianu, s’arrangiavinu a forza, s’arrangiavinu cu i mammani ca sapiasi ca ci trasiasi viva e un sapiasi si

ni jissiasi morta (La Ruina 2014, 92, corsivo nostro).

[Ma quelle povere donne che non avevano un soldo non sapevano più come fare per campare. E quando rimanevano incinte e chiedevano la collaborazione dei mariti, i mariti avevano sempre la stessa risposta: “Arrangiati”.

E s’arrangiavano come potevano, s’arrangiavano a forza, s’arrangiavano con le mammane che sapevi che ci entravi viva e non sapevi se ne uscivi morta] (*Ivi*, 93, corsivo nostro).

E cusì loru anu pututu turnà a si sfucà cumi a loru pariadi e piaciadi e nùai amu vutu turnà a ni pristà cumi a loru pariadi e piaciadi. Ma quannu pu i fiammini anu rimasti ncinti da capu, u riturnellu turnavidi u stessu: - “Arrangiti”. [...]

S’arrangiavinu cumi putianu, s’arrangiavinu a forza, s’arrangiavinu cu i mammani, ca sapiasi ca ci trasiavi viva e un sapiasi si ni jissiasi morta (*Ivi*, 106, corsivo nostro).

[E così loro si sono potuti tornare a sfogare come a loro pareva e piaceva e noi ci siamo dovute tornare a prestare come a loro pareva e piaceva. Ma quando poi le donne sono rimaste incinte daccapo, il ritornello tornava lo stesso: “Arrangiati”. [...]

S’arrangiavano come potevano, s’arrangiavano a forza, s’arrangiavano con le mammane, che sapevi che ci entravi viva e non sapevi se ne uscivi morta] (*Ivi*, 107, corsivo nostro).

Altrettanto ricorrente è l’uso del verbo “fare” al posto di “dire”, persino quando a replicare a Vittoria è lo stesso Dio (“U vidisi a Giuda?”, *fa* Gesù cangennu discursu...”); o ancora, la legatura, o meglio la giustapposizione dei sintagmi per mezzo del *che* polivalente: “*Ca* na fiammina teni i mestruazioni misu a misu, invece ji un ni putiu avi chiù, *ca* m’avianu fattu u strappu” (“*Che* una donna c’ha le mestruazioni mese a mese, invece io non ne potevo avere più, *che*

m'avevano fatto lo strappo"); "mmianzu a tutta quidda spurcizzia *ca* quannu ci penzu mi ci scùridi u coru, *ca* sapiasi ca ci trasiasi viva e un sapiasi si ni jissiasi morta" ("in mezzo a tutta quella sporcizia *che* quando ci penso mi ci duole il cuore, *che* sapevi che ci entravi viva e non sapevi se ne uscivi morta"); l'impiego intensivo e ridondante dei pronomi di ripresa, con dislocazione a sinistra: "*ca* ji a *patrima un* agghiu mai canusciutu ("che io *a mio padre* non l'ho mai conosciuto..."), o a destra: "un *ni* tengu *piccati* a pinzà" ("non *ne* tengo *peccati* da pensare"), "Ca a sacciu ji a vita c'agghiu fatta" ("Che *la* so io *la vita* che ho fatto") e, in generale, il ricorso ad un andamento discorsivo di tipo paratattico, anch'esso marca tipica dell'oralità.

E tuttavia, all'interno della grammatica del dialetto La Ruina elabora una propria originalissima grammatica e un'impalcatura morfosintattica e retorica che ottiene lavorando di cesello, intervenendo sugli elementi accentuali e prosodici, creando assonanze, allitterazioni, sonorità onomatopeliche, trasformando dunque il parlato dialettale in musicalissima lingua d'arte, scolpita nel suono, e la scrittura un'autentica partitura ritmica. Basti soffermarsi sulle battute finali dell'assolo di Vittoria – "Ca a sacciu ji a vita c'agghiu fatta. Ji a sacciu. A sacciu ji. Ji a sacciu. A sacciu ji..." (Ivi, 130) – la cui struttura a chiasmo ne potenzia l'altissimo gradiente lirico; o sulle sistematiche anadiplosi o semplici ripetizioni di singole parole con funzione d'intensificazione eufonica:

Un ti manchi nenti *mparavisu, mparavisu* stai propiu nda pacia di Diu (Ivi, 76).

[Non ti manca niente *in paradiso, in paradiso* stai proprio nella pace di Dio] (Ivi, 77).

Passà nanti a quiddu barru pi mija jeri na vera tragedia, picchi jeri *sempi sempi sempi*. A tannu i tengu propiu a odiu i barri ji, un i pozzu propiu vidi, un ci trasu *mai mai mai* (Ivi, 80).

[Passare davanti a quel bar per me era una vera tragedia, perché era *sempre sempre sempre*. Da allora li odio i bar, io, non li posso manco vedere, non ci entro *mai mai mai*] (Ivi, 81).

o sulle continue anafore che avanzano per espansione:

U vidu, u vidu propiu, u vidu u stessu i cumi mò vidu a vùai (*Ivi*, 72).

[lo vedo, lo vedo proprio, lo vedo lo stesso di come mo vedo a voi] (*Ivi*, 73).

Va bùanu ch'è viacchiu, *va bùanu* ch'è brutto, *va bùanu* ch'è quasi nu mostro, ma puri sciancatu cumi fa a s'u spusà? (*Ivi*, 84).

[*Va bene* ch'è vecchio, *va bene* ch'è brutto, *va bene* ch'è quasi un mostro, ma pure sciancato come fa a sposare un marito sciancato?] (*Ivi*, 85).

U ciriviaddu miju jè na carta vilina, *tira e tira a la fina si scugni*, e *tira e tira a la fina si scugni* puri tutta a santa pacianzia d'u munnu (*Ivi*, 128).

[il cervello mio è una carta velina, *tira e tira alla fine finisce*, e *tira e tira alla fine finisce* pure tutta la santa pazienza del mondo] (*Ivi*, 129).

Ad evidenti esigenze ritmiche rispondono anche le onomatopee (lo “dri”, con cui Vittoria simula l’apertura della porta del paradiso, o il suo straziante “zzzz”, per mimare il suono dell’occhio-radiografo con cui gli uomini, perennemente appostati davanti al Circolo Unione, scandagliavano il corpo delle donne che passavano da lì), o gli scongiuri, le preghiere, le cantilene tragiche che scandiscono la narrazione. Eccone appena un paio di esempi, di cui volutamente si omette la traduzione italiana perché l’attenzione rimanga ferma sull’effetto sonoro delle singole parole. Il primo è una preghiera, che si trascrive in forma di versi anziché nella prosa originaria per evidenziarne ulteriormente la cadenza ritmica:

Madonna i Puddinu, Madonna putenta,
puri sta notte un fa succedi nenti.
Madonna i Puddinu, Madonna putenta,
puri sta notte passamula cuntenta”.

Madonna qua,
 Madonna dà,
 Madonna supa,
 Madonna sutta...

Il secondo esempio, brevissimo, è uno scongiuro o una sorta di formula magica che da bambina Vittoria aveva imparato da sua nonna per tenere lontani i fantasmi, e che ripeteva tutte le volte in cui, terrorizzata, passava di corsa davanti alla casa della mammana:

I ricchji loru chjini i chiummu, i ricchji loru chjini i chjiummu.

Il piano del significante sembra qui liberarsi da ogni strettoia semantica per diventare puro gioco eufonico e ritmico, un unico intreccio sonoro a cui concorre la reiterazione identica dell'ottonario (*I ricchji loru chjini i chiummu, i ricchji loru chjini i chjiummu*) e la bella allitterazione *chjini i chjiummu*. I dispositivi acustici e retorici innescati da La Ruina in questo micro-testo nel testo, compatto e dalla forma chiusa, trasformano qui la sua scrittura in autentico "fraseggio musicale" (Magrelli 2005, 19), provocando un effetto non tanto di perdita, ma di rinforzo del senso, che si riverbera oltre il puro livello lessicale.

Uno studio specifico e un'analisi approfondita meriterà la traduzione francese de *La Borto* realizzata nel 2011 da Federica Martucci e Amandine Melan a partire non dal testo dialettale, ma dalla sua traduzione italiana dello stesso La Ruina e il cui titolo, originariamente *La Vortement*, è stato sostituito con quello più incisivo e immediatamente indiziario di *Arrange-toi*, ossia *Arrangiati*, formula portante dell'intero monologo. Quest'ultimo titolo è stato mantenuto nell'edizione francese de *La Borto (Arrange-toi) e Dissonorata. Un delitto d'onore in Calabria (Déshonorée. Un crime d'honneur en Calabre)*, pubblicati nell'ottobre 2014 per le Editions de l'Amandier, Paris. Non c'è qui modo di approfondire, ma è interessante almeno soffermarsi sulla traduzione della cantilena appena citata per comprendere la portata ritmica della scrittura di La Ruina, che già nella sua versione in italiano decide di *non* tradurre la formula per preservarne non solo la musicalità originaria, ma anche le componenti rituali in essa conte-

nute e tipiche della religiosità popolare. Alla stessa soluzione arrivano anche le traduttrici francesi, sia per un intento di massima aderenza al testo di partenza, sia forse per una sorta di “scacco ermeneutico” (Antonelli 2009, 9) di fronte ad una forma così compatta e potentemente radicata nel tessuto socio-culturale della protagonista da non far prevedere guadagni nella ricerca di un possibile equivalente fonetico, semantico e simbolico nella lingua e nella cultura di arrivo.

Scriveva Silvio D’Amico nell’introduzione al suo *Tramonto del grande attore* che l’arte drammatica “è la più sintetica, la più fatta di cose, la meno strettamente legata al suono delle sillabe, e perciò la più traducibile” (1929, 10); uno sguardo appena cursorio sulla versione francese de *La Borto*, che dell’originale conserva inalterati i nomi, i luoghi e tutti i riferimenti intertestuali, oltre a mantenersi su un corrispondente registro linguistico informale e popolare, testimonia invece dell’ammirevole sforzo delle traduttrici di mantenersi più strettamente legate persino al suono delle sillabe del testo di partenza, oltre che rispettarne il livello lessicale, semantico e stilistico, nell’intento di avvicinarsi il più possibile all’originaria partitura di *La Ruina*.

Autentico erede della drammaturgia essenziale di Eduardo De Filippo, per il quale “il teatro bisognerebbe scriverlo sul pentagramma, perché ha le tonalità, gli andamenti delle note” (Fo 1987, 244), *La Ruina* ci consegna con il suo *La Borto* una ballata amara e struggente, per la quale può senz’altro valere, a ribadirne la convinzione di una continuità, quanto Cesare Garboli scriveva a proposito del teatro eduardiano, vale a dire che “il sipario calava non sulla fine di una vicenda, ma sulla conclusione di un ritmo” (Garboli 1998, 229).

Bibliografia

- Albanese A. (2014), *Sermo humilis e lirismo in Italianesi di Saverio La Ruina*, in «Between», 4 (7).
- Antonelli G. (2009), *Il nonsoché del nonsenso*, in Antonelli G, Chiummo C. (a cura di), «*Nominativi fritti e mappamondi*». *Il nonsense nella letteratura italiana*, Roma, Salerno, 9-26.
- Baliani M. (2010), *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, Corazzano, Titivillus.
- Bloch E. (2006), *Tracce. Apologhi, aneddoti, fiabe, leggende, romanzi riletti e trasfigurati tra narrazione e riflessioni filosofica*, a cura di L. Boella,

- Milano, Garzanti.
- Boatti G. (2005), *Tra residui di pudore e germogli di verità*, in Perri M. L. (a cura di), *Il pudore tra verità e pratica*, Roma, Carocci, 67-77.
- D'Amico S. (1929), *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori.
- Doninelli L. (2014), *Fa' che questa strada non finisca mai*, Milano, Bompiani.
- Fo D. (1987), *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi.
- Garboli C. (1998), *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, Milano, Sansoni.
- Gualtieri M. (2013), *Poeta che parla*, in «Prove di drammaturgia», 18 (1), 36-38.
- La Ruina S. (2009), *Dialoghi con lo spettatore e il Critico*, in «Prove di Drammaturgia», 15(2), 26-29.
- La Ruina S. (2014), *Teatro. Dissonorata, La Borto, Italianesi*, Corazzano, Titivillus.
- La Ruina S. (2014), *Arrange-toi, suivi de Déshonorée. Un crime d'honneur en Calabre*, traduction de Federica Martucci et Amandine Mélan, Paris, éditions de l'Amandier.
- Magrelli V. (2005), *Che cos'è la poesia? La poesia raccontata ai ragazzi in ventuno voci*, Roma, Sossella Editore.
- Pascal B. (1967), *Pensieri*, (a cura di) P. Serini, Torino, Einaudi.
- Pomilio M. (1988), *Il Natale del 1833*, Milano, Mondadori.
- Reale E. (2011), *Femminilità tradita e violata nel teatro del Sud: Gianfranco Berardi, Saverio La Ruina, Spiro Scimone e Vincenzo Pirrotta*, in «Mantichora», 1, dicembre 2011, 625-634.
- Roth J. (1989), *La ribellione*, trad. it. R. Colorni, Milano, Adelphi.
- Scimone S. (2009), *Il corpo nella scrittura teatrale*, in S. Stefanelli (a cura di), *Varietà dell'italiano nel teatro contemporaneo*, Pisa, Edizioni della Normale, 1-8.
- Seneca L. A. (2007), *Epistulae morales ad Lucilium*, a cura di F. Solinas, Milano, Mondadori.
- Tagliapietra A. (2006), *La forza del pudore. Per una filosofia dell'inconfessabile*, Milano, Rizzoli.

Alessandra Anastasi
Università di Messina

Le forme etologiche della performance

Il concetto di oralità richiama alla mente scenari evolutivi certamente non recenti. La parola *parlata*, la trasmissione orale della propria conoscenza, appaiono come una sorta di presa di coscienza dell'animale Homo che si vincola alla capacità di parlare, biologicamente e tecnologicamente. L'origine del linguaggio, dunque, è una questione teorica dotata di una potente prerogativa, la sua forza sensoriale e comunicativa. A lungo considerata come aspetto unico, speciale, della nostra specie, la vocalità umana rappresenterebbe secondo alcuni autorevoli studiosi (Tomasello 2014) il fattore unificante frutto della capacità cooperativa dell'essere umano. Appare da subito chiaro che una simile interpretazione porti a ritenere che il linguaggio, pur poggiandosi su basi biologiche, altro non sarebbe che il risultato dell'interazione dell'uomo con i propri simili e con l'ambiente e che la sua origine sia da ricercare nella cooperazione tra gli uomini, ovvero nella capacità di creare un contesto nel quale ognuno sa cosa è rilevante per la comunicazione (Tomasello 2008). Visto in quest'ottica, il linguaggio è interpretabile come un processo di sviluppo che, attraverso la trasmissione culturale, consente agli artefatti culturali di guadagnare una propria indipendenza dalla selezione naturale (cfr. Tomasello 1995). Se per Tomasello, quindi, il linguaggio vocale si sarebbe sviluppato solo in seguito a un complesso sistema di segni e gesti che caratterizzava la nostra comunicazione di esseri "prelinguistici", l'intento di questo saggio sarà invece, quello di illustrare come le forme di produzione vocale siano connotabili in una forma di protolingua musicale, rifunzionalizzato, in seguito, nel linguaggio verbale vero e proprio (Anastasi 2014a). Successivamente, l'attenzione sarà rivolta al ruolo che la biologia ricopre nei comportamenti rituali in quanto elementi di accordo del tessuto sociale umano

e animale.

Musica e linguaggio. Una prospettiva evolutiva

Dedicare attenzione alla comunicazione delle altre specie animali induce a pensare cosa li spinga a comunicare, che significato si cela dietro un determinato canto, ma soprattutto se sia possibile riscontrare delle analogie strutturali tra produzioni vocali animali e linguaggio articolato del *sapiens*. Alcune specie di primati non umani tra l'altro, non si limitano ad emettere semplici richiami ma producono lunghe sequenze che oggi definiamo canti. Dove stabilire a questo punto il sottile confine che separa la produzione di canti nell'essere umano con quella animale? Quanto si produce ricorrendo al solo uso dell'organo fonatorio? Ma soprattutto, che cos'è la musica? Le definizioni di musica e canto non rispondono oggi ad una definizione unitaria, in entrambi i casi si assiste alla modulazione di suoni più o meno complessi che vengono prodotti mediante la voce o l'uso di strumenti. Dunque, se davvero esiste una qualche dicotomia nella produzione di canti tra uomo e animali, una possibile risposta potrebbe giungere dalle differenti pressioni adattative a cui le specie sono andate incontro. Secondo la tesi proposta da Cowlshaw (1996) l'evoluzione del canto nei primati non umani sarebbe dovuto ai meccanismi insiti nella selezione sessuale che evidenzia in questo caso, la produzione di canti dimorfici (eg. duetto dei gibboni), il ruolo del canto nella difesa territoriale (eg. la *song* di *Indri Indri*). Allo stesso modo, l'aumento delle dimensioni del gruppo sociale di appartenenza, la forte competizione intra e inter-gruppo (Gamba 2014) e il ruolo che la comunicazione vocale può giocare nell'instaurarsi di un comportamento sociale (Anastasi 2014b), potrebbero aver condotto allo sviluppo di altre abilità vocali. Partendo da tale presupposto, l'apparato scenico da cui prende vita il *musilanguage* di Steven Brown (2000) rappresenta la perfetta sintesi per spiegare come all'origine delle capacità comunicative sia possibile ipotizzare uno stadio in cui semantica referenziale ed emotiva erano contenute in un'unica forma da cui in seguito si sono diramate musica e linguaggio. Nel caso del linguaggio, l'esigenza di interagire con il proprio network sociale potrebbe essere stata incisiva ai fini di ampliare i segnali e le forme di comunicazione utili all'interazione con l'altro. La musica, invece, potrebbe essersi sviluppata per

veicolare significati concreti prima della nascita del linguaggio verbale, inizialmente attraverso canti e vocalizzazioni di elevata intensità per raggiungere lunghe distanze, in seguito, assumendo la forma di proto-linguaggio su cui il linguaggio stesso si sarebbe installato, almeno dal punto di vista melodico/prosodico.

Ecco quindi, che linguaggio e musica sono essenzialmente le specializzazioni reciproche di un precursore a doppia natura che usa sia l'emozione che la referenza del suono nel creare suoni comunicativi (Brown 2000). In un panorama sicuramente non poco complesso, introdurre la tesi che la musica abbia potuto giocare un ruolo chiave nella comparsa del linguaggio umano, implica non poche difficoltà. Lo stesso Darwin in *The Descent of man* assume una posizione a supporto di questa ipotesi:

“È probabile che l'uomo primitivo o qualche progenitore di esso usasse per la prima volta la voce per produrre vere e proprie cadenze musicali, cioè per cantare, come fanno oggi i gibboni: possiamo quindi concludere in base a tante analogie che questa attitudine si deve essere particolarmente esercitata durante il corteggiamento amoroso – per esprimere emozioni come l'amore, la gelosia, il trionfo- e deve essere anche servita per sfidare i rivali. È probabile perciò che l'imitazione di grida musicali fatta con suoni articolati abbia dato origine a parole esprimenti complesse e svariate emozioni” (Darwin 1871; trad.it. 1991, 109).

La possibilità di definire la musica come una componente adattativa spinge a ritenere che la sua presenza pervasiva nella vita dell'essere umano abbia consentito di parlarne anche in termini culturali ed emozionali; tuttavia, in quanto mezzo di comunicazione universale, è possibile considerarla come una sorta di retaggio evolutivo giunto a noi dai nostri antenati.

Gli esempi di musica in natura sono molto più di quanto si possa credere: si va dal più comune tra i canti degli uccelli fino alla instancabile melodia dei grandi cetacei come la megattera, per non parlare delle tante forme curiose che la musica può assumere in animali del tutto insospettabili. Prendiamo il caso dei ragni-lupo (*Lycosidae*). Che i ragni siano capaci di produrre suoni è una notizia che potrebbe destare una certa curiosità viste le loro proporzioni e l'aspetto quasi mai gradevole, tuttavia, le registrazioni di suoni aracnoidi non lascia alcun dubbio. I

ragni rispondono ai loro stessi canti, dimostrano curiosità sessuale o aggressività verso il registratore che riproduce i loro *gorgheggi* (Alleva, 1996). In particolare, l'attenzione è ricaduta sui canti di due particolari specie della famiglia *Lycosidae* ovvero gli *Schizocosa ocreata* e gli *Schizocosa rovneri* (Hentz). Le due specie sono morfologicamente molto simili e vivono all'incirca nelle stesse località (zona orientale degli Stati Uniti) dunque, proprio la loro contiguità geografica, tassonomica e morfologica, li ha indotti ad evolvere canti di corteggiamento differenti, al fine di evitare che le due specie potessero incrociarsi (Uetz, Denterlein 1979). Addirittura, i maschi delle due specie hanno evoluto una danza particolare, che accompagna le loro emissioni canore (per nulla melodiose), mentre canta, il maschio di *Schizocosa ocreata* alza le zampe anteriori dotate di ciuffi di pelo che richiamano tra l'altro l'attenzione della femmina (Hebets, Vink 2007), il maschio di *Schizocosa rovneri*, invece, esegue una sorta di "tarantella" che lo incita a saltellare a intervalli di circa 4 secondi, per poi allontanarsi dalla femmina se questa non mostra attenzione (Uetz, Denterlein 1979).

All'interno di un panorama che si potrebbe definire etologico-musicale gli esempi di animali capaci di produrre suoni, canti, vocalizzazioni, abbondano. Recentemente, Sir David Attenborough ha osservato come il tenrec striato di pianura (*Hemicentetes semispinosus*), piccolo animale del Madagascar simile a un toporagno e già noto per la sua capacità di produrre dei click con la lingua, sia in grado di produrre ultrasuoni (non udibili ad orecchio umano) mediante lo strofinio di alcuni dei suoi aculei. Ciò consentirebbe, almeno secondo i pochi dati finora disponibili, di comunicare con i membri del proprio gruppo (Davies 2011). Ad oggi, tra l'altro, è l'unico mammifero conosciuto capace di comunicare mediante la "stridulazione", atto di produzione dei suoni mediante lo strofinamento di parti del corpo, nota fino a poco tempo fa solo tra gli insetti.

Nel corso dell'evoluzione, il canto si è quindi distinto per essere una componente universale che viene utilizzata da diverse specie animali, per creare e mantenere legami parentali e sociali. Optando per la possibilità che anche gli ominidi attraverso il canto abbiano sviluppato la possibilità di mantenere legami sociali, potremmo ritenere che le prime vocalizzazioni siano state oggetto della selezione naturale che ha consentito, una volta rese disponibili le adeguate strutture periferiche e centrali, di modificare tali canti con l'aggiunta di parole.

Fare musica collettivamente incoraggia l'aggregazione ed essendo gli esseri umani, animali sociali è molto probabile che essa abbia svolto un ruolo evolutivamente determinante per promuovere sentimenti di solidarietà e di sintonia intra-sociale (Sapolsky 1999). Se la caratteristica più ovvia del produrre musica è generare attività di gruppo è bene anche considerarla quando viene eseguita da pochi individui, dunque ad essere rilevante non è tanto il numero dei soggetti che la produce quanto il contesto in cui viene a crearsi questa coesione sociale: cerimonie religiose, danze, canto comunitario. L'approccio etologico usato da Dissanayake (2006) per spiegare le questioni legate all'esperienza musicale mediante le analogie tra il processo evolutivo e dunque biologico, dei rituali di comunicazione animale e il rituale culturale adottato invece dagli esseri umani, può essere di aiuto per comprendere la direzione di questo saggio. Il cerimoniale umano presenta evidenti analogie con il comportamento dei segnali ritualizzati degli altri animali non umani (Dissanayake 2006); proprio come alcune specie tendono a rifunzionalizzare comportamenti come la ricerca del cibo in un rituale di corteggiamento, allo stesso modo l'essere umano nell'esecuzione di alcune pratiche rituali attinge a gesti, comportamenti e contesti sociali che vengono ricombinati a adattati ai fini della ritualizzazione (Watanabe, Smuts 1999).

Naturalmente, i rituali dell'essere umano sono connotati culturalmente al contrario dei riti animali che potremmo definire specie-specifici. Anche se nelle società umane le cerimonie, possono subire delle modifiche gradualmente nel tempo, si può ritenere che l'inclinazione a rendere straordinario un comportamento ordinario, sia parte della nostra natura biologica perché necessario alla nostra sopravvivenza e riproduzione (Dissanayake 2000).

Data certa la possibilità che vi sia una linea di continuità tra rituale umano e animale e che essa sia interpretabile nei termini di convergenza evolutiva, l'ubiquità della musica e la sua capacità di fungere da collante sociale dimostrano come sia stata rifunzionalizzata ad un uso per lo più simbolico e rituale nel momento in cui il linguaggio ha fatto la sua comparsa.

Il rito. Esecuzione e creazione

L'esigenza di ricorrere allo studio del comportamento animale

in questo saggio, non è solo un modo per aggiungere tessere ad un puzzle sulla natura, ma è il tentativo di capire qualcosa di più su noi uomini. L'etologia è stata, prima di tutto, interpretazione e classificazione di comportamenti. E anche se quelle di molti animali sono risposte comportamentali automatiche e stereotipate, ciò non impedisce di ricorrere proprio a questi dettagli per avere una maggiore conoscenza del comportamento dell'essere umano. Uno degli aspetti presi in considerazione dall'etologia è il comportamento rituale e dunque, la comparazione tra ritualizzazione animale e rituale umano. Le ritualizzazioni umane, sembrano condividere con quelle animali, una base innata, filogeneticamente ereditata e condivisa in maniera universale (Lorenz 1975). La ritualizzazione animale canalizza in un certo senso, il comportamento dettato dalle pressioni selettive: segnalazione, esibizione, riduzione dei conflitti, e ciò fa pensare a quelle forme rituali che secondo Turner (1986) tanto ricordano l'uso delle buone maniere nell'essere umano. È anche vero, però, che le specifiche funzioni del rito umano sono differenti da quelle animali pur essendo costruite a partire da esse. La strategia etologica sembra essere a questo punto, la strada da percorrere se vogliamo sondare la caratura di questo retaggio evolutivo. Sia che si tratti di un canto di corteggiamento o di un escamotage salvifico per difendere la prole come nel caso del piviere (*Charadriidae*)¹ la ritualizzazione assume i connotati di una vera e propria teatralità nel regno animale e lo è ancor di più quando le sue rappresentazioni hanno come protagonista l'*Homo performans* (Turner 1986).

A tal proposito, nel 1988 Schechner dedica un intero capitolo al rapporto tra etologia e teatro, in cui suggerisce possibili somiglianze nel contenuto di atti (spesso violenti o sessuali) eseguiti in teatri disparati come la Papua Nuova Guinea, la Nigeria e la Groenlandia, con quanto viene *messo in scena* da un gorilla nella foresta che scarica la propria eccitazione battendosi il petto. Dal suo punto di vista, se si verificano azioni simili in un contesto in cui non è possibile trasmettere la diffusione culturale allora ciò rappresenta la prova delle strut-

1. Il piviere, che nidifica sul terreno, manifesta un comportamento tipico di protezione delle uova, allargando un'ala e trascinandola vistosamente per attrarre l'attenzione del predatore su di sé e allontanarlo dal nido. La sua "finzione dell'ala spezzata" continua anche quando il predatore ha consumato il suo lauto pasto (Ristau 1991).

ture profonde della vita sociale umana, estetica e di organizzazione biologica, dunque, anche l'intero teatro è una forma di ritualizzazione radicata in funzioni biologiche. Tra le nozioni forse più antiche e appartenenti all'etologia classica le prime considerazioni sulla ritualizzazione dei comportamenti nel regno animale vengono formulate da Sir Huxley nel 1914 intento ad osservare l'*esasperazione mimica* (figg. 1-4) dello svasso maggiore (*Podiceps cristatus*)². Huxley (1971) definirà la ritualizzazione come un ri-orientamento adattivo del comportamento verso funzioni espressive, prodotto dalla selezione naturale, che può essere accompagnata da processi di apprendimento. In altri termini, certi schemi motori perdono, nel corso della filogenesi, la loro specifica funzione originaria e vengono rifunzionalizzati a scopo cerimoniale e simbolico valorizzando di fatto, la comunicazione tra conspecifici. La velocità e l'ampiezza dei movimenti rituali definiti da Morris (1957) "intensità tipica" consente di mantenere inalterati i cosiddetti segnali discreti, ad esempio i duetti degli uccelli in fase di corteggiamento o i richiami espressi per mantenere il contatto con i membri del gruppo. In tal caso, il comportamento rimane invariato nonostante lo stimolo che lo innesca sia più o meno intenso (Green, Marler 1979). Al contrario, i segnali graduati, aumentano la variabilità comportamentale in base all'intensità dello stimolo o segnale emesso come nel caso della danza delle api che diviene più vivace se la qualità del bottino è superiore alla norma (von Frish 1953). Il principio su cui si basa tutta la comunicazione tra animali è che la durata del segnale è proporzionale all'intensità dell'informazione da trasmettere. Tutte queste esibizioni accompagnate da modificazioni del colore, delle vocalizzazioni e della liberazione di odori caratteristici sono frutto di un'evoluzione biologica in cui, ogni canto, ogni fasto, ogni parata, altro non sono che la messa in scena di un rito.

2. Durante il corteggiamento, entrambi gli uccelli, inizialmente nuotano lontani, in seguito emettono forti richiami e iniziano con il fronteggiarsi in posizione eretta (scoperta reciproca). A questo punto inizia il corteggiamento a cui fanno in genere seguito lo scuotimento del capo e la danza del pinguino. In quest'ultimo caso, gli svassi si tuffano e raccolgono dal fondo un ciuffo di alghe che si offrono a vicenda (Rogers 1990).

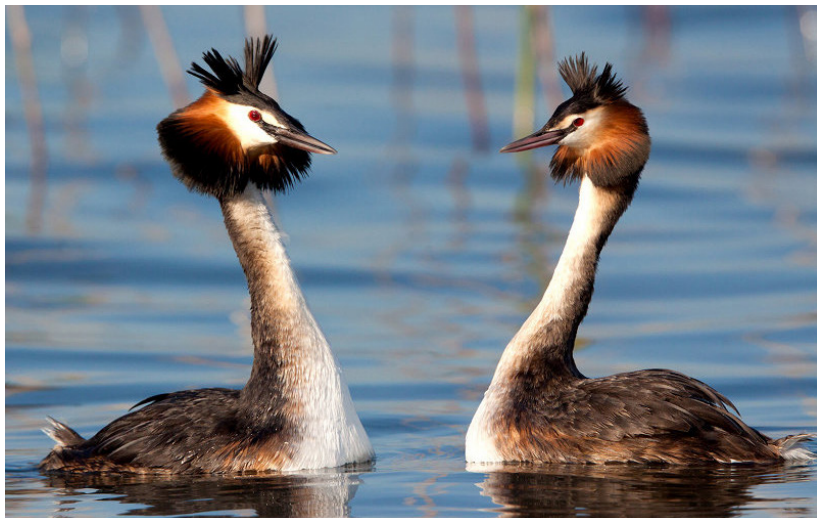


Fig. 1: Scoperta reciproca - Svasso maggiore – (Per gentile concessione di Lorenzo Maffezzoli ©)

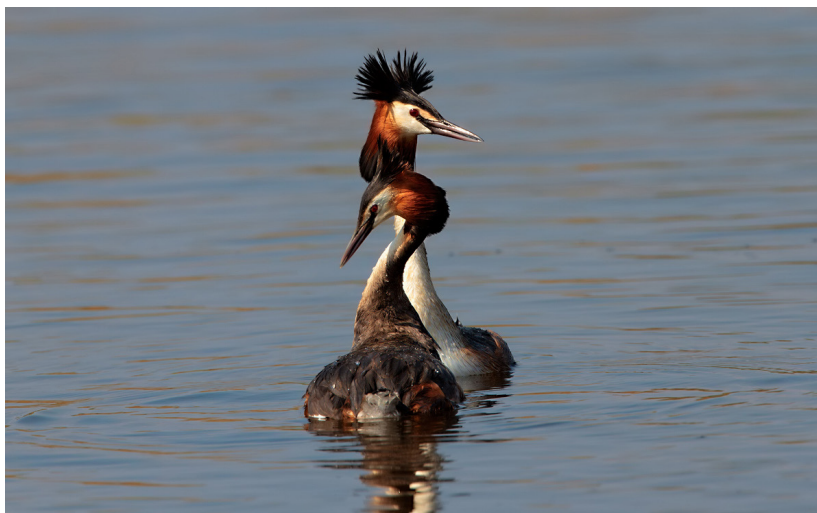


Fig. 2: Corteggiamento - Svasso maggiore – (Per gentile concessione di Vanucci Zeffiro ©)



Fig. 3: Scuotimento del capo - Svasso maggiore – (Per gentile concessione di Maurizio Barba ©)



Fig. 4: Danza del pinguino – Svasso maggiore – (Per gentile concessione di Maurizio Barba ©)

Sebbene i comportamenti rituali negli animali non umani abbiano la funzione di comunicare informazioni sociali mediante l'uso di segnali specie-specifici, offrono informazioni circa le condizioni e le intenzioni dei propri conspecifici. Questo genera un notevole aumento delle risorse per gli individui più forti e riduce al contempo la possibilità di conflitti grazie alla formazione di gerarchie (Sapolsky 1999). I rituali di preparazione alla caccia negli scimpanzé (Goodall 1986) al fine di creare alleanze cooperative, ne sono un chiaro esempio.

Se si parte dall'assunto che attorno alle pratiche rituali si svolge la maggior parte delle attività di natura umana e animale, i dati fin qui illustrati ci inducono a ritenere che sebbene abbiano notevoli costi in termini di risorse e di tempo, i rituali offrono importanti informazioni sulle condizioni e le intenzioni dei conspecifici (Sapolsky 1999) e sulle relazioni tra conspecifici non imparentati (Roughgarden 2004). Sia nei comportamenti ritualizzati osservabili in varie specie animali, sia nei riti umani, il canto è spesso associato ad altre forme espressive con cui esso si è coevoluto. I canti coreografati di un uccello lira maggiore (*Menura novaehollandiae*) e le sacre danze di una tribù indigena, paradossalmente, possono presentare profonde analogie; il canto, il suono, la danza, seppur connotate culturalmente nell'essere umano rivelano un retaggio evolutivo che non può essere ignorato. Come ben descrive Dissanayake (2006) il cerimoniale umano ha evidenti analogie con il comportamento dei segnali ritualizzati degli altri animali non umani. In una cerimonia di nozze tradizionale del Nord America, per esempio, la chiesa o la sala è appositamente decorata con fiori, le damigelle indossano abiti speciali e camminano solennemente lungo la navata accompagnate da un sottofondo musicale, mentre alle loro spalle arriva la sposa accompagnata dal padre.

Il celebrante segue una sequenza prescritta di azioni e parole, gli ospiti, vestiti elegantemente per l'occasione, occupano i posti loro assegnati a seconda del loro rapporto con la sposa o lo sposo. Tutte queste componenti sono state estratte da un contesto ordinario (la fase di innamoramento, la decisione di sposarsi, la condivisione di amici...), che è stato reso speciale (con fiori, musica, tessuti pregiati, un linguaggio adatto al contesto), e ricombinato in un evento formalizzato in cui i partecipanti riconoscono ed etichettano quanto accade come "un matrimonio" (Dissanayake 2006). Quello che di fatti è

un comportamento del tutto normale perché prevede ordinari movimenti corporei e facciali, uso di oggetti comuni e quant'altro, diviene un fatto straordinario perché quelle stesse operazioni divengono un rituale fatto di elaborazioni di vario genere.

Un buon equivalente etologico di quanto fin qui descritto si rinviene nel corteggiamento del fagiano (*Phasianus colchicus*) dove i maschi cercano di allettare la femmina beccando e graffiando il terreno come se fossero alla ricerca di cibo. Questo movimento, molto simile tra l'altro a quello compiuto dalla gallina per attirare i propri pulcini, assume in questo specifico caso una connotazione rituale perché usato come modalità di corteggiamento e dunque formalizzato ed elaborato per una nuova finalità. Quando la femmina si avvicina, il maschio allarga le ali e le piume della coda, mantiene la testa bassa quasi inchinandosi e rimane immobile; a muoversi lentamente e ritmicamente sarà solo la sua coda (Eibl-Eibesfeldt 1971). Ogni rituale ha quindi i suoi attori, il suo palcoscenico, probabili spettatori e un vantaggio evolutivo evidente. Se il beneficio che se ne trae in questo caso è l'avvenuta conquista o il corteggiamento del gentil sesso, come interpretare il cerimoniale di un rito funebre³? Il *Famadihana* praticato in Madagascar ogni sette anni prevede che, a ritmo di musica festosa, vengano disseppelliti i morti, che coinvolti nella festa saranno poi risepelliti avvolti da nuovi sudari (Graeber 1995). Le ghiandaie di macchia (*Aphelocoma californica*), invece, interpretano la morte di un loro compagno come una minaccia per l'intera comunità; sospendono la ricerca del cibo per cominciare a volteggiare sull'area del ritrovamento emettendo senza sosta un fastidioso stridio che alla lunga può ricordare l'esecuzione di un canto funebre (Iglesias *et al* 2012). Queste *rappresentazioni collettive* (Durkheim 1903) si caratterizzano per una serie di aspetti specifici: sono comuni ai membri del gruppo di appartenenza, suscitano allarme nel caso delle ghiandaie mentre,

3. Analizzando le origini del rito funebre Tessari (1984) mette in evidenza alcune analogie con il lavoro teatrale di Kantor, in particolare per quanto riguarda *La classe morta* (1975). La tecnica del rito funebre viene di fatto rubata alla *realtà* per creare un'azione scenica di grande impatto emotivo. L'idea di un cerimoniale funebre che è al contempo privato e collettivo, senza filtri, trova oggi la sua iconicità ne *Le sorelle Macaluso* (2014/2015) di Emma Dante in cui la religiosità del rito lascia spazio a uno spaccato di vita, rievocata da risa e gesti, quasi a voler dire che la vita va avanti nonostante la morte.

costituiscono un momento di omaggio ai propri defunti nel caso della tradizione malgascia. Anche se la comparazione tra le due rappresentazioni potrebbe apparire azzardata e fuori dalla logicità del pensiero moderno, credo sia opportuno sottolineare che le performances comunicative e rituali sono vincolate da architetture cognitive specie-specifiche (Griffin 1985) che ne consentono l'attuazione. Nulla di cui sorprendersi perciò, se esseri umani e animali non umani applicano i propri rituali in virtù di quanto Malinowski (1923) definiva *contesto di situazione*, ovvero, l'insieme delle circostanze interazionali e affettive in cui il comportamento ha luogo.

Conclusioni

I dati fin qui argomentati ci conducono nella direzione in cui rito e comunicazione oltre a fungere da collanti nelle relazioni sociali rientrano a pieno titolo in una cornice evolutiva in cui il meccanismo adattativo-ecologico (Gould 2002) ed esattativo delle strutture in cui è implicato il linguaggio hanno condizionato le attività cognitive umane e animali. Di fatto, l'approccio naturalistico ci consente di indagare la reale funzione del rito e il motivo della sua diffusione. Se, nelle altre specie animali i comportamenti rituali e la produzione vocalica sono quasi sempre associati a scopi precisi come il corteggiamento o la difesa del territorio, è anche vero che l'interpretazione etologica del rito ci ha messo di fronte alla ri-declinazione di quei comportamenti in genere usati durante l'accoppiamento. Secondo Laughlin e McManus (1979) ad esempio, è possibile osservare alcune forme di sottomissione nei primati che, mostrando la parte posteriore del corpo ed i propri genitali al maschio dominante, segnalano la propria sottomissione. Il rito appare indubbiamente legato all'efficacia che la sua esecuzione comporta e la sua indagine all'interno del comportamento animale non sembra così distinguibile dal rituale dell'essere umano. In tal senso, quando Schechner (1999) pubblica *Magnitudini della performance* propone (non a caso) un "albero del rituale" nel quale è possibile, tramite una lettura bottom-up, individuare le radici della ritualizzazione e della sua evoluzione fino a giungere alla ritualizzazione umana con le sue molteplici diramazioni. Come tutti gli schemi ad albero il limite di questo modello è quello di risultare troppo rigido e lineare

soprattutto, se nel tentativo di individuare cosa sia il rito e il rituale si chiama in causa la dimensione etologica dell'essere umano. Non va infatti dimenticato che il rituale nell'essere umano oltre ad avere una chiara valenza biologica (si pensi alla coesione di gruppo) è sorretto da una sovrastruttura culturale che ne giustifica l'esecuzione (eg. cannibalismo) al contrario degli animali in cui è geneticamente determinato. Dettagli questi, che Schechner sembra però trattare solo parzialmente. Nel tentativo di canalizzare aspetti biologici e culturali nell'esecuzione di una performance rituale umana e animale, l'ipotesi di Pradier (1997) appare quanto mai utile alla causa di questo scritto. Secondo il biologo francese, infatti, il comportamento scenico (e aggiungerei rituale), è il risultato di una elaborazione specializzata di facoltà e bisogni innati, in cui rientrano i determinismi genetici e biologici che successivamente saranno *modificati* sulla scorta dell'apprendimento culturale. Generata da contesti comunitari specifici il rituale e le sue sfaccettature consentono di creare identità individuali e collettive. In questo senso, avendo ampiamente parlato di linguaggio (e di musica) ogni creazione orale può avere uno o più autori e la sua esecuzione prevede sempre una rifinitura e l'apprendimento di nuovi canti o parole. Così come il cantore non interrompe mai il processo di accumulazione, ricomposizione e rimodulazione di formule e temi, perfezionando in tal modo il suo canto e arricchendo la sua arte (Lord 1960) anche alcuni animali non umani, come gli uccelli, possono vantare una simile plasticità vocale e di apprendimento. Ecco, allora, che la diffusione della prassi rituale mostra di avere un notevole peso all'interno del processo evolutivo, la sua applicazione infatti, può aver contribuito al mantenimento dei legami sociali promuovendo la cooperazione all'interno dei gruppi. In questo scenario, l'indagine sui processi di evoluzione del rito rappresenta una strategia metodologica valida per spiegare la funzionalità dei comportamenti rituali negli altri animali e implicitamente individua il vantaggio evolutivo frutto della comparsa del linguaggio: una rappresentazione semantica e sociale che consente di interpretare il proprio mondo. La rappresentazione del mondo sia esso umano o animale dipenderà in parte dal proprio sistema *linguistico* e dal rapporto con l'*Umwelt* (von Uexküll 1934) che determinerà biologicamente e cognitivamente la modalità di espressione utile alla realizzazione del perfetto equilibrio ecologico della specie.

Bibliografia

- Alleva E. (1996), *Il tacchino termostatico. Un etologo e i suoi animali*, Roma, Edizioni Theoria.
- Anastasi A. (2014a), *Music R-Evolution. From sound to speech*, in «Reti, Saperi Linguaggi. The Italian Journal of Cognitive Sciences» 2, 267-282.
- Anastasi A. (2014b), *Il ruolo della comunicazione nella costruzione della dimensione sociale*, in A. Falzone, S. Nucera & F. Parisi (a cura di) *Le ragioni della natura. La sfida teorica delle scienze della vita*, Roma - Messina, Corisco Edizioni, 29-40.
- Brown S. (2000), *The “Musilanguage” Model of Music Evolution*, in N.L. Wallin, B. Merker & S. Brown (eds.), *The Origins of Music*, Cambridge, MIT Press, 271-300.
- Cowlishaw G. (1996), *Sexual selection and information content in gibbon song bouts*, in «Ethology» 102, 132-284.
- Darwin C. (1871), *The descent of man*, Penguin Classic, UK, 2004, trad.it. *Le Origini dell'uomo*, F. Paparo (a cura di), Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1991.
- Davies E. (2011), *Bizarre mammals filmed calling using their squills*, BBC Earth News.
- Dissanayake E. (2000), *Art and Intimacy: How the Arts Began*, Seattle, University of Washington Press.
- Dissanayake E. (2006), *Ritual and Ritualization: musical means of conveying and shaping emotion in humans and other animals*, in S. Brown & U. Vogelsten (eds.), *Music and manipulation: on the social uses and social control of music*, Oxford-New York, Berghahn Books, 31-56.
- Durkheim E. (1903), *De quelques formes primitives de classification: contribution à l'étude des représentations collectives*, in «L'Année Sociologique» 6, 1-72.
- Eibl-Eibesfeldt I. (1971), *Love and Hate: The Natural History of Behaviour*, New York, Holt Rinehart and Winst.
- Gamba M. (2014), *Animal language. La prospettiva evolutiva di un affar nostro*, in A. Falzone, S. Nucera & F. Parisi (a cura di) *Le ragioni della natura. La sfida teorica delle scienze della vita*, Roma – Messina, Corisco Edizioni, 81-88.
- Goodall J. (1986), *The Chimpanzees of Gombe: Patterns of Behavior*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press.
- Gould S.J. (2002), *The structure of Evolutionary Theory*, Harvard, President and

- Yellow Of Harvard College, trad.it. *La struttura delle teoria dell'evoluzione*, Milano, Codice Edizioni, 2003.
- Graeber D. (1995), *Dancing with Corpses Reconsidered: An Interpretation of "famadihana" (In Arivonimamo, Madagascar)*, in «American Ethnologist» 22 (2), 258-278.
- Green S., Marler P. (1979), *The analysis of animal communication*, in P. Marler & J. Vandenbergh (eds.), *Handbook of Behavioral Neurobiology, Vol. 3, Social Behavior and Communication*, New York, Plenum Press, 73-158.
- Griffin D.R. (1985), *Animal thinking*, Cambridge, Harvard University Press, trad.it. *Menti animali*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- Hebets E.A., Vink C.J. (2007), *Experience leads to preference: experienced females prefer brush-legged males in a population of syntopic wolf spiders*, in «Behavioral Ecology», 18(6), 1010-1020.
- Huxley J. (1914), *The courtship habits of the Great Crested Grebe (Podiceps cristatus) together with a discussion of the evolution of courtship in birds*, in «Journal of the Linnean Society of London - Zoology» 53, 253-292.
- Huxley J. (1966), *A discussion on Ritualization of Behavior in Animals and Man: Introduction*, in Huxley J. (ed.), *A discussion on Ritualization of Behavior in Animals and Man*, in «Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B, Biological Sciences», 251, 249-292.
- Iglesias T.L., McElreath R., Patricelli G.L. (2012), *Western scrub-jay funerals: cacophonous aggregations in response to dead conspecifics*, in «Animal Behaviour» 84(5), 1103-1111.
- Laughlin C.D., McManus J. (1979), *Mammalian Ritual*, in E.G. d'Aquili, C.D. Laughlin & J. McManus (eds.), *The Spectrum of Ritual*, New York, Columbia University Press, 80-116.
- Lord A.B. (1960), *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University Press, trad.it. *Il cantore di storie*, Lecce, Argo Editore, 2005.
- Lorenz K. (1975), *Konrad Lorenz. The man and His Ideas*, New York – London, Harcourt Brace Jovanovich, trad.it. *Allo specchio. Autoritratto del padre dell'etologia*, Roma, Armando Editore.
- Malinowski B. (1923), *The problem of meaning in primitive languages*, in C.K. Ogden & I.A. Richards (eds.), *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, Orlando, Harcourt Brace, 451-510.
- Morris D. (1957), *"Typical Intensity" and its relation to the problem of the origin of social signals*, in «Behaviour», II, 1-12.

- Pradier J.M. (1997), *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident, (V siècle avant J.-C.-18e siècle)*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux.
- Ristau C.A. (1991), *Aspects of the cognitive ethology in injury-feigning bird, the piping plover*, in C.A. Ristau (ed.), *Cognitive Ethology*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum, 91-126.
- Rogers D.I. (1990), *Podiceps cristatus Great crested grebe* in S. Marchant & P.J. Higgins (eds.), *Handbook of Australian, New Zealand and Antarctic Birds. Volume 1. Ratites to ducks*, Melbourne, Oxford Press.
- Roughgarden J. (2004), *Evolution's Rainbow: Diversity, Gender, and Sexuality in Nature and People*, Berkeley, University of California Press.
- Sapolsky R. (1999), *Hormonal Correlates of Personality and Social Contexts: From Non-human to Human Primates*, in C. Panter-Brick & C. Worthman (eds.), *Hormones, Health and Behavior*, Cambridge, Cambridge University Press, 18-46.
- Schechner R. (1988), *Performance Theory*, UK, Routledge Classics.
- Schechner R. (1999), *Magnitudini della performance*, Roma, Buzzonei.
- Tessari R. (1984), *Castrum Doloris-Castrum Artis. Note sul teatro della morte*, in L. Gedda (a cura di) *Kantor. Protagonismo registico e spazio memoriale*, Corazzano (PI), Titivillus Edizioni, 2007.
- Tomasello M. (1995), *Language is not an instinct*, in «Cognitive Development», 10, 131-156.
- Tomasello M. (2008), *Origins of Human Communication*, Cambridge, The MIT Press, trad.it. *Le origini della comunicazione umana*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2008.
- Tomasello M. (2014), *A Natural History of Human Thinking*, Cambridge, Harvard University Press, trad.it. *Unicamente umano. Storia naturale del pensiero*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- Turner V. (1986), *Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, trad.it. *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Uetz G.W., Denterlein G. (1979), *Courtship behavior habitat and reproductive isolation in Schizocosa rovneri Uetz and Dondale (Araneae: Lycosidae)*, in «J. Arachnoe» 7, 121-128.
- von Frish K. (1953), *The dancing bees. An account of the life and senses of the honey bee*, Orlando, Harcourt Brace.
- Von Uexküll J. (1957), *A stroll through the worlds of animals and men: A*

picture book of invisible worlds, in C.H. Schiller (ed.), *Instinctive behavior: The development of a modern concept*, New York, International Universities Press, 5-80.

Watanabe J.M., Smuts B.B. (1999), *Explaining ritual without explaining it away: Trust, truth, and the evolution of cooperation in Roy A. Rappaport's "The Obvious Aspects of Ritual"*, in «American Anthropologist» 101(1), 98-112.

Silvia De Min
Università Ca' Foscari-Venezia

Da uditori a spettatori. Pratiche dell'*ékphrasis* nelle voci sole della scena contemporanea: il caso di *Virgilio Brucia*

1. Lo sfondo teorico: principi dell'*ékphrasis*

“A voice comes to one in the dark. Imagine”: in questo modo inizia *Company*, una prosa breve che Samuel Beckett scrive nel 1979, per la quale immagina che un uomo ascolti una voce (forse la propria) narrare, o meglio descrivere, alcuni ricordi del passato. L'uomo è disteso a terra e la voce proviene da una fonte non meglio precisata. In questo incipit si trovano tutti gli elementi di una teoria dell'*ékphrasis* performata, di cui si vorrà qui proporre una possibile composizione, ad uno stato evidentemente embrionale, mettendo al centro le possibilità assunte dalle voci sole in scena. Ma quali elementi contiene l'incipit beckettiano?

C'è in primo luogo la coppia, in questo caso composta da una voce e da quel “qualcuno” che l'ascolta; un fondamento teatrale che Beckett stesso non perde mai di vista, persino quando in scena c'è un solo personaggio: la voce implica sempre una doppia presenza perché essa è contemporaneamente all'interno e all'esterno di chi parla e proprio chi parla è il primo ascoltatore di se stesso. C'è poi lo spazio in cui avviene l'incontro tra la parola e l'ascoltatore, uno spazio qui definito in termini di oscurità: la voce si palesa nel buio e poco importa, in questo momento, capire se esso sia reale o mentale. Si potrebbe eventualmente pensare al buio come spazio del racconto, una questione che è di per sé già ecfrastrica perché ha a che fare con la straordinaria capacità della parola di evocare visioni mentali. Non è

forse in quella cecità che impedisce la visione che molti cantori antichi, da Omero a Demodoco, descrivono e rendono visibile alla mente degli ascoltatori realtà invisibili? Evocando un procedimento di per sé sinestetico Gabriele Frasca (2005, 245), ragionando proprio sul buio di *Company*, lo definisce “un principio d’ordine, una messa in immagine di ciò che altrimenti impedirebbe di individuare fra tanto rumore un suono unico, *individuo* appunto, cioè un’*esecuzione*.” Assumendo il buio come presupposto per una visione mentale, comprenderemo meglio quanto stiamo dicendo se torniamo all’incipit, per rilevare il terzo elemento, ossia ciò che la voce produce, l’immagine, o ciò che ci chiede di fare, immaginare. Non ci addentriamo nell’analisi di questo testo, ma andrà detto che *Company*, pur essendo una prosa breve scritta senza una dichiarata propensione performativa, richiede costantemente uno sforzo drammaturgico di costruzione delle scene che la voce evoca.

Rimane infine implicita la riflessione sull’oralità e la scrittura: Beckett inizia *Company* con un pentametro giambico, un verso della tradizione, musicale, un verso che chiede, per essere apprezzato, di essere vocalizzato.¹ Il testo contiene cioè tutte le regole e le funzioni della sua esecuzione e si tratta di un’*esecuzione ecfrastica*: c’è una voce che, ad alta voce appunto, presenta visioni. È in questo senso che intenderemo la teoria dell’*ékphrasis*.

Si noterà che non si è parlato di opere d’arte, di quegli oggetti cioè che normalmente sembrano essere imprescindibili per un discorso sull’*ékphrasis*: lì dove la parola si mette al servizio dell’immagine artistica allo scopo di descriverla o raccontarla, allora, si dice, saremmo di fronte all’*ékphrasis*.² Tentare di portare le possibilità ecfrastiche sulla scena e tentare di definire alcune delle possibilità dell’oralità sulla scena, significa però recuperare il significato originario dell’*ékphrasis*, quando essa era considerata una pratica performativa che dava forma

1. È Gabriele Frasca a leggere l’intero *corpus* beckettiano alla luce di una forte componente orale e di un’esigenza vocalizzatrice. Si vedano in questo senso le introduzioni alle opere tradotte da Frasca. Per quanto riguarda *Company*, cfr. Frasca, 2005, 244-280.

2. Per un trattamento specifico dell’*ékphrasis* come possibilità retorica determinante per le questioni poste dai *visual studies* e per ulteriori rinvii bibliografici, si veda lo studio approfondito di Michele Cometa (2012).

alla sfida ingaggiata tra parola e immagine. Nello studio forse più ricco e accurato sulla retorica dell'*ékphrasis* antica, condotto da Ruth Webb (2009), comprendiamo che, per i giovani studenti di retorica, si trattava di produrre discorsi dai quali far emergere la capacità immaginativa del retore di porsi *in praesentia* dell'oggetto descritto.

L'*ékphrasis* era dunque una pratica d'uso del linguaggio immaginativo. Essa non nasce necessariamente come discorso sull'arte, declinazione successiva e parziale, rispetto alle possibilità prospettate dai *progymnasmata*, indicazioni ed esercizi preparatori per le scuole di retorica, la raccolta più antica tra i quali, databile al I secolo d.C., è di Elio Teone. Quest'ultimo, in apertura della sezione dedicata alla spiegazione dell'*ékphrasis*, scrive: “Ἐκφρασίς ἐστὶ λόγος περιγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ’ ὀφθιν ἄγων τὸ δηλούμενον” (*Progymnasmata*, 118,6), la cui traduzione suona all'incirca: “L'*ékphrasis* è un discorso descrittivo (che conduce attorno a qualcosa – il verbo περιγέομαι significa infatti *condurre intorno per mostrare*), che porta vividamente ciò che mostra sotto gli occhi [dell'ascoltatore].”

Non è insomma il soggetto dell'*ékphrasis* il fattore di definizione, ma essa si definisce piuttosto nella relazione forte tra immagine e parola, nella capacità di costruire un discorso che traspone la fissità di un oggetto nel movimento che è proprio della temporalità del linguaggio. Un discorso che può ricorrere ai movimenti della narrazione e che si caratterizza per il portato di *enargheia*, la forza espressiva capace di fare dell'ascoltatore uno spettatore.

Nell' VI libro dell'*Institutio oratoria*, Quintiliano, che ha appena sostenuto la necessità che l'oratore sia commosso in prima persona per poter “muovere gli affetti” del suo pubblico, scrive dei paragrafi estremamente interessanti a proposito dell'immaginazione e dell'*enargheia*:

[29] At qui modo fiet, ut adficiamur? Neque enim sunt motus in nostra potestate. Temptabo etiam de hoc dicere. Quas φαντασίας Graeci vocant (nos sane visiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur, [30] has quisquis bene ceperit, is erit in adfectibus potentissimus. Quidam dicunt εὐφαντασίωτον, qui sibi res, voces, actus secundum verum optime finget: quod

quidem nobis volentibus facile continget. [...] [31] Hominem occisum queror: non omnia, quae in re praesenti accidissee credibile est, in oculis habeo? [...] [32] Insequitur *ενάργεια*, quae Cicerone inlustratio et evidèntia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere, et adfectus non aliter, quam si rebus ipsis intersimus, sequentur. An non ex his visionibus illa sunt: ‘excussi manibus radii revolutaque pensa / levique patens in pectore vulnus’ equus ille in funere Pallantis positus insignibus? [33] Quid? Non idem poeta penitus ultimi fati cepit imaginem, ut diceret: ‘et dulcis moriens reminiscitur Argos?’” (*Inst. Orat.*, VI, 2, 29-33).

[Ma in che modo avverrà che ci commuoviamo? Non è in nostro potere commuoverci senz’altro. Proverò a trattare anche di questo punto. Quelle che i Greci chiamano *phantasiai* (e noi visioni), tramite le quali le immagini di cose assenti sono rappresentate all’animo, così che ci sembri vederle con gli occhi e averle davanti a noi, [30] chiunque le avrà ben concepite, sarà efficacissimo nella mozione degli affetti. Alcuni danno l’appellativo di *euphantasiotos* (che rappresenta con vividezza le cose) a chi simulerà nel modo migliore cose, voci, atteggiamenti secondo verità: ma se vogliamo ciò capiterà facilmente anche a noi. [...] [31] Io lamento di un uomo che sia stato ucciso: non avrò davanti agli occhi la scena che verosimilmente ha avuto luogo nella realtà? [...] [32] Segue l’*enàrgheia*, detta da Cicerone “rappresentazione al vivo” e “evidenza”, la quale sembra non tanto dire, quanto mostrare una cosa; per essa gli affetti seguiranno non meno che se assistessimo allo svolgersi stesso dei fatti. O non nascono da queste visioni fantastiche le note ipotiposi: ‘di man le cadde la spola e i pennacchi si sciolsero / nel tenero petto lo squarcio aperto ‘ e quella del cavallo che procede senza finimenti durante il funerale di Pallante? [33] E che? Non ha forse lo stesso poeta concepito l’immagine dell’estremo fato, così da dire: ‘o morendo la dolce Argo ricorda?’]

Gli esempi di *visiones* riportati da Quintiliano sono tratti dall’*Eneide* come passaggi del testo in cui Virgilio avrebbe mostrato il momento di una morte quasi avesse assistito in prima persona alla

scena: l'*enargeia* si otterrebbe quindi sostituendo a un effetto descrittivo un effetto empatico fondato sull'immaginaria mimesi di ciò di cui si sta parlando. Sono cioè le immagini che l'oratore è in grado di evocare, prima di tutto dentro di sé, a determinare una buona risposta emotiva, in termini di intensità, efficacia e coinvolgimento degli spettatori. Com'è trattato l'ascoltatore?

Quintiliano, in un passo successivo, dice che una delle qualità dell'*enargeia* è di non essere *otiosa*, deve cioè “evitare che si dicano cose superflue” (*Instit. Orat*, VIII, 4, 87-88). Come ogni rappresentazione drammatica è una sintesi precisa, dove nulla è per caso, anche l'*ékphrasis* presuppone una precisione che calibra i tempi della visione sull'attenzione del pubblico e l'oratore agisce quasi fosse un regista teatrale. Proprio nel rapporto con l'uditore, trasformato in spettatore, gli antichi rinvenivano quindi la differenza, avvalorata poi da una serie di elementi stilistici, tra *ékphrasis* e narrazione: l'ascoltatore deve avere l'illusione di vedere; il discorso ecfrastico deve mimare l'atto percettivo della visione.

Se la questione ecfrastica è oggi trattata in ambito storico-artistico - ma le origini di questa specializzazione andranno cercate almeno nella Seconda Sofistica -³ lo si deve al fatto che essa si fonda su una retorica che provoca nella mente dell'ascoltatore il medesimo effetto che produce un'opera d'arte, perché si sostanzia di una descrizione talmente vivida da indurre l'immaginazione a ricomporre nella mente l'immagine descritta come un quadro o un bassorilievo.

Quanto detto finora, benché sfiori soltanto un argomento assai più complesso, potrebbe forse bastare per il senso della trattazione

3. Scrive Letizia Abbondanza nell'introduzione all'edizione delle *Eikones* di Filostrato da lei curata: “In un'epoca intimamente legata alle forme retoriche, nella quale una nuova generazione di Sofisti dominava la vita pubblica e definiva la figura dell'intellettuale, l'*ékphrasis* di opere d'arte guadagna uno statuto autonomo di genere letterario, proprio come espressione sublimata del potere creativo e dell'artificio della parola. E, sebbene non nasca espressamente come 'teoria dell'arte', né come 'critica dell'arte' essa rappresenta una sintesi praticamente unica di valutazioni e di prospettive sulla pittura, in grado di guidarci su aspetti altrimenti inaccessibili della ricezione” (Abbondanza, 2006, 6-7). L'*ékphrasis* come discorso sull'arte si definisce tale nella teoria retorica solo con Nicolao di Mira (metà V sec. d.C), mentre nei *progymnasmata* degli altri retori gli argomenti ad essa ricondotti si raggruppano intorno a discorsi su “personaggi”, “eventi”, “tempi” o “luoghi”.

di un fenomeno visuale in un'occasione che mette al centro l'oralità: l'*ékphrasis* è il racconto della visione che si produce oralmente e che contiene, nell'atto della sua produzione, tutti i meccanismi della performance. Come discorso capace di attivare corrispondenze tra la realtà e le immagini mentali, siano esse di colui che produce il discorso come di chi lo ascolta, l'*ékphrasis* è senz'altro una pratica centrale per comprendere la facoltà umana, che passa passa per via linguistica, di tradurre il mondo in immagini.

2. Sguardo sul teatro contemporaneo: *Virgilio Brucia*

Queste tematiche, di cultura visuale ma appunto non solo, sono estremamente importanti per ben comprendere alcuni fenomeni del teatro contemporaneo e, nello specifico di questo intervento, si dedicherà la riflessione a un gruppo di Castelfranco Veneto che, da una decina d'anni, sviluppa una spettacolarità fortemente legata all'*ékphrasis* sotto più punti di vista. Gli Anagoor, questo il nome del gruppo, sono noti forse per una ricerca compiuta a livello visivo più che vocale o quantomeno, a chi conosca i lavori della compagnia, potrebbe sembrare che la ricerca visiva e lo studio vocale e della parola siano rimasti a lungo separati, fino a confluire nei lavori più recenti. La questione sarebbe in realtà più complessa e in questo contesto, per trattare dell'*ékphrasis* in scena, ci si limita a raccontare qualcosa dello spettacolo più recente, *Virgilio Brucia*, dal cui titolo già si coglie il ponte gettato tra i classici e la contemporaneità: da un lato, come sono soliti fare gli Anagoor, assistiamo al recupero in scena di pratiche antiche com'è appunto quella ecfrastica, dall'altro il nucleo tematico da cui muove lo spettacolo ha a che fare con la classicità.

Virgilio, come cantore di corte, mette la sua penna al servizio della propaganda augustea, ma rimane fedele alla sua vena malinconica e costruisce un grande poema dal punto di vista dei vinti: chi è dunque il cantore solitario? Quale il suo compito oggi e quale nel passato?

Virgilio Brucia è uno spettacolo che fa riflettere sui ruoli della comunicazione, per come essi si declinano nel rapporto tra arte e potere e per come essi si incarnano attorno alla figura di un cantore che racconta storie e presenta visioni: Virgilio ieri, un professore di scuola oggi.

Lo spettacolo è percorso da voci singole, sole in scena, che non interagiscono tra loro, mentre l'interazione vocale è affidata al canto, un altro medium: il coro di voci o gli intrecci vocali che cadenzano lo spettacolo spostano la comunicazione a due o quella di gruppo su un piano diverso, che chiederebbe un approfondimento ulteriore. Benché lo spettacolo abbia i tempi, i ritmi rituali del gruppo, benché la condivisione dello spazio generi azioni corali, è alle voci sole dunque che viene affidata la parola.

Ci soffermiamo, in particolare, sulla seconda parte dello spettacolo, dove Marco Menegoni vocalizza – in latino, in metrica e con la dizione classica – il II libro dell'*Eneide*, uno di quei libri che, insieme al IV e al VI, Virgilio aveva letto alla corte di Augusto, su richiesta di quest'ultimo, quando il poema era ancora in via di costruzione. Gli Anagor riportano la scrittura, entro cui normalmente collochiamo l'*Eneide*, all'oralità per cui era pensata. L'*Eneide* è un'opera ricca non solo di passi ecfraistici (non a caso gli esempi di Quintiliano, riportati nel passo citato poco sopra, erano tutti tratti da quest'opera), ma anche di rievocazione di situazioni ecfraistiche incastonate le une nelle altre. Si pensi soltanto alla situazione ecfraistica entro cui si trova il lettore odierno (o lo spettatore di *Virgilio Brucia*): egli legge (o vede) Virgilio che fa vedere con la parola, alla corte di Augusto, Enea che, a sua volta, parla alla corte di Didone. Quello che gli astanti cartaginesi vedono attraverso gli occhi appannati dal pianto di Enea è infine il racconto dell'*Odisea* e dell'*Iliade* messe insieme e invertite cronologicamente.

C'è una tradizione teatrale, che se vogliamo (oggi) è anche un'estetica, entro cui potremmo ricondurre questa porzione dello spettacolo: si tratta della presenza del libro in scena, presenza che ha prodotto, nell'immaginazione tardo-antica e medievale del teatro, una separazione tra parola detta e movimento eseguito, tra voce e mimo, e che si è protratta fino a possibilità espressive differenti che contemplan la concreta presenza dell'oggetto-libro in scena, per spettacoli fondati su una vera mescolanza mediale. Gli Anagor aderiscono a quest'estetica in più modi: optano per la vocalizzazione di parte del grande poema fondativo nella parte dello spettacolo di cui ci stiamo occupando; portano un libro in scena da cui un'altra voce legge dei passi, in un passaggio della prima parte dello spettacolo; distribuiscono la materia

in capitoli che non seguono il filo di una narrazione ma che, scandendo il tempo dello spettacolo, danno un ritmo alla costellazione di ipotesi e possibilità narrative.

Ma il libro, e dunque il medium della scrittura, è presente in scena anche nella forma di sovra-titoli che traducono la complessa stratificazione linguistica, una vera e propria babele, di cui si sostanzia lo spettacolo: la scena accoglie molte lingue, ma tutte raccontano, assistono e producono le medesime visioni. Come dire che il linguaggio comune è quello dell'esperienza ecfrastica: lingue e voci diverse condividono l'esperienza visiva, producendola o decriptandola. Tra le possibilità di questa babele c'è anche la lingua latina, che aggiunge, a un effetto di spaesamento spaziale prodotto dall'ascolto di una lingua-altra, un naturale risucchio temporale: il latino trasporta in un tempo lontano, ma continua ad evocare un'esperienza immaginativa culturalmente radicata negli ascoltatori-spettatori, com'è di fatto il racconto dell'*Eneide*. Per aderire all'oralità, l'esposizione della parola scritta, nei sovra-titoli, ne ricalca i caratteri: le proiezioni ripropongono, in veste grafica, i tic del parlato, le esitazioni e le pause che connotano la frase di una scansione temporale che non segue necessariamente la logica sintattica.

Attraverso questi caratteri di un'oralità performativa, la parola produce la visione e l'*ékphrasis* si compie. Il II libro dell'*Eneide*, in cui Enea, alla corte di Didone, racconta la caduta di Troia, è piuttosto noto o sono quantomeno note le immagini che leghiamo agli snodi cruciali della vicenda presentata in quel libro: il cavallo di legno, la strage perpetrata dai Greci, la fuga di Enea con il figlio Iulo e il padre Anchise caricato sulle spalle, la perdita di Creusa e l'incontro con il suo fantasma. Sarebbe evidentemente importante poter ascoltare la vocalizzazione dell'attore ma ci si limiterà, in questo contesto, a riportare il seguente passaggio del testo:

fit uia ui; rumpunt aditus primosque trucidant
immissi Danai et late loca milite complent.
non sic, aggeribus ruptis, cum spumeus amnis
exiit oppositasque euicit gurgite moles,
fertur in arua furens cumulo camposque per omnis
cum stabulis armenta trahit. (*Eneide*, II, 494-499).

[“Via alla violenza: i Danai forzano l’ingresso e scannano i primi/ irrompendo, riempiono di soldati e i grandi spazi/ così, nemmeno un fiume che, rotti gli argini, schiumando/ straripa, erode i terreni, li travolge nei gorghi/ dilaga sui campi in piena e furente, e per tutta la piana / trascina le stalle con tutti gli armenti.”]⁴

Sul contrappunto della musica elettronica, la voce dipinge immagini e il suono della lingua, come fosse un’onomatopea visiva, ricalca la visione e il movimento espressi dal testo. È un’impressionante onda d’acqua: l’avanzata greca dentro le mura di Troia fu la piena di un fiume di violenza inaudita, da cui sarebbero scampati in pochissimi. Perché parliamo di *ékphrasis* e non di una semplice narrazione? Cercheremo, in fase conclusiva, di rispondere a questa domanda fondamentale. Anticipiamo soltanto che l’istanza narrativa (il ruolo di Virgilio cantore), qui assunta teatralmente, viene sottratta alle strutture del racconto perché *Virgilio Brucia* non racconta una storia ma, sviluppandosi per giustapposizione di immagini – reali o ecfrastricamente evocate dalla parola – mette piuttosto in scena le possibilità di intersezione tra esse. L’istanza narrativa diventa quindi pura voce capace di produrre visioni nella mente di chi ascolta: entriamo, a pieno titolo, nel dominio dell’*ékphrasis*. Il II libro dell’*Eneide* contiene, a tutti gli effetti, un racconto, perché Enea riporta le vicende che lui stesso ha vissuto sulla propria pelle, e non riporta, come ci potremmo aspettare trattando di questioni ecfrastriche, immagini trattenute da supporti materiali. Enea riattiva nella propria memoria esperienze vissute e, perché il racconto sia più efficace, crea associazioni visive di cui tutti possono avere, se non esperienza, quantomeno un’immagine mentale. Da qui quindi l’uso della similitudine all’interno di un conteso narrativo che però, in questo quadro spettacolare, insistiamo per interpretare alla luce di un effetto ecfrastrico per almeno due motivi: da una parte vi è l’estraneità della lingua, dalla cui pasta sonora, all’ascolto di

4. La traduzione è del gruppo che dichiara: “La traduzione che compare nei sottotitoli è una traduzione originale redatta appositamente, per favorire la sovrapposizione di suoni latini ed italiani in un vertiginoso scambio di reciprocità tra suono e significato: la parola scritta si carica di densità drammatica, e il suono arcano e ritmato così ricco di *pathos* si impregna di concretezza logicacfr. <http://www.iltamburodikattrin.com/interviste/2014/virgilio-brucia/> .

un parlante italiano, non può dipanarsi una storia, ma possono affiorare immagini, evocazioni mnemoniche, visioni sonore; dall'altra parte la composizione dell'intero spettacolo in sequenze (visive) (ma su questo torneremo), di cui la vocalizzazione del II libro è la conclusiva, è lontana dalla logica narrativa ed è propria, al contrario, del procedere ecfrastico.



Fig.1: Video still da *Virgilio Brucia*, cap. VII.

In che modo la dinamica ecfrastica si fa scena? Sul palcoscenico, nella forma di un *tableau vivant*, viene inscenata la situazione comunicativa dell'*ékphrasis* con una voce e i suoi ascoltatori-spettatori. Virgilio sta per raccontare la fine di Troia e si rivolge ad Augusto, che indossa la maschera d'oro, e alla sua corte (figura 1). Sotto lo sguardo dello spettatore si svolgono due tempi: il tempo teatrale, dilatato, della composizione della scena e il tempo puntuale dell'immagine finale che è la risultante di questa composizione. L'equilibrio compositivo e coloristico fa immediatamente pensare a un quadro e l'episodio, in effetti, è stato trattato da una complessa tradizione iconografica a cui gli Anagor rimandano.



Fig.2: J.A.D. Ingres, Virgilio legge l'Eneide ad Augusto, Ottavia e Livia, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.



Fig.3: A. Kauffmann, Virgilio legge l'Eneide ad Augusto e Ottavia, San Pietroburgo, Hermitage



Fig.4: J.J. Taillasson, Virgilio legge l'Eneide davanti lo stesso Augusto e Ottavia minore, Londra, National Gallery.

Gli artisti si erano per lo più confrontati con un aspetto specifico della vicenda: lo svenimento di Ottavia (fig. 2, 3, 4). Secondo la testimonianza di Elio Donato, quando Virgilio legge (o riporta a memoria) il passaggio del VI libro della sua opera in cui, in un verso, omaggia il figlio di Ottavia, Marcello, morto troppo giovane, la donna sarebbe svenuta per l'emozione. Quello che gli artisti hanno rappresentato è l'effetto dell'*ékphrasis* sullo spettatore, il cui coinvolgimento emotivo testimonierebbe la grandezza dell'opera virgiliana per il portato immaginativo e rammemorativo che da essa scaturisce. All'occhio di chi contempla l'opera pittorica, i versi dell'*Eneide* che rievocano Marcello

e lo svenimento della madre si confondono in un'immagine di *pathos* in cui cause ed effetti si mescolano, ma se distinguiamo i livelli contenutistici che l'opera d'arte sintetizza, ci troveremo di fronte alla chiara rappresentazione di una situazione ecfrastica che inquadra allusivamente, al suo interno, il racconto delle vicende di Enea. Questa forma di inquadramento prospettico trova, nella finzione teatrale, una possibilità espressiva di grado ancora diverso perché gli effetti si moltiplicano e, a Virgilio e alla corte di Ottaviano, si aggiunge la presenza esterna dello spettatore vero e proprio, il pubblico della sala. La situazione ecfrastica, con meccanismi da scatole cinesi, sviluppa inquadramenti prospettici emotivi e stilistici, in cui le immagini evocate dalla lingua latina scorrono sui volti degli uomini della corte di Augusto e penetrano nelle menti degli spettatori presenti in sala: la situazione è fluida, di movimenti impercettibili e interiori; l'unico punto fisso diventa la maschera d'oro che congela lo sguardo in quell'espressione eterna che, se vogliamo, replica l'immobilità del quadro.

Il racconto e l'ascolto si sostanziano di un formulario classico o neoclassico di gesti e atteggiamenti: lì dove i corpi trovano un momento di stasi, sarà la parola ad assumere i principi del movimento, dando spazio e dinamismo alle immagini mentali. Perché se in *Virgilio Brucia*, come in qualche recensione si legge, c'è una riduzione dell'immagine e un incremento dell'apparato vocale, non bisogna dimenticare che le voci, in senso ecfrastico, producono visioni.

3. Conclusioni. La facoltà mimetica dell'*ékphrasis* e le spie di "rammemorazione ecfrastica"

La vocalizzazione ecfrastica del II libro dell'*Eneide*, come si è detto, occupa la seconda parte di *Virgilio Brucia* che coincide con il settimo capitolo dello spettacolo: qual è il legame tra questa e la prima parte, dove l'apparato visivo è dominante e la successione di capitoli (ben sei) è senza dubbio più martellante? La risposta va cercata, probabilmente, nel nesso che si stabilisce tra immagine e oralità sulla scena. In un primo momento, gli Anagoor affrontano il rapporto tra arte e potere attraverso una sequenza di esperienze teatrali-visive, coaguli di immagini che in scena prendono forma e dilatazione, presentate secondo una strutturazione del discorso che non segue il

filo della narrazione ma che funziona per via di giustapposizione. I capitoli sono legati da echi interni che si rincorrono a livello tematico, contenutistico e visivo, ma che precipitano poi, nell'ultimo capitolo, nell'essenzialità di una voce che chiede di immaginare.

È questa stessa costruzione spettacolare ad essere coerente con uno dei principi stilistici che caratterizzano l'*ékphrasis* e che la situano in una zona intermedia, tra la narrazione e la descrizione. Si tratta di un principio che trova un'esemplificazione chiara in uno studio di Riccardo Palmisciano dedicato allo scudo di Achille, l'*ékphrasis* per antonomasia, a cui qui ci rifaremo proprio per la notorietà dell'argomento. Lo studioso osserva come le scene che compaiono sullo scudo vengano presentate in forma frazionata, contenute in cornici: proprio questo frazionamento, questa distribuzione della visione in *loci* del linguaggio che corrispondono a *loci* visivi, sarebbe il principio fondamentale che rende l'*ékphrasis* altra cosa rispetto alla narrazione. Ogni sezione figurativa dello scudo è introdotta da formule del tipo *ἐν δέ*, che Palmisciano chiama "formule di rammemorazione ecfraistica" (2010). Secondo lo stesso principio, *Virgilio Brucia* viene organizzato in capitoli e lo spettatore non è condotto attraverso il percorso emotivo di una narrazione ma, in modo naturale, saranno delle tracce emotive di rimandi spesso imprevedibili a fare da collante all'intero spettacolo, per confluire poi nella grande visione finale affidata al medium linguistico.

A partire da una riflessione sull'*ékphrasis*, vediamo quindi come siano due i temi portanti che mettono in relazione la prima e la seconda parte di questo intervento. Li riformuleremo ora in forma sintetica e, benché ci si trovi qui in fase conclusiva, si vedrà come si tratti piuttosto di una proposta di studio a venire.

In primo luogo si individua un filo performativo che lega *ékphrasis* e memoria. Seguendo il suggerimento di Palmisciano, che rievoca i termini classici di quell'*ars memorativa* che prescriveva di distribuire le *imagines* più efficaci dal punto di vista rammemorativo (non a caso chiamate *agentes*) in *loci* precisi, potremmo pensare all'applicazione degli stessi meccanismi nel contesto retorico dell'*ékphrasis*, per la modalità che le è propria di distribuire in forma sequenziale immagini e nodi patetici.

Il secondo tema è il tema del linguaggio, dell'evocazione immaginifica, e ancora memoriale, per via linguistica. L'uso del latino, nello

specifico, testimonia la possibilità di risvegliare “un ancestrale linguistico sepolto in qualche parte del nostro cervello”⁵ che potremmo forse comprendere se risaliamo all’idea che il linguaggio sia davvero quell’“archivio di somiglianze non sensibili” (Benjamin, 1933), attraverso cui si recupera la facoltà di stabilire corrispondenze tra uomo e mondo, tra interiorità e realtà esterna.

A fare da corollario e da sintesi entro questi due temi, tra memoria e linguaggio, lente attraverso cui leggere anche la scena contemporanea, troveremo la complessa teoria del mimetismo.

L'*ékphrasis* è senza dubbio una chiave d’accesso a queste tematiche e in *Virgilio Brucia* vediamo come l’accumulo visivo della prima parte dello spettacolo si ritrovi, dilatato, a piombare nella ferita della seconda parte. Nella vocalizzazione del II libro dell’*Eneide* le immagini evocate per via linguistica stabiliscono corrispondenze con le immagini visive della prima parte e mostrano in trasparenza le sofferenze profonde che il potere, anche quando è soltanto celebrato, porta in seno. È dunque nell’oralità che si aprono i lampi visivi, veri echi memoriali, che ciascuno ha in sé.

Il classico torna sulla scena contemporanea nel suo essere genere misto, nella sintesi che l’*èpos* aveva saputo operare non solo tra mimesi e diegesi ma anche tra immagine e parola.

Gli studi di cultura visuale, che sempre più tornano ad interessarsi al fenomeno ecfrastico, possono trovare terreno di relazione fertile anche nell’ambito di quegli studi teatrali che mettono al centro gli incroci delle possibilità medialità. E per media intendiamo qui: il libro, la scrittura, la voce, l’oralità, l’immagine.

5. *Ivi* www.iltamburodikattrin.com/interviste/2014/virgilio-brucia/#quarto.

Bibliografia

- Abbondanza L. (2008), *Introduzione a Filostrato Maggiore, Immagini*, Torino, Aragno Editore.
- Beckett S. (1979), *Company*, London, John Calder.
- Benjamin W. (1933), *Opere complete, Scritti 1932-1933*, vol. V, edizione italiana a cura di Enrico Ganni con la collaborazione di Hellmut Riediger, Torino, Einaudi, 2003.
- Cometa M. (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Frasca G. (2005), *La lettera che muore: la letteratura nel reticolo mediale*, Roma, Maltemi.
- Palmisciano R. (2009), *Il primato della poesia sulle altre arti nello scudo di Achille*, in Riccardo Palmisciano, Matteo D'Acunto (a cura di), *Lo Scudo di Achille. Esperienze ermeneutiche a confronto. Atti della Giornata di Studi, Napoli 12 maggio 2008*, «AION (filol)» 31.
- Quintiliano (1979), *Institutio Oratoria*, (a cura di) R. Faranda e P. Pecchiura, Torino, UTET, VI, 2, 29-33.
- Théon A. (1997), *Progymnasmata*, (texte établi et traduit par) Michel Patillon, Paris, Les Belles Lettres.
- Virgilio (1989) *Eneide*, (a cura di) Ettore Paratore, (traduzione di) Luca Canali, Milano, Mondadori, 1989.
- Yates F. (1966), *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 2007.
- Webb R. (2009), *Ékphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Burlington, Ashgate.

Roberta Ferraresi
Università di Bologna

Lingue teatrali fra scrittura, oralità e vocalità. Il problema dell'italiano "di uso medio" sulle scene degli anni Duemila

Il problema che si intende affrontare è quello della lingua italiana "di uso medio" utilizzata dai teatri degli anni Duemila. Il fenomeno risulta di una certa consistenza e diffusione, dentro e fuori dal teatro. Insieme alla trasversale attenzione per l'immaginario pop, potrebbe essere letto nei termini di una riemersione di istanze mimetico-imitative nel Nuovo Teatro, che implicherebbero forme di adesione rispetto ai canoni del contesto socio-culturale contemporaneo. In questa sede si intende sostenere un'ipotesi di segno opposto: cioè che questo tipo di tendenze si possano parimenti comprendere nel quadro di un tentativo di critica o addirittura di sovversione delle modalità di produzione e comunicazione vigenti.

In prima battuta, nell'auspicio di arricchire le prospettive sul lavoro linguistico della scena contemporanea, si prenderanno in esame stimoli provenienti dalla discussione critica intorno ai rapporti fra arte e realtà – dalla teoria deleuziana del simulacro al lavoro della pop art, dall'impatto della svolta performativa allo slittamento di attenzione dai prodotti ai processi artistici. Ma è a livello più specifico che la questione si rende percepibile con maggiore esattezza. Gli studi di voce e la loro recente rielaborazione teatrologica (Amara, 2010) consentono di compiere uno scarto determinante: di valutare il problema delle lingue teatrali sui tre piani interrelati della scrittura, dell'oralità e della vocalità (Zumthor, 1992) e più precisamente di considerarlo da una prospettiva che si situa

“al di qua e al di là del significato” (Di Matteo).¹

L'indagine si chiude con alcune ipotesi di studio mirate a verificare il ragionamento in concreto: adottando una prospettiva processuale, si analizzerà il lavoro di tre percorsi del teatro italiano postnovecentesco che si distinguono per una particolare prossimità ai temi affrontati (Daniele Timpano, Teatro Sotterraneo, Babilonia Teatri). Le loro lingue manifestano tendenze di aderenza al reale sul piano testuale, ma il discorso cambia se analizzato anche dal punto di vista orale e vocale: l'italiano “medio” è detto in modi che stridono, che lo interrogano, ne espongono il funzionamento, spiazzano il livello dei significati.

Nella fruttuosità dello scarto che si divarica fra corpo e linguaggio si rivela “l'altro della voce” (Di Matteo); è qui che emerge “il sovvertimento sottile” cui essa può dare luogo (Barthes, 1999); ed è sempre su questi fronti – per quanto ci riguarda più strettamente – che si esprime a pieno una parte importante del trasversale progetto di critica al reale espresso dai teatri del nostro tempo.

La svolta performativa. Analisi di impatto sulla scena e sugli studi

Politeismi della scena

Nel primo decennio degli anni Duemila, sulle scene italiane, si affaccia una serie di fenomeni e tendenze che nel giro di breve si impone all'attenzione nazionale. L'hanno chiamata “quarta ondata”, per segnare nodi di continuità e differenza rispetto alle diverse spinte del Nuovo Teatro, “Iperscene” (dalla collana diretta da Paolo Ruffini), “Generazione T”, “Zero”, “Doppiozero”. Ma i fenomeni che compongono questo paesaggio frastagliato tendono a rifuggire qualsiasi tentativo di classificazione complessiva, sfidando sia la solidità delle categorie convenzionali, che i nuovi tentativi di inquadramento generale (a base generazionale, geografica o linguistica). In effetti, è difficile trovare qualcosa in comune fra la frontalità monocorde di Babilonia Teatri e i mondi sulfurei creati da Santasangre, fra i complessi scavi nella memoria collettiva di Anagor, lo straniamento di Menoventi,

1. Si specifica che laddove si trovino citazioni non contestualizzate in senso bibliografico, si fa riferimento a materiali inediti messi a disposizione dall'autrice.

il teatro – cosiddetto – “incivile” e monologante. Coesistono opzioni eminentemente visuali e di rifondazione dell’approccio politico; ricerche drammaturgico-testuali e creazioni collettive a partire dalla scrittura scenica; il personaggio c’è, non c’è o si contamina col piano della persona e dell’attore; alcune scenografie sono povere, minimal, mentre altre propongono impianti complessi e tecnologici; sono diffusi riferimenti extra-teatrali dal cinema alla musica alle arti, ma in realtà anche quelli che rimandano alla tradizione spettacolare, della ricerca e non.

Paradossalmente, a scorrere le produzioni del teatro del nostro tempo e le letture critiche che vi si coagulano intorno, sembra che l’unico elemento in comune è che non ce ne sia alcuno, tanto che si potrebbe ipotizzare che sia questo l’esito ultimo – o almeno attuale – di quel “politeismo” teatrale prospettato da Claudio Meldolesi (1987) quasi trent’anni fa.

Strumenti che non funzionano più e categorie che cominciano a oscillare

La critica si trova spesso stimolata da esperienze che spiazzano alla base le categorie e gli approcci convenzionalmente accettati, mentre si respira anche in campo teatrologico una simile instabilità: sono molti gli studiosi italiani che, fra Novecento e Duemila, rivendicano la necessità di una rifondazione o almeno di un aggiornamento dei metodi e degli strumenti fino a quel momento consolidati (De Marinis, 2008, 2013; Guccini, 2000).

Per tentare di definire tale orizzonte di trasformazione, alcuni (Carlson, 2004) hanno parlato della “svolta performativa” e della sua diffusione (ben oltre i confini teatrologici), vale a dire dello slittamento di attenzione dal “cosa” degli oggetti di studio al “come”.

Il pensiero occidentale, almeno dall’età illuminista, si fonda tradizionalmente su di una logica che articola il proprio funzionamento attraverso l’istituzione di coppie di opposti, in tensione dicotomica fra loro: corpo/mente, oggetto/soggetto, realismo/astrazione, e così via. Erika Fischer-Lichte (2014) sostiene che, in coincidenza all’impatto della svolta performativa, il pensiero dialettico e le dicotomie che produce “perdono qui la loro polarizzazione e la nitidezza della distinzione, vengono messe in movimento e iniziano a oscillare”.

Alla fine degli anni Ottanta, quando tale mutazione si rendeva

già percepibile e Meldolesi formulava l'ipotesi del "politeismo" dei teatri, scriveva Ferdinando Taviani (1984, 99): "Gli strumenti che ci avevano guidato [...] non funzionano più. Se ci si ostina a guardare le cose nuove alla vecchia maniera, non c'è da stupirsi che si abbia l'impressione di trovarsi in piena decadenza. Invece, ci troviamo in piena trasformazione".

Il ritorno del reale. Teatri e linguaggio nell'Italia degli anni Duemila

Il ritorno del reale

A scorrere con attenzione le analisi formulate dalla critica italiana, è possibile focalizzare almeno un punto su cui le diverse prospettive si trovano concordi: per molti, un tratto complessivamente distintivo di questa serie di differenti esperienze della scena si può rinvenire in una tendenza di avvicinamento alla dimensione della realtà, che – con una definizione importata da Rodolfo Sacchettini (2012) sulla scorta di Hal Foster (2006) – possiamo qui richiamare con la formula del "ritorno del reale".

Gli indizi in questo senso sono vari e molteplici. Si può pensare innanzitutto al piano tematico: la contro-storia di Daniele Timpano, i vibranti ritratti dell'Italia contemporanea sbazzati da Babilonia Teatri, il tentativo sulle "primavere arabe" di Muta Imago, la *nouvelle vague* politica di Motus, il post-colonialismo coreografato da MK. Per quanto riguarda registri e linguaggi, si rinvengono consistenti riferimenti ai modi cine-televisivi, del web e dei social network, dei giornali e fumetti, fino alle nuove tecnologie (Teatro Sotterraneo, Santasangre, CollettivO CINETICO). A livello più generale, diversi critici rilevano un'inedita prossimità per i territori del comico (Ponte di Pino, 2013), campo tradizionalmente poco o nulla frequentato dalle scene della ricerca, e una serie di copiose affinità con l'immaginario pop (Graziani, 2010; Acca, 2011); se aggiungiamo quello che viene definito nei termini di un generale ritorno di attenzione per lo spettatore (anche con il suo coinvolgimento esplicito, Sacchettini, 2012; Ponte di Pino, 2010), è possibile leggere questo insieme di fenomeni nel quadro di un processo di avvicinamento fra scena e platea, fra

teatro e mondo, fra arte e realtà.

Nel campo dell'oralità

Uno dei sintomi di questo ritorno di attenzione per la realtà si può rinvenire anche nel tipo di lingua utilizzata dai teatri degli anni Duemila: un italiano quotidiano, "normale", informale, omologato e standardizzato, che sembra situarsi agli antipodi rispetto tanto alle due "macro-linee" primo-novecentesche dei "teatri di voce" (quella "dell'esercizio" dei teatri laboratorio e quella della "voce-corpo", di matrice artaudiana), quanto agli esiti più recenti sulla scena della ricerca.²

Non che sia la prima volta che questo tipo di lingua funzionale, apparentemente non teatrale e quotidiana, si affaccia sui palcoscenici italiani: basti pensare all'epica del teatro di narrazione o più in generale alle modalità dell'attore-autore novecentesco. Ma negli ultimi dieci-quindici anni essa sembra stabilire un primato nelle scelte linguistiche del Nuovo Teatro ed esprimere la capacità di riunire intorno a sé quelle esperienze, al di là delle consistenti differenze osservabili ad altri livelli; e, di più, si dimostra come fenomeno rilevante anche in altri campi, quello letterario *in primis* (Wu Ming, 2009).

È il cosiddetto italiano "dell'uso medio" (Sabatini) o "neostandard" (Berruto), con la sua attitudine presentativa (si pensi alla diffusione dell'uso del "c'è"), la polivalenza del "che", la predilezione per la paratassi a scapito delle costruzioni complesse, ridondanze (ad esempio pronominali) ad ogni livello; la lingua che parliamo ogni giorno e quella che si sente alla tv, agile e mobile, con tutte le sue corruzioni e debolezze.

L'italiano come lingua nazionale

Questa lingua "media" ha una storia recente: fino a un certo punto, l'italiano si manifestava in modo unitario principalmente in forma scritta, nella produzione letteraria e intellettuale, era insomma soprattutto una lingua colta; mentre, nell'uso comune, esistevano *gli* italiani, tante opzioni diversamente declinate a livello locale (e orale).

"È nato l'italiano come lingua nazionale", sentenziava Pasolini (1964) negli anni Sessanta. Dal cuore di quella "mutazione antropo-

2. Per un'analisi della questione della voce nei teatri del Novecento e postnovecenteschi, cfr. Di Matteo, 2010.

logica” che stava indagando nell’Italia del boom, intuiva l’avvento di “un nuovo tipo di lingua” con tendenze egemoniche, che di lì a poco – con il supporto dei mass-media – avrebbe a suo avviso spazzato via la ricchezza linguistica del Paese a favore di un italiano “tecno-scientifico” o “tecnocratico”, “della produzione e del consumo”; omologante e unificatore; una lingua “funzionale” che privilegiava il fine comunicativo rispetto a quello espressivo; che veniva prodotta nel contesto della nuova civiltà borghese industrializzata e diffusa con risvolti unificatori dai mezzi di comunicazione di massa.

Così, si potrebbe spiegare la scelta dell’italiano “medio” dei teatri degli anni Duemila nel quadro di un processo di assorbimento delle modificazioni linguistiche occorse nel contesto socio-culturale del Paese negli ultimi cinquant’anni; si potrebbe constatare come essi siano “integrati” nella nuova società dei consumi e delle comunicazioni, in quanto aderiscono ai principi determinati dalla “lingua nazionale” industriale e cine-televisiva, o quantomeno perché ne subiscono fortemente l’influenza; e, generalizzando, si potrebbe infine addirittura ipotizzare che il Nuovo Teatro italiano postnovecentesco esprima, in questo senso, delle tendenze mimetico-imitative, andando ad attingere a piene mani alla lingua e all’immaginario contemporanei. Le cose, tuttavia, non sono così semplici.

I simulacri del pop. L’arte oltre la realtà

Arte e realtà: la “banalità” del pop

Negli *States* degli anni Sessanta il capitalismo tradizionale sta cedendo il passo a quello globale, mentre le case, le vite e gli immaginari si riempiono delle merci della produzione standardizzata e serializzata. La civiltà industriale è in mutazione: sta passando dalla soddisfazione dei bisogni alla loro stessa alimentazione, supportata dal bombardamento mediatico dei nuovi o rinnovati mezzi di comunicazione. Sono gli albori della società di massa e dei consumi, del boom e dell’*American Dream*.

È qui che nascono, in maniera del tutto indipendente l’una dall’altra, le esperienze che comunemente si annoverano sotto l’egida della nozione di “pop art”. Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jasper Johns,

Claes Oldenburg e altri, per le loro opere, scelgono soggetti direttamente estratti dalla realtà che li circonda: icone della società dello spettacolo, strumenti di produzione e beni di consumo; pubblicità, rotocalchi, fumetti, cinema e tv – insomma tutti elementi che rimandano esplicitamente e direttamente alla quotidianità della neonata *mass culture*. C'è chi ha accusato la pop art di connivenza, in quanto assorbe il meglio e il peggio della nuova *way of life*, diventa una sua cassa di risonanza; chi vi ha letto delle forme di adesione ad essa, addirittura di sfruttamento.

Le cose non sono così ovvie come potrebbero sembrare. Il processo della campionatura di elementi della realtà, estratti dal vissuto quotidiano, e della loro immissione all'interno del prodotto artistico è uno dei temi più discussi e distintivi dell'arte novecentesca, dal "ready-made" duchampiano in poi. E questo tipo di approccio ha sollevato non poca attenzione, ponendo le basi per quello slittamento di paradigma cruciale che dischiude all'arte gli orizzonti del concettuale, spostando l'asse del ragionamento dal canone consolidato della bellezza a quello dei rapporti fra arte e realtà. Nello specifico, poi, ci sono posizioni (Crow, 2012) che hanno considerato l'atteggiamento degli artisti pop nel quadro di un progetto di critica e addirittura di sovversione nei confronti della cultura massificata e massmediale che andava affermandosi in quegli anni. E, infine, basti pensare che la pop art è una delle rare esperienze della ricerca artistica conosciuta e riconosciuta anche fuori dal proprio campo, in particolare ponendosi come stimolo per le riflessioni di maestri del pensiero occidentale, da Baudrillard, a Foucault, a Deleuze e Barthes.

Simulacri: una "petit différence"

Svolgeremo ora una brevissima ricognizione nel campo della pop art, per estrarre qualche elemento di ragionamento utile ai fini del nostro discorso. Questo itinerario fra la neoavanguardia e la filosofia del secondo Novecento utilizzerà come guida Hal Foster (2006), uno dei critici che si è occupato lucidamente e con intensità del fenomeno.

Si è accennato come uno dei tratti distintivi di tali tendenze sia proprio la dimensione dei rapporti fra arte e realtà. Nel campo della pop art, l'idea di ready-made compie un avanzamento determinante. I suoi artisti, infatti, non utilizzano soltanto oggetti della quotidianità eleggendoli ad opere d'arte tramite una loro immissione in contesto

artistico così come sono, nel solco della strada aperta da Duchamp; i fumetti di Lichtenstein e le serigrafie di Warhol *non sono* oggetti originali (una striscia del comics, una foto di giornale), ma una loro copia – “una copia di una copia”, per dirla con Gilles Deleuze (1975), ossia un “simulacro”.

È negli stessi anni che il filosofo francese lavora a definire tale concetto, come “la copia di una copia il cui legame col modello si assottiglia sempre più fino a renderli indistinguibili” (e, non a caso, utilizza proprio la pop art come esempio). C’è da annotare qualche elemento specifico della teoria deleuziana del simulacro, per capire la particolarità della prospettiva: l’effetto di simulazione, a suo avviso, si innesca solo a un livello superficiale ed esteriore, perché il procedimento non ripete a livello profondo il funzionamento e le strutture impiegati nel modello; in questo senso, il processo di simulazione non produce una copia, ma un nuovo oggetto; il fine di questo percorso, non è l’imitazione in sé, ma la creazione di uno strumento per rovesciare o contestare l’originale. Questo tipo di esperienze (e anche quelle della pop art), insomma, non consistono propriamente in pratiche mimetico-imitative, ma – constata Deleuze (2004) – si tratta di sperimentazioni che tentano di affermare la propria “*petit différence*” (“piccola differenza”) rispetto alla realtà, per mostrare qualcosa di essa che abitualmente non vediamo con chiarezza.

Gli artisti pop hanno lavorato su questi fronti in molti modi e diverse misure: dal dispositivo della ripetizione tanto caro a Warhol (e a Deleuze) alle operazioni sulla consistenza e sulla materialità del soggetto (dalle sculture in bronzo di oggetti comuni di Jasper Johns ai cibi “sgonfi” di Oldenburg, costruiti in stoffa o gomma); agli interventi, infine, sulle dimensioni degli oggetti, che lavorano sul piano della loro proporzionalità rispetto al reale (gli ingigantimenti di Oldenburg). Questo tipo di strategie, volte a dichiarare la “*petit différence*” delle opere rispetto alla realtà, non definisce soltanto le tendenze pop come un’opzione critica al coevo avvento della cultura di massa, ma provoca importanti conseguenze concettuali anche al livello generale e trasversale della critica e degli studi.

Dai prodotti ai processi. Il primato dei modi produttivi nell'arte e negli studi

L'autore come produttore

Si chiedeva Danto (2008) nel '64, dopo aver visitato una mostra a New York in cui erano esposte le *Brillo Box* di Warhol: "Qual è la differenza tra un'opera d'arte e una mera cosa? Perché *queste* scatole sono arte mentre i loro originali sono solo scatole?"

Abbiamo illustrato, con Deleuze e altri, qualche ipotesi a riguardo. Ora è tempo di allargare il campo e procedere a una risposta più complessiva: le neoavanguardie del secondo Novecento hanno contribuito ad operare uno slittamento determinante nella teoria e nella prassi dell'arte, spostando l'attenzione dai prodotti artistici, dalle opere, dagli oggetti ai modi e ai processi di produzione.

I fumetti di Lichtenstein non sono "vere" strips. L'artista utilizzava un procedimento piuttosto complicato di riproduzione dell'originale, che mescolava autorialità tradizionale e mezzi tecnologici: sceglieva la striscia su cui lavorare e la copiava a mano; dopodiché proiettava sul muro la sua copia e la ridisegnava seguendone i profili; infine, dipingeva l'immagine utilizzando la tecnica dei puntini Ben-Day. Qualcosa di simile si può osservare nei processi di lavoro anche di Warhol, Oldenburg e Johns.

I soggetti scelti dagli artisti della pop art *sembrano* oggetti quotidiani campionati dalla realtà e immessi in contesto artistico così come sono; ma, allo stesso tempo, si crea un possente cortocircuito fra la loro apparente banalità e i procedimenti estremamente complicati e raffinati utilizzati per produrli, fra il piano dei contenuti e quello della forma, fra il prodotto e il processo.

Su questo punto, molti critici fanno riferimento a *L'autore come produttore* (1973), importante intervento di Benjamin del '34. Qui, il filosofo prima di tutto rileva la necessità che l'artista abdichi alla sua tradizionale separatezza rispetto alla società coeva e cominci a farsi carico del rapporto con il mondo che lo circonda; ma, in secondo luogo, esprime serie criticità nei confronti di coloro che intendono

raggiungere tale obiettivo soltanto con la scelta di tematiche all'ordine del giorno e auspica invece che gli artisti si concentrino su interventi al livello dei modi e dei mezzi di produzione. Non a caso, Benjamin porta l'esempio del teatro epico di Brecht: in grado, non solo di trattare tematiche di cocente attualità, ma anche il modo in cui esse venivano affrontate e diffuse, non ultimo attraverso un sapiente utilizzo degli strumenti e linguaggi tecnologicamente avanzati. Così, il teatro epico consentiva di comprendere il funzionamento dei mezzi di comunicazione e di guardare a quelle questioni diversamente, di vedere e capire qualcos'altro (del teatro e della realtà).

Ecco come la pensava Andy Warhol rispetto alla logica dominante la società di massa, in una riflessione formulata da Foster (2006, 131): “Se non puoi sconfiggerla, meglio diventarne complice. Se vi partecipi totalmente, puoi smascherarla; rivelarne gli automatismi, persino l'autismo, proprio grazie ai suoi eccessi”.

La performatività nei teatri e nelle teatrologie del nostro tempo

Gli aspetti processuali, relazionali, transizionali e performativi dell'esperienza artistica, dal punto di vista della fruizione e della produzione, si trovano negli ultimi anni al centro dell'agenda degli studi teatrali. Marco De Marinis è tornato più volte, nel suo percorso, sull'analisi del loro paradigma scientifico e dei correlati mutamenti. In particolare, di recente ha rilevato come diverse culture teatrologie occidentali condividano l'intenzione di “privilegiare i processi rispetto ai prodotti”, nel senso di “considerare le opere [...] dal punto di vista processuale, ovvero dal punto di vista performativo” e che, negli ultimi anni, molte di esse sembrano convergere verso “un ripensamento in chiave performativa della teoria teatrale” (De Marinis, 2008, 2013).

Questo mutamento di prospettiva in senso processuale arricchisce la lettura del lavoro dei teatri italiani degli anni Duemila e in particolare delle tendenze che abbiamo descritto. Indagando i contributi critici che si sono occupati della questione, si rilevano posizioni in cui si sospetta che non si tratti di un “ritorno del reale” nel senso stretto di una tendenza alla riacquisizione di istanze mimetico-rappresentative e si valuta la concentrazione sui rapporti fra le dimensioni del reale e del finzionale nel quadro di una serie di processi di “smontaggio del teatro” e di “destrutturazione dei meccanismi della rappresentazione”

(Palazzi, 2010) e in genere dei dispositivi di comunicazione, in particolare al fine di "mostrarne il funzionamento" (Graziani, 2011).

Se si pensa alla lingua utilizzata dagli artisti di teatro in chiave processuale, dal punto di vista dei tentativi di smontaggio della rappresentazione e dei modi di comunicazione, occorre scavare più a fondo il problema dell'italiano "di uso medio" che propongono in scena. Visti gli stimoli che abbiamo fin qui raccolto, si può verificare se si tratti, anche in questo caso, di una serie di tentativi volti allo svelamento, al rovesciamento e alla critica. In questo senso, i domini dell'oralità e della vocalità si rivelano un territorio elettivo attraverso cui provare a comprendere diversamente la questione.

Lingue "inaudite". Il "sovertimento sottile" dell'italiano medio nei teatri del nostro tempo

Lingue inaudite e sovvertimenti sottili

Fra gli altri, è Adriana Cavarero, filosofa che si è occupata in diversi episodi dei problemi connessi alla vocalità e all'oralità, a intercettare e rielaborare una idea barthesiana per molti versi determinante in questo campo: ne *Il piacere del testo* (1999), a suo avviso, Barthes sostiene "che il registro pulsionale del corporeo, di cui la voce è espressione, la rende crucialmente idonea a sovvertire l'ordine del linguaggio e, perciò, della politica" (Cavarero, 2003, 216).

"Il linguaggio tappezzato di pelle, [...] in cui si possa sentire la grana della gola, la patina delle consonanti, la voluttà delle vocali, tutta una stereofonia della carne profonda" (Barthes, 1999, 126), in effetti, è tutt'altro piano del discorso rispetto a quello invece oggettuale delle scelte lessicali, grammaticali e sintattiche. Secondo Wu Ming (2009), l'idea barthesiana di "sovertimento sottile", nei tentativi di riappropriazione dell'oralità operati dagli scrittori del *New Italian Epic*, dischiuderebbe una "terza via" fra l'italiano standard e quello letterario, creando una originale "lingua inaudita" (ancora Barthes) che oscilla fra piano orale e scritto.

La questione si complica ulteriormente, se osservata sui fronti propri del teatrale che si dischiudono fra scrittura, oralità e vocalità, in "quella dimensione paradossale della voce, situata nell'*entre-deux* fra

corpo e linguaggio” (Di Matteo 2015).

Molti degli artisti del nostro teatro scelgono tematiche d’attualità, strizzano l’occhio al pop, fanno riferimento a situazioni quotidiane; scelgono come lingua quell’italiano “medio” minacciosamente individuato da Pasolini negli anni Sessanta. Se ci fermiamo sul piano dei prodotti e degli spettacoli, rischiamo di rintracciare la riemersione di istanze pseudo-mimetiche o di forme di influenza del reale; se invece spostiamo l’asse del discorso sul piano dei processi produttivi e delle modalità di relazione fra essi e il contesto socio-culturale, il ragionamento si scinde almeno su due piani: quello oggettuale, del lessico e del linguaggio; e quello performativo, dell’oralità e della voce. È vero che i teatri degli anni Duemila parlano un italiano “medio”, ma *come* lo parlano?

Le lingue inaudite dei Teatri Duemila #1: Daniele Timpano

Daniele Timpano sceglie, per i propri *one man show*, temi importanti della storia recente del Paese: ha lavorato su Aldo Moro e il terrorismo, su Mussolini e i post-fascismi. Precisamente, si è concentrato, non tanto su queste vicende, ma sulle modalità in cui hanno preso posto nell’immaginario collettivo, attraverso la mediazione dei mezzi di comunicazione. Nel suo teatro, giustappone la propria prospettiva individuale, micro-storica e vissuta di uomo e performer, alle modalità in cui gli stessi fatti sono stati visti e raccontati attraverso la tv, i libri, i giornali.

Così, negli spettacoli, si intrecciano due livelli orali distinti: l’eloquio informale della persona e della sua “piccola” storia e le modalità comunicative ufficiali della grande Storia. Sul piano della vocalità, lo scarto si acuisce: da un lato, troviamo monologhi personali, la cui individualità è definita dall’uso di una voce più calda, intima, che esprime un forte grado di coinvolgimento attraverso la discontinuità delle sonorità, momenti di *a parte* confessati sottovoce, a volte rotti dalla commozione, scanditi da fiati più affannati, forme di precarietà e incertezza; dall’altro, senza soluzioni di continuità, si giustappone l’atroce frontalità della comunicazione ufficiale, con la sua voce piatta e alta, il tono assertivo, la frenesia divorante che esprime quasi sempre intenzioni egemoniche o almeno di sopraffazione.

I racconti a cui Timpano dà voce parlano delle stesse cose, ma non ne parlano allo stesso modo. Qui, si apre un dislivello – una “petit

différence” – su cui il suo teatro pone l'accento (e sembra che la voce sia utilizzata per alimentarlo): fra dimensione reale e finzionale, fra l'umanità del soggetto e la (presunta) oggettività storico-documentaria, fra voci umane e mass-mediali – insomma fra i fatti così come sono, come accadono, e come invece ci vengono raccontati.

Le lingue inaudite dei Teatri Duemila #2: Teatro Sotterraneo

Attraverso la costruzione di situazioni sceniche semplici e quotidiane, il lavoro di Teatro Sotterraneo riesce – con una certa ironia e feroce lucidità – a far emergere alcune delle criticità fondanti lo spirito del nostro tempo (lo stallo forsennato del progresso, il problema dei giovani, il sistema bulimico dei consumi).

La lingua parlata dai performer è un italiano standard, piatto e omologato, agile e veloce, molto informale, funzionale prima di tutto al contenuto che veicola. Se si guarda con maggiore attenzione, non si tratta esattamente dell'italiano parlato di uso comune, quanto piuttosto di quello ripasmato dai mezzi di comunicazione: basti pensare agli episodi di coinvolgimento dello spettatore che rimandano a formati cine-televisivi (come il quiz), alle modalità monologiche che ricalcano quelle del telegiornalismo d'attualità o del documentario, ai dialoghi fra gli attori spesso che sembrano sbozzati sul registro delle serie tv.

Una volta individuato il riferimento e, sul piano dell'oralità, isolato il correlato registro “mass-mediale”, ci si rende conto che gli attori utilizzano questa lingua anche quando “non dovrebbero”, ossia in situazioni non esplicitamente o direttamente riferibili al contesto dei mezzi di comunicazione (si vedano per esempio la descrizione algida e monocorde di un tremendo incidente d'auto in *La cosa 1* o l'intero impianto vocalico di *Dies irae*).

Tenendo conto che il gruppo esprime numerosi riferimenti in questo senso anche ad altri livelli (i dispositivi del loop, della ripetizione, dei tagli netti nel montaggio), si potrebbe leggere la scelta trasversale dell'oralità mass-mediale in un quadro complessivo, dove si intenderebbero evidenziare le modalità in cui il linguaggio viene utilizzato, rifondato e piegato dai mezzi di comunicazione di massa.

Le lingue inaudite dei Teatri Duemila #3: Babilonia Teatri

Anche Babilonia Teatri si occupa di tematiche di cocente attualità.

E anche questo gruppo, per farlo, attinge a piene mani dall'immaginario pop contemporaneo e usa l'italiano "medio". Solo che, nell'originale scrittura poetica di Enrico Castellani, questa lingua è letteralmente fatta a pezzi: il testo non è mai un discorso compiuto, ma è in versi e si articola per frammenti; inoltre, fra italiano e dialetto veronese, vengono innestati brandelli di realtà, così come sono (pezzi di hit musicali, frasi di film, titoli di giornale). Si potrebbe pensare a una specie di "registrazione" della quotidianità, ma il discorso cambia se si prende in considerazione il piano della vocalità.

In quel ritratto del conformismo italiano visto da Nord-est che è *made in italy*, si descrive una scena in una pizzeria di provincia, mescolando impressioni d'atmosfera e citazioni verbali. Le consuete chiacchiere razziste, ipocrite, omologate sono dette in scena in modo asettico e rivelano così la loro inaudita ferocia. In *Pornoboy* – potente lavoro sul voyeurismo mediatico – è sempre quell'approccio monocolore, senza pause e senza fiato, a trattare il caso Giuliani, il divorzio Berlusconi, la vicenda Englaro. È la stessa voce, impassibile, distaccata, piatta a dire: "Eluana lotta insieme a noi / Eluana era una bella ragazza / la più bella del mondo / la più bella per me / più bella cosa non c'è / più bella cosa di te" (dai titoli di giornale alle canzoni di Raf e Ramazzotti).

I "blob" drammaturgici vengono ingurgitati dai performer e rimpastati in una forma recitativa frontale, neutrale, impersonale, scandita da una ritmica che ha poco o nulla a che fare col significato delle parole. Gli attori di Babilonia Teatri si possono assimilare a dei "porta-voce" (il gruppo dice dei "megafoni") e la loro è quasi una "voce-oggetto": attraverso un trattamento dell'oralità come "vettore di desoggettivazione" (Di Matteo), si crea un effetto di omogeneità che conduce ogni prodotto – reale o mediatico – sullo stesso piano e si innescano, così, opzioni di straniamento agghiaccianti.

Bibliografia

- Acca F. (a cura di) (2011), *Performing pop*, in «Prove di drammaturgia», XVII, 1.
 Amara L., Di Matteo P. (a cura di) (2010), *Teatri di voce*, in «Culture Teatrali», VII, 20.
 Barthes R. (1973), *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi 1999.

- Benjamin W. (1934), *L'autore come produttore*, in *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi 1973, 216-217.
- Carlson M. (2004), *Performance: a Critical Introduction*, London-New York, Routledge.
- Casi S. (2013), *Per un teatro pop. La lingua di Babilonia Teatri*, Corazzano, Titivillus.
- Castellani E. (2013), *Almanacco. I testi di Babilonia Teatri*, Corazzano, Titivillus.
- Cavarero A. (2003), *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli.
- Crow T. E. (1987), "Saturday Disasters": *traccia e referenza nelle prime opere di Warhol*, in E. Grazioli (a cura di) (2012), *Andy Warhol*, Milano, Marcos y Marcos, 108-117.
- Danto A. C. (2003), *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, Milano, Postmedia 2008.
- Deleuze G. (1968), *Differenza e ripetizione*, Milano, Cortina 2004.
- Deleuze G. (1969), *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli 1975.
- De Marinis M. (2013), *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni.
- De Marinis M. (2010) *Geroglifici del soffio: poesia-attore-voce fra Artaud e Decroux nel Novecento teatrale*, in «Culture Teatrali», 20, 11-38.
- De Marinis M. (2008), *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni.
- Deriu F. (2012), *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni.
- Di Matteo P. (2010), *Voce e clinica. Afasia, delirio linguistico e dimensione fantasmatica della phoné*, in «Culture Teatrali», 20, 71-96.
- Di Matteo P. (in press), *Performing the Entre-Deux: The Capture of Speech in (Dis)embodied Voices*, in B. Macpherson, K. Thomaidis (eds.), *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Research*, London-New York, Routledge.
- Fischer-Lichte E. (2004), *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci 2014.
- Foster H. (1996), *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia 2006.
- Graziani G. (2011), *Epica, etica, pop. Manovre di uscita dalla post-modernità tra letteratura e teatro*, in F. Arcuri, I. Godino (a cura di), *Prospettiva. Materiali intorno alla rappresentazione della realtà*, Corazzano, Titivillus,

172-183.

- Graziani, G. (2010), *La realtà allo stato gassoso – uno sguardo al teatro degli anni Zero*, in «Altre Velocità».
- Guccini G. (2000), *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture Teatrali», I, 2-3, 11-26.
- Lanteri J. (a cura di) (2009), *Iperscene 2*, Roma, Editoria & Spettacolo.
- Meldolesi C. (1987), *Unificazione e politeismo*, in A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro. Atti del convegno*, Modena, Mucchi, 33-40.
- Mei S. (2012), *Gli anni dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, in «Annali Online Lettere», VII, 2, 232-245.
- Palazzi R. (2010), *Ondata e ritorno*, in «Linus», XLVI, 8, 92-93.
- Pasolini P. P. (1964), *Nuove questioni linguistiche*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti 2000, 5-24.
- Petruzzello M. (a cura di) (2007), *Iperscene*, Roma, Editoria & Spettacolo.
- Ponte di Pino O. (2013), *Il morbo italico: paranoia nazionale, blocco cognitivo e Nuovo Teatro del Grottesco*, in «Ateatro», 146.
- Ponte di Pino O. (2010), *Il teatro 2.0 ai tempi di Facebook*, in «Ateatro», 127.
- Sacchettini R. (2012), *La "realtà" a teatro. Domande aperte all'ultima stagione*, in «Lo Straniero», XVI, 184, 58-67.
- Taviani F. (1984), *Inverno italiano in Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, L'Aquila, Textus, 90-104.
- Timpano D. (2012), *Storia cadaverica d'Italia*, Corazzano, Titivillus.
- Wu Ming (2009), *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi.
- Zumthor P. (1992), *Prefazione*, in C. Bologna, *Flatus Vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino.

Nicoletta Lupia
Università di Bologna

Pensare, dire, fare: comporre. L'oralità come strumento di creazione attorica

L'intervento vuole indagare l'oralità e i processi di oralizzazione all'interno delle prassi di composizione spettacolare di tre compagnie che, pur perseguendo diversi orientamenti, hanno contribuito alla svolta del Nuovo Teatro: il Théâtre du Soleil, il Théâtre de l' Aquarium e l'Odin Teatret. Verranno analizzati i processi produttivi degli ensemble e del gruppo a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, con alcune derive negli anni Ottanta e si evidenzieranno le diverse dinamiche attraverso le quali l'oralità informa la creatività attorica, costituendo al contempo uno strumento di composizione e un veicolo di esplorazione dell'"io", considerato in relazione all'altro da sé e in quanto identità separata.

Le premesse

Tipologie di oralità

L'Enciclopedia Treccani, alla voce "oralità", recita: "Carattere di ciò che è detto, comunicato o trasmesso a voce". Alla nozione di oralità si affianca immediatamente quella di voce: strumento di espressione e destinazione delle prassi di oralizzazione, sede dell'emissione delle parole-parlate, delle performance verbali, dei pensieri detti e, quindi, agiti.

"Secondo Zumthor," ci dice Marco De Marinis (2010, 14), "l'oralità riguarda 'il funzionamento della voce in quanto portatrice di linguaggio'; mentre la vocalità designa 'l'insieme delle attività e dei valori che le sono propri, indipendentemente dal linguaggio'". L'oralità, dunque, nella sua accezione di "ciò che è detto o trasmesso a

voce” è strumento peculiare del parlante e dell’attore che si serve della voce per esprimersi sulla scena. “Ovunque esistano esseri umani, essi hanno un linguaggio, e sempre si tratta di lingua parlata e udita, ossia che esiste nel mondo del suono”, suggerisce Walter J. Ong (1986, 25) nel suo prezioso *Oralità e scrittura*.

Oralità, voce e linguaggio sono i tre poli del ragionamento: le loro articolazioni possono declinarsi in maniere differenti e, come vedremo, possono influenzare le dinamiche della scrittura dell’autore teatrale e dell’attore.

Le manifestazioni orali proprie di quest’ultimo, inoltre, possono venire utilmente rapportate alle categorie utilizzate da Piaget e Vygotsky a proposito dei processi di organizzazione mentale del discorso del bambino. Piaget, nel suo *Il linguaggio e il pensiero del fanciullo* (1962, 9) individua nei bambini una forma di linguaggio egocentrico e le attribuisce tre caratteristiche: la ripetizione; il monologo in cui “il bambino parla per sé, come se pensasse ad alta voce. Non si rivolge ad alcuno”; il monologo a due o collettivo, in cui “Il punto di vista dell’interlocutore non interviene mai: l’interlocutore è solo uno stimolo”. Quello che il pedagogista individua nel fanciullo è una sorta di flusso dialogico o monologico interno, infra-psichico, che si situa al livello della coscienza, nel palcoscenico della mente, di ogni individuo pensante.

Esiste, dunque, una fase dei processi di oralizzazione che si colloca su un piano silenzioso: l’oralità mentale. Con questo utile ossimoro si intende proprio quella fase del procedimento del dire che ancora non dice ma pensa con i meccanismi del dire, visualizza parole come fossero immagini. “Il pensiero”, ci ricorda Ong (1986, 109-110), “si annida nel discorso orale [...] Il nostro compiacimento nel pensare alle parole come a segni è dovuto alla tendenza [...] a ridurre tutte le sensazioni e tutta l’esperienza umana ad analogie visive”. Affermare che il pensiero veda le parole come immagini mentali ci spinge a considerare la fase che precede l’emissione vocale e verbale come altrettanto influenzata dai processi di oralizzazione che avvengono ad uno stato latente, mentale e più o meno consapevole a seconda delle età e delle esperienze dell’individuo.

Seguendo il discorso di Piaget sul bambino in età prescolare, Vygotsky, nel suo *Pensiero e Linguaggio* (1966, 160), completa un

quadro che può essere funzionale al discorso che si sta portando avanti. Sottolinea lo psicologo: “il rapporto tra la parola e il pensiero deve essere considerato non come qualcosa di statico, ma come un processo, come un movimento continuo dal pensiero alla parola, e dalla parola al pensiero”. Pensiero e parola, elaborazione mentale e sua formalizzazione esteriorizzata, procedono dialetticamente: la seconda, vocalizzata, performa – e modifica – il primo in un flusso incessante che dall'interno muove verso l'esterno e viceversa.

La spinta a saldare Piaget e Vygotsky alle dinamiche della composizione teatrale (sia attoriale che drammaturgica) proviene da due saggi di Gerardo Guccini sull'autore come performer: il primo su George Sand (2013), il secondo su Paolo Puppa (2012). Nel primo caso, Guccini individua, in alcune esperienze infantili dell'autrice, delle spie di quella che sarà la sua prassi compositiva da adulta. Scrive Guccini, mettendo a paragone la piccola e la grande Sand:

[...] George Sand ascoltava e trascriveva in tempo reale le enunciazioni verbali del pensiero. Come la piccola Aurore Dupin, si immergeva in stati percettivi alterati, che rispecchiavano, ancor più che i contenuti emozionali dell'immaginazione, un suo modo d'essere (2013, 12).

A proposito di Puppa, invece, nella prefazione alle sue *Cronache venete*, Guccini riprende l'idea dell'oralità egocentrica: “i monologhi di Puppa [...] fluiscono dalla riattivazione dell'oralità egocentrica che precede, nello sviluppo del linguaggio, la scoperta dell'altro da sé e del comunicare. Questa dinamica rinsalda i rapporti fra azione verbale e identità corporea” (2012, 13).

Da Piaget e Vygotsky, passando per la mediazione intellettuale e concettuale di Guccini, si giunge ad un assunto prezioso: l'oralità egocentrica tipica del fanciullo può essere considerata la matrice antropologica del “monologo interiore”, tecnica del racconto introspettivo che sdoppia l'“io” nei due protagonisti di un dialogo. Allora, l'ossimoro dell'oralità mentale conserva una delle funzioni centrali dell'oralità verbalizzata: la possibilità di una comunicazione, di una trasmissione che tiene presente un interlocutore, ideale o effettivo, anche (e, forse, soprattutto) contribuendo a formare una dialettica interiore che

influenzerà le manifestazioni verbali, vocali e fisiche dell'individuo.

Sostiene ancora Gerardo Guccini (2013, 14) a proposito di George Sand: “la parola nasce come segno agito e componente performativa. L'autore ascolta la performance del pensiero che detta il testo, l'attore, invece, fa vedere le parole pensate, rappresentando chi le pronuncia”.

Nell'autore, dunque, il pensiero detta la parola, l'attore, invece, performa le parole, le fa vedere, le scrive con la voce e con il corpo, interpretando o meno un personaggio inteso come identità biograficamente connotata. Parlando di personaggio, il pensiero va immediatamente a Stanislavskij e alla sua psicotecnica per cui l'attore, attingendo alla propria esperienza, dovrebbe essere in grado di attivare una presenza fisica e spirituale tale da essere completamente coinvolto in ciò che accade al personaggio. Ma il procedimento, nel caso di Stanislavskij, è finalizzato, e quindi indissolubilmente legato, alla creazione della parte e quindi a un testo preventivamente scritto, mentre noi cercheremo di riflettere su prassi differenziate e diversamente orientate verso l'elemento verbale.

L'oralità, si diceva, tanto nell'autore-performer, quanto nel performer-autore, assume un'importanza centrale nelle prassi di composizione. Ong (1986, 104-105), a proposito della psicodinamica dell'oralità, sottolinea: “La più importante [delle caratteristiche del suono che influenzano la psicodinamica dell'oralità] è il rapporto veramente unico che esiste fra il suono e l'interiorità [...]. Tutti i suoni registrano la struttura interna di chi li produce”. L'espressione orale, quindi, non è mai solo verbale, né esclusivamente destinata ad una comunicazione inter-soggettiva, essa è parte integrante di un intero atteggiamento “verbomotorio” che coinvolge ogni individuo in ogni attività egli svolge. Estendendo il discorso si potrebbe affermare che ogni azione è di per sé interattiva e retorica, quindi anche la prassi compositiva dell'autore e quella dell'attore, benché strutturate in modi diversi, sono influenzate dal rapporto che esiste tra suono e interiorità, voce e pensiero.

In questa specifica sede ci interesserà cercare di comprendere come lo strumento-oralità, verbalizzato o mentale, intervenga nelle prassi compositive dei membri delle formazioni prese in esame.

Modalità produttive

Ricorrendo allo studio di Silvia Bottirolì e Roberta Gandolfi (2012) sull'ultima fase delle produzioni del Théâtre du Soleil e integrandolo con le testimonianze dei membri dell'ensemble stesso e del Théâtre de l'Aquarium è possibile ricostruire uno schema plausibile dei processi compositivi delle creazioni collettive.

Entrambi gli ensemble procedono seguendo le diverse tappe qui enumerate:

- l'individuazione di un tema;
- la creazione di un dossier frutto di un'"indagine storica e documentale, bibliografica e iconografica, e di esplorazione dell'immaginario letterario, artistico e saggistico" (Bottirolì, Gandolfi 2012, 175);
- il lavoro di improvvisazione sul tema proposto a partire da una riflessione individuale e collettiva sul dossier: "toutes les improvisations ne forment pas le spectacle mais toutes auront contribuer à former le spectacle" (Copfermann 1971, 5);
- la ripetizione, la messa a punto e la modifica delle improvvisazioni stesse: "nous enregistrons, nous retravaillons, non pas dans le sens du joli, du fini, mais afin d'enlever les parasites, de préciser le sens, toujours a posteriori (Mnouchkine *ibid.*, 7);
- il montaggio registico: è il regista, ci dicono gli attori dell'Aquarium che "la plupart du temps, propose, écrit, met en scène, mais à chaque étape, le groupe discute, critique, ratifie" (Faivre in Abirached 2005, 200):

Allo stesso modo, possiamo individuare nelle prassi processuali dell'Odin Teatret la seguente scansione del lavoro:

- l'individuazione di un tema o di un testo di partenza: "temi concreti che esigevano da noi qualcosa; temi che avevano paralleli emotivi o storici con noi o il nostro tempo" (Wethal 1989, 108);
- le improvvisazioni individuali – "Le improvvisazioni per la creazione degli spettacoli, con la sola eccezione di alcune di quelle nate durante la creazione de *La casa del padre* e *Il Vangelo di Oxyrhyncus*, sono sempre individuali o partono da un tema" (Carreri, 2007, 106) – e l'elaborazione di sottopartiture. Questo passaggio si articola, spiega De Marinis (1997, 266), all'incirca in quattro momenti: "1) tema dell'improvvisazione; 2) sottopar-

- titura (un testo, un dipinto, una musica, un oggetto); 3) immagini mentali; 4) azioni fisiche e vocali dell'improvvisazione";
- la ripetizione delle improvvisazioni: "Tra il 1964 e il 1972", testimonia Roberta Carreri (2007, 107), pur alludendo ad un arco temporale durante il quale lei non faceva ancora parte del gruppo, "tutti gli attori erano presenti in sala e avevano il compito di scrivere quello che faceva la persona impegnata nell'improvvisazione per aiutarla poi a ripeterla";
 - il montaggio registico: "Mio compito era tessere le drammaturgie – i materiali organici e narrativi – degli attori intrecciandole in un 'testo' vivente" (Barba 2009, 249).

Il regista, quindi, compone lo spettacolo, da un lato decontestualizzando, montando, smontando e mettendo in relazione i materiali prodotti dagli attori, dall'altro sovrapponendovi quelle che lui stesso definisce le proprie sorgenti: "Le sorgenti costituivano per me un equivalente di quello che per l'attore è il sottotesto. [...] L'incontro di nuove sorgenti (temi, situazioni, testi, sfide tecniche, domande) causava svolte e fluttuazioni non programmate: un nuovo orientamento" (*Ibid.*, 122). Elencando alcuni dei suoi materiali di ispirazione, il regista cita testi teatrali, poemi, libri, romanzi, frammenti di testi religiosi, fatti di cronaca, proverbi, aforismi, aneddoti, biografie, ricordi, quadri, fotografie, saggi, metafore (Cfr. *Ibid.*, 121-122).

Nel caso delle creazioni collettive, l'oralità con prodotti verbalizzati interviene nella terza fase della produzione spettacolare; all'interno del processo dell'Odin, invece, l'oralità mentale ricorre tra la seconda e la terza fase e l'elemento orale verbalizzato viene reintrodotta dallo stesso Barba nella quarta fase.

L'oralità nell'attore improvvisatore

Nell'autore, il pensiero detta la parola; nell'attore, le parole pensate vengono performati. In entrambi i casi, quindi, ritroviamo una dialettica tra interno ed esterno, pensiero e vocalizzazione o verbalizzazione. L'espressione orale, in sintesi, è un atteggiamento verbomotorio che coinvolge l'intero organismo di colui che pensa per scrivere o che dice pensando. Vediamo ora come queste categorie si innestano all'interno dei processi compositivi dei componenti degli ensemble e del gruppo

presi in esame.

Il correlativo oggettivo

Gli attori del Théâtre du Soleil e del Théâtre de l'Acquarium, una volta appreso il tema di partenza dello spettacolo – ad esempio, la rivoluzione francese per *1789*, per citare il caso più noto, o l'occupazione delle fabbriche all'inizio degli anni Settanta per citare il caso meno noto de *La jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras* dell'Acquarium –, creano un dossier. In quello realizzato per *1789* confluiscono letture comuni di fonti e documenti, la visione di film, appunti presi assistendo a lezioni di storia; per *La jeune lune* il dossier raccoglie le registrazioni delle testimonianze degli operai intervistati nelle fabbriche. Non mancano, in entrambi i casi, materiali sonori: canzoni popolari o di lotta. Nelle prassi delle nostre compagnie, infatti, ricorre spesso un'oralità mediata dalle forme del racconto popolare e da quelle forme di teatro popolare che sono loro debitrice. La favola, la leggenda, la parabola, la filastrocca, il canto sono espedienti di evidente matrice orale, attraverso cui l'attore può riferirsi direttamente al pubblico e chiamarlo all'ascolto.

Il dossier diventa il repertorio dal quale attingere materiali per le improvvisazioni. Le informazioni che vi sono contenute, e che vengono apprese da tutti i membri degli ensemble, creano scenari immaginari, suggeriscono atmosfere, personaggi, parole e azioni che, fino al momento in cui non si palesano sulla scena, rimangono ad uno stato latente che penetra, in modo più o meno conscio, l'evolvere del processo compositivo.

Il caso dell'Acquarium, a tale proposito, è estremamente esemplificativo.

Nel 1975, i componenti della compagnia si recano per dei periodi di durata variabile in ognuno degli stabilimenti occupati per fare delle ricerche con l'obiettivo dichiarato di portare in scena la lotta operaia, farsi testimoni diretti degli scioperi e, contestualmente, sensibilizzare il pubblico parigino sulla questione. Emerge chiara, alla lettura delle testimonianze, una tecnica fondamentale: l'ascolto. “Dans ces longues nuits de garde à l'intérieur de l'usine, que faire d'autre que parler? Alors nous les avons écoutés” (Faivre 1995, 173).

L'inchiesta sul campo viene portata avanti seguendo tre regole:

non registrare direttamente le parole degli operai intervistati, ma prendere appunti, perché “la memoire des choses et des événements nous semblait plus forte que le tri de ce qu’on aurait pu filmer ou enregistrer”; impedire all’attore che aveva raccolto la testimonianza di interpretare in scena il narratore della storia appresa, facilitando un distacco straniato rispetto al racconto; fare in modo che la storia raccontata da un compagno diventasse l’oggetto di improvvisazione di altri componenti dell’ensemble: “[...] les autres improvisaient sur ce que les comédiens enquêteurs racontaient” (Bertrand, Besnard, Bosc, Derlon, Faivre, Macé 2010, 38).

Il documento da rappresentare in scena è una fonte orale. Nel trasformare la testimonianza dell’operaio in un materiale fruibile dal pubblico, essa subisce dei mutamenti certamente formali e, in alcuni casi, di senso. Quelli presentati scenicamente, infatti, sono formalizzazioni di un’interpretazione che viene liberamente offerta agli spettatori e denunciata come tale attraverso espedienti tipici del teatro epico: l’attore-*conteur*, musiche e canzoni, scene corali, la convocazione di personaggi storici, la presentazione, priva di commento, di una molteplicità di punti di vista.

Jean-Pierre Sarrazac (Cfr. 1974, 94) individua in questo procedimento una forma di apprendistato dell’/all’ascolto: l’attore ascolta l’operaio in fabbrica con l’obiettivo di restituire quanto appreso all’intera compagnia, ascolta il suo compagno per poter improvvisare sulla sua narrazione e, infine, si fa ascoltare dallo spettatore per dare voce a chi non può averla.

Da tutti questi passaggi nascono materiali che confluiranno, senza o con minime rettifiche, nella drammaturgia consuntiva: un testo scritto ed edito dopo lo spettacolo. Le testimonianze, quindi, – scritte e orali, nel caso di *1789*, solo orali, nel caso de *La jeune lune* – possono, in forma identica o ri-declinata, divenire testo proferito, trascritto o ri-scritto.

Ma c’è un altro retaggio dei processi appena descritti su cui fa luce Marco Consolini in un suo recentissimo articolo. Come avviene nei casi di Philippe Cuabère del Théâtre Soleil e di Jean-Louis Benoît del Théâtre de l’Aquarium – che diventeranno autori e registi –, la creazione collettiva può dotare gli attori di strumenti compositivi che trovano espressione in scritture originali caratterizzate, afferma Consolini (2013, 32) sul caso-Caubère, “[...] da una forte corporeità

della parola; [...] dalla raccolta di dati antropologici se non addirittura etnologici di determinate comunità o gruppi sociali; dall'uso massiccio di giochi di parole, iperboli, nonsense e deformazioni linguistiche, generato dall'oralità” .

Il correlativo soggettivo

Molto diverso è il caso degli attori dell'Odin. Nei diari e racconti di lavoro di Torgeir Wethal, Julia Varley, Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri¹ si allude ad una tipologia di oralità mentale che rientra nell'elaborazione della sottopartitura, assurgendo alla status di tecnica. A proposito delle loro improvvisazioni, Roberta Carreri parla di dialogo interiore, Torgeir Wethal di “logiche interne di tipo epico”, Julia Varley dell'utilità di “pensare ai verbi”. La testimonianza di Iben Nagel Rasmussen è meno eloquente delle altre, ma, nel suo *Il cavallo cieco* (2006, 172) ritroviamo il ricorso alle categorie oggetto di questo contributo. L'attrice, infatti, afferma: “In sostanza, non mi sento come una che parla. Ogni volta mi sembra che le parole non mi bastino, che siano come le punte di tanti iceberg, che *non dicano*. [...] Anche se comincio a parlare, so di non poterlo raccontare”.

La composizione drammaturgica degli spettacoli dell'Odin prevedere l'orchestrazione di diversi livelli drammaturgici che il regista intreccia e mette a fuoco nelle loro singolarità e nel loro complesso. Sostiene, infatti, Barba (2009, 32):

Anche la mia drammaturgia operava sulle molteplici relazioni tra le parti dello spettacolo. Riguardava però le relazioni tra le varie componenti in una dimensione verticale. [...] Da un lato la drammaturgia dello spettacolo si presenta come intreccio di una concatenazione e una simultaneità di differenti nuclei di azioni o episodi; dall'altro come compresenza in profondità di differenti strati ognuno dotato d'una sua logica e d'un suo peculiare modo di manifestare la sua vita.

1. L'Odin Teatret viene fondato a Oslo nel 1964 da Eugenio Barba e si trasferisce a Hostelbro, in Danimarca, nel 1966. Torgeir Wethal fa parte del gruppo fin dalla sua fondazione, mentre, Iben Nagel Rasmussen vi entra nel 1966, Roberta Carreri nel 1974, Julia Varley nel 1976.

Di seguito, il regista elenca i tre livelli che costituiscono la drammaturgia complessiva degli spettacoli dell’Odin: la drammaturgia organica o dinamica – insieme di azioni, motivazioni e immagini che caratterizzano la realtà scenica dello spettacolo –; quella narrativa – che comprende avvenimenti e personaggi –; quella dei mutamenti di stato – che definisce nel rapporto con lo spettatore livelli di significazione altri (Cfr. *Ibid.*, 32 e Mango 2003, 160). Il livello che maggiormente ci interessa ai fini della nostra analisi è il primo, quello che riguarda più propriamente la drammaturgia dell’attore che si costruisce come un’orchestrazione di segni e che conferisce alla presenza dell’attore stesso sulla scena uno specifico senso. Ma va specificato fin d’ora che l’oralità interviene tanto nel livello appena descritto, quanto nel secondo, in cui alla drammaturgia di motivazioni e immagini create dall’attore si affianca o sovrappone la drammaturgia narrativa creata dal regista. Afferma Barba (2009, 250) in proposito: “Li rielaboravo [i materiali creati dagli attori], alteravo la coerenza con cui erano stati creati, magari li eliminavo”.

Gli spettacoli crescevano attraverso improvvisazioni. Le personalissime motivazioni dell’attore (che lavorava quasi sempre senza testi scritti) costituivano le solide radici che generavano una messa in azioni che il regista modellava in “personaggio” agli occhi dello spettatore. [...] Questo non vuol dire che l’attore non avesse un filo interno che giustificava e teneva coerentemente insieme le sue azioni e le sue scene. Però questo filo – o sottopartitura – era personalissimo, non condiviso con il regista e soprattutto era un punto di arrivo. Non derivava dall’interpretazione di un personaggio preesistente (*Ibid.*, 153).

“questo filo – o sottopartitura – era personalissimo”, dice il regista a proposito della drammaturgia interna che accompagna l’azione improvvisativa dell’attore. “Veniva fissato un ordine e si lavorava sull’esecuzione precisa di ogni azione. Già questo lavoro comportava una concreta visualizzazione interna: l’ambiente e tutti i dettagli dovevano essere visti con gli occhi interiori”, sostiene Torgeir Wethal (1989, 109) in uno scritto in cui descrive tecniche e poetiche del suo lavoro. L’attore dell’Odin, dunque, cerca correlativi *introflessi*,

intimi, non necessariamente privati, ma soggettivamente elaborati che facciano risuonare internamente il tema fornito dal regista per l'improvvisazione. "L'azione interna che avevo formalizzato era, in una logica di tipo epico, completamente efficace. Volendo potrei raccontarla ancora nei suoi minimi dettagli" (*Ibid.*, 115). Letteralmente, gli attori dell'Odin durante la composizione della loro sottopartitura², raccontano a se stessi una storia e vi cercano e trovano motivazioni per la loro partitura fisica.

Racconta Julia Varley (1997, 266):

Nei primi anni per creare materiali e volendo esprimere, usavo immagini concrete e storie lineari. [...] Oggi so che le regole e i principi di quel livello del lavoro che chiamiamo pre-espresivo, riguardante il come essere presenti, vivi e credibili sulla scena a prescindere da che cosa si rappresenti, possono determinare sia quello che racconto attraverso un'improvvisazione, sia i significati che lo spettatore leggerà nello spettacolo.

Sembra farle eco Roberta Carreri che in *Tracce* (2007, 100) descrive la sua prima improvvisazione all'Odin nel 1974:

A partire dal tema datomi da Eugenio decisi mentalmente una sequenza di immagini che poi riprodussi fisicamente [...]. Avrei potuto seguire questo dialogo interiore: "A nessuno è permesso di entrare nel giardino del re... Non dovrei essere qui... Devo stare attenta a non fare rumore, per non farmi sorprendere... Quando vedo un bel fiore e voglio coglierlo, devo essere sicura che nessuno mi veda... [...]. ma ecco che inizia a piovere, e ogni goccia di piog-

2. Marco De Marinis, nel suo *Dal pre-espresivo alla drammaturgia dell'attore. Saggio sulla "canoa di carta"* (1997, 266-267) attribuisce alla sottopartitura cinque funzioni: "stimolare le *immagini mentali* sulle quali poi l'attore improvvisa. [...] aiutare a *memorizzare* e a *fixare* le azioni fisiche e vocali di cui si compone l'improvvisazione. [...] arricchire, precisare e vivificare costantemente la partitura dall'interno nel corso del processo. Sostenere il lavoro dell'attore nel momento in cui la sua partitura iniziale viene sottoposta a modifiche e manipolazioni per effetto dell'interazione con le partiture degli altri attori (se non si tratta di uno spettacolo solistico) e/o dell'intervento del regista. [...] rivitalizzare costantemente la partitura nel corso dell'esistenza dello spettacolo".

gia è un piccolo angelo che con le sue grandi ali schiaccia i piccoli guerrieri... E così la pioggia mi salva...”

L’attrice, senza verbalizzare la sottopartitura che elabora a partire dal tema, si serve di un racconto interiore per montare in sequenza le azioni che vengono mostrate all’interno della partitura fisica. In un’intervista pubblicata in *Drammaturgia dell’attore* (1997, 190), la stessa fornisce nuove informazioni sulla sua prassi compositiva, parlando del lavoro che la vede impegnata nel 1982/83 nella preparazione del *Vangelo di Oxyrhincus*:

A quell’epoca mia figlia Alice aveva solo due anni e ogni sera, per farla addormentare, le leggevo una storia. Poiché lei voleva sentire sempre le stesse tre o quattro, alla fine le sapevo tutte a memoria. Un paio di volte Eugenio mi diede un tema per l’improvvisazione che mi fece pensare ad una di queste storie; e così nell’improvvisare seguii il filo del racconto, creando con le mie azioni degli equivalenti fisici delle azioni descritte nel testo. Quella fu la prima volta che usai un testo che già conoscevo come sottopartitura per l’improvvisazione.

Racconta Wethal (1989, 110) parafrasando le parole di Barba: “Ci sono posti che hai vissuto [...] Comincia dalla combinazione di un volto noto e di un’azione precisa in un posto preciso. Lascia che questo mondo acquisti vita. Seguilo. Vivici [...]. Forse è qualcosa che ricordi”.

La memoria, su suggerimento del regista, interviene a coadiuvare l’improvvisazione. Come lo stesso Wethal aveva già anticipato, Barba invita il performer a visualizzare all’interno della propria mente alcuni scenari, attingendoli dal passato e dando loro il compito di farsi elemento di giustificazione dell’azione compiuta.

Nelle parole dell’attore troviamo una precisa testimonianza della modalità attraverso cui questa fase di visualizzazione interna si arricchisce di elementi epici, parole e azioni svolte nel palcoscenico della mente.

Amici, genitori, amiche, uomini e volti trascorrevano davanti

ai miei occhi animandosi. Vecchie situazioni interrotte erano vissute fino in fondo. [...] La mia prima improvvisazione fu come un film proiettato senza luce. Tutte le immagini sono lì, sfilano davanti all'obiettivo, ma lo schermo resta buio. [...] Colui che usa lo schermo, prima vedrà le immagini nella propria testa, quindi le mostrerà all'esterno (*Ibid.*, 111-112).

Nella mente dell'attore si proietta un film, egli vede il suo racconto, saprebbe descriverlo a parole, sa trasformarlo, ri-declinandone i pattern fondamentali, in azione. Quella descritta è una vera e propria performance mentale in cui si creano relazioni e conflitti, appaiono personaggi e moventi. Ma le atmosfere descritte da Wethal possono essere anche molto astratte, evocative; in alcuni casi sono fatte di venti, acque, luci, animali, movimenti fluttuanti, emozioni. Ma tutti i correlativi, siano essi concreti o astratti, diventano azioni interne e precisi paralleli dei movimenti compiuti.

Quando creomateriali mi è utile pensare ai verbi. Un verbo transitivo e attivo presuppone un'azione che impegna il torso, mentre nomi, avverbi e aggettivi spingono a descrivere, e si accontentano dell'aneddoto raccontato con le braccia, le mani e il viso (Varley 2006, 77). A principio mi è stato d'aiuto seguire immagini chiare. Mi chiedevo concretamente cosa stavo facendo, come rispettare la realtà immaginata e restituirla nella precisione della mia azione, eliminando movimenti superflui (*Ibid.*, 82-83).

Quelli descritti tanto da Wethal quanto dalla Varley e dalla Carreri sono racconti interiori, varianti di quell'oralità egocentrica di cui ci parlano Piaget e Vygotsky e che si articola in uno scambio continuo tra pensiero e parola per poi coagularsi in parola detta nel caso del bambino, in azione nel caso dei nostri attori.

I membri degli ensemble francesi cercano e trovano risonanze esteriorizzate e correlativi oggettivi dei temi forniti, risonanze mediate dalla lettura, dall'ascolto e dall'approfondimento di materiali comuni; per gli attori dell'Odin, invece, i correlativi verbali sono interni alla sottopartitura che correda e attiva la partitura fisica.

Questa distinzione si ripercuote anche nel lavoro compositivo degli

spettacoli. Nel caso degli ensemble, l'improvvisazione dei singoli viene sottoposta alla modifica e al confronto, tramite il giudizio della compagnia; nel caso dell'Odin il racconto interiore dell'attore resta tale, non è condiviso, non assurge alla dimensione del parlato, non è materia che confluirà nella drammaturgia consuntiva.

È esplicita, in proposito, Roberta Carreri (1997, 193):

[...] il testo che utilizzo come sottopartitura è uno strumento di lavoro, ha un valore che non dipende dal senso delle parole. Più tardi, quando l'improvvisazione è stata elaborata da Eugenio si passa alla terza fase del lavoro: la mia improvvisazione entra in contatto con quella di un altro attore [...] La quarta fase del lavoro arriva quando il regista rielabora questo dialogo di azioni e crea una scena introducendo testi, oggetti, costumi, musica e la presenza in scena degli altri attori, creando così indicazioni o piste che aprono allo spettatore diverse possibilità di significato.

Quello descritto dalla Carreri è il percorso che il singolo attore dell'Odin, l'intero gruppo e il regista compiono nel passaggio dalla drammaturgia organica alla drammaturgia evocativa, passando attraverso la drammaturgia narrativa. Nelle parole dell'attrice il termine "Testo" è declinato secondo due diverse accezioni: un primo testo è quello dell'attore, riguarda la sottopartitura dell'azione fisica, rimane ad uno stato mentale e viene montato e smontato in parallelo con il montaggio e lo smontaggio dell'azione esteriorizzata; il secondo testo è quello introdotto dal regista e montato verticalmente sulle azioni degli attori.

La fase più dura è quando Eugenio abbandona il punto di vista dell'attore per passare dalla parte dello spettatore. Molto materiale è eliminato. Possono sparire intere scene alle quali ho lavorato per mesi e alle quali sono particolarmente affezionata. Nuovi testi o oggetti estranei sono immessi e debbo essere in grado di integrarli e giustificarli (Varley 2006, 160).

Gli attori degli ensemble francesi si ispirano a fonti orali o scritte e le rideclinano in racconti interni o verbalizzati che le coagulano in

improvvisazioni verbomotorie. La mediazione del regista, in questi specifici casi, contribuisce all'elaborazione del testo consuntivo a partire dai materiali prodotti dagli attori.

Nel caso dell'Odin, il racconto orale mentalizzato, egocentrico, frammentario, introverso, ispirato dal tema fornito dell'attore contribuisce all'organicità delle azioni fisiche, senza venirne esplicitato. Qui, l'oralità mentale dell'attore non confluisce, in genere, fra i materiali della drammaturgia consuntiva.

Bibliografia

- Barba E. (1993), *La canoa di carta*, Bologna, Il Mulino.
- Barba E. (2000), *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri.
- Barba E. (2009), *Brucciare la casa*, Milano, Ubulibri.
- Bertrand M., Besnard P., Bosc T., Derlon N., Faivre B., Macé A. (2010), *Table ronde autour de La Jeune Lune...*, in «Théâtre/Public», 196, 37-40.
- Bottiroli S., Gandolfi R. (2012), *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*, Corazzano (Pi), Titivillus.
- Carreri R. (1997), *La dinamica degli equivalenti fisici*, in «Teatro Eurasiano», Porretta Terme (Bo), I Quaderni del Battello Ebbro, 3, 188-196.
- Carreri R. (2007), *Tracce*, Milano, Il Principe costante Edizioni.
- Consolini M. (2009), *Un modello eretico del teatro pubblico francese*, in «Hystrio», 2, 50-51
- Consolini M. (2013), *L'autore/performer in Francia: una fertile eccezione*, in «Prove di Drammaturgia», 1, 30-33
- Copfermann É. (1971), *Entertien avec Ariane Mnouchkine*, in *Différent*, in «Travail Théâtral», 4-12.
- De Marinis M. (1997), *Dal pre-espressivo alla drammaturgia dell'attore. Saggio sulla "canoa di carta"*, in «Teatro Eurasiano», Porretta Terme (Bo), I Quaderni del Battello Ebbro, 3, 225-293
- De Marinis M. (2010), *Geroglifici del soffio: poesia-attore-voce. Tra Artaud e Decroux nel Novecento teatrale*, in «Culture Teatrali», 20, 11-38.
- Faivre B. (1995), *Le théâtre de l'Aquarium de 1970 à 1977*, Paris, CNRS Éditions.
- Faivre B. (2005), *L'héritier. Création du Théâtre de l'Aquarium (1968)*, Paris, Actes-Sud.
- Franco Perrelli (2007), *I maestri della ricerca teatrale*, Roma-Bari, Laterza.

- Guccini G. (2012), *Parola-corpo-suono. Intorno a Paolo Puppa e ai teatri del monologo*, Puppa P., *Cronache venete*, Corazzano (Pi), Titivillus.
- Guccini G. (2013), *Dal narratore/bambino all'autore/performer. Aperture problematiche da George Sand*, in «Prove di Drammaturgia», 1, 11-15.
- Mango L. (2003), *La scrittura scenica*, Roma, Bulzoni.
- Meldolesi C., Olivi L. (1989), *Brecht regista. Memorie del Berliner Ensemble*, Bologna, Il Mulino.
- Ong W. J. (1982), *Orality and literacy*, Methuen & Co. Ltd, trad. it. *Oralità e scrittura: le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Piaget J. (1923), *Le langage et la pensée chez l'enfant*, Neuchâtel, Delachaux e Niestlé, trad.it *Il linguaggio e il pensiero del fanciullo*, Firenze, Giunti Barbèra.
- Rasmussen I. N. (1998), *Den blinde hest. Barbas forestillinger*, Lindhardt and Ringh of Publishers A/S, trad.it. *Il cavallo cieco*, Roma, Bulzoni 2006.
- Sarrazac J.-P. (1977), *La parole des absents*, in «Travail Théâtral», 28-29, 91-95.
- Taviani F. (1986), *1964-1980: da un osservatorio particolare*, Cruciani F., Falletti C., *Civiltà teatrale del XX secolo*, Bologna, Il Mulino.
- Varley J. (2006), *Pietre d'acqua*, Milano, Ubulibri.
- Varley J.(1997), *Sottopartitura: ancora un termine utile e sbagliato. Risposte a Patrice Pavis*, in «Teatro Eurasiano», 3, Porretta Terme (Bo), I Quaderni del Battello Ebbro, 110-121.
- Vygotsky L. (1934), *Myšlnie i reč. Psihologičeskie issledovanija*, Moskvà-Leningrad, Gosudarsvennoe social 'no-èkonomičeskoe izdatel'stvo, trad. it. *Pensiero e linguaggio. Ricerche psicologiche*, Firenze, Giunti Barbèra 1966.
- Wethal T. (1989), *Frammenti del mondo di un attore*, in «Teatro e Storia», IV, 1, 107-144.

Carla Russo
Università di Napoli "L'Orientale"

Federico Tiezzi, Sandro Lombardi e i *mondi* di Giovanni Testori

Dopo aver affrontato la sfida di inscenare la *Divina Commedia* (1989-1991), Federico Tiezzi, regista, e Sandro Lombardi, attore, il cui connubio artistico dura ormai da oltre quarant'anni, decidono di misurarsi con la drammaturgia di Giovanni Testori che fa uso del *mito* e lo reinventa attraverso il linguaggio della contemporaneità. E così ecco salire in scena Edipo, Laio, Giocasta, Cleopatra, Erodiade, la Madre di Dio e Amleto, personaggi *rubati* alla storia e alla tradizione e trasportati tra le lande della Brianza, luoghi nati di Testori. È la *lombardità* dell'autore a diventare il centro prospettico da cui si irradia il lavoro registico e attoriale, lavoro che passa al vaglio analitico territori e personaggi nel tentativo di restituirli non attraverso una riproduzione didascalica, bensì lasciando emergere la grande visionarietà contenuta nel verso poetico.

Nel compiere il loro percorso verso la comprensione dell'universo testoriano, Tiezzi e Lombardi hanno dovuto chiarire cosa fosse questa lingua "che sembra dialetto ma non lo è" (Russo 1994) che parte da un forte realismo, facendo tesoro degli insegnamenti di Longhi e di Gadda, e sfocia nell'astrazione poetica. Testori, a partire dalla *Trilogia degli scarrozzanti*¹, recupera la lingua parlata dal popolo, il suo popolo, che abita fra Como e Lecco, quella parte di Lombardia a lui tanto cara, e la *impasta* con latinismi, francesismi e inglesismi che le danno quella corporeità violenta e brutale rintracciabile nei quadri caravaggeschi e nelle tele del Seicento lombardo (Tiezzi 1996), con particolare riferimento al "gran teatro montano" esemplarmente rappresentato dal Sacro Monte di Varallo. Le sue parole *contengono* teatro, si autofondano e autoinventano teatralmente, prestandosi

1. La *Trilogia degli Scarrozzanti* è composta da *L'Amleto* (1972), *Macbetto* (1974) ed *Edipus* (1977).

magistralmente al lavoro dell'attore, il quale, spiega Tiezzi, "più che nel racconto, si esprime nella lingua e da questa dipende l'interpretazione" (*ibid.*). L'elaborazione della partitura attoriale prende il via dunque dallo studio della lingua, che porta Lombardi a ripercorrere i luoghi della Lombardia che hanno nutrito l'immaginario di Testori, fino ad elaborare una personale maschera da avanspettacolo che, da *Edipus* (1994) in poi, gli permette di giocare su una vasta gamma di intonazioni e di interpretazioni che accentuano la dimensione comica dei personaggi conservandone la tensione poetica. È soprattutto sul piano della *phonè* che si compie il lavoro di restituzione dell'analogon testoriano, nel modo in cui viene *masticato* il testo, fatto di una lingua inventata, reso comprensibile dal modo in cui Lombardi lo *modula* e lo *porge* agli spettatori.

Per l'*Edipus*, nella fase di riduzione e adattamento del testo, Tiezzi si è lasciato guidare dalla tecnica di montaggio cinematografico, mettendo in successione tre grandi blocchi che contenessero i personaggi di Laio, Giocasta ed Edipo così da restituirli allo spettatore *a tutto tondo*. Una volta informato lo spettatore di ciò che gli occorre sapere, "il montaggio si velocizza, accelerando sempre più il passaggio da un personaggio all'altro" (Russo 1994), affidandosi alla maestria di Sandro Lombardi che, servendosi di pochi elementi evocativi (una parrucca, una veste bianca, un velo rosso...), talvolta neanche indossati, si produce vorticosamente nella triade di personaggi, come fossero numeri di un varietà.

Nell'impersonare lo Scarrozzante, un guitto costretto ad interpretare tutti i ruoli perché rimasto solo, Sandro Lombardi fa appello a tutto il suo prezioso bagaglio attoriale arricchito attraverso le esperienze vissute con la sua compagnia negli spettacoli che si sono succeduti negli anni. E così Laio "nella messinscena di Federico Tiezzi si presenta come Ham nel *Finale di partita* da lui diretto: ovvero un papa ritratto da Bacon dai paramenti rosseggianti sotto al piviale e sopra alle scarpe da ginnastica, che maneggia uno scettro regale, ingessato nella rigida sedia a rotelle" (Quadri 1994)². Il Guitto, invece, recupera alcuni elementi del protagonista di *Ebdòmero* così com'era nel riallestimento di Tiezzi del 1993: il frac, la bombetta, la pettinatura

2. *Finale di partita* di Samuel Beckett è stato messo in scena da Tiezzi nel 1992.

(fig. 1)³. La scena diventa “un reticolo fittissimo, quasi intollerabile, di rimandi, un arsenale di apparizioni brechtiane” (Manzella 1994), riferisce Agosti.



Fig. 1: *Edipus* (1994) Sandro Lombardi (lo Scarozzante). Foto di Marcello Norberth

3. Tiezzi mette in scena per ben tre volte l'*Ebdòmero*, rielaborazione dell'omonimo romanzo di Giorgio De Chirico del 1929, in tre versioni profondamente diverse tra loro, rispettivamente nel 1979, nel 1980 e nel 1993.

Lombardi fa uso di una recitazione fortemente grottesca e caricaturale, così che “la monolitica e rovente comitragicità del monologo appare qui volutamente e sistematicamente alleggerita e raffreddata, allontanata da Ruzante e sospinta verso il ‘varietà’, verso Toto” (Raboni 1994). Ogni elemento della partitura attoriale di Lombardi concorre a proiettare l’interpretazione verso una dimensione antinaturalistica che lo pone in netta antitesi rispetto alla memorabile versione dello Scarrozzante restituita da Franco Parenti nel ’77. Il volto, truccato di bianco e dai contorni marcatamente delineati (occhi, sopracciglia e labbra), è trasformato in maschera, mentre le movenze sono studiate e montate come passi di danza. Anche il modo di *trattare* la lingua accentua la distanza tra le due interpretazioni: “mentre Parenti la adottava, la rendeva creaturale, da Lombardi essa non riceve alcuna giustificazione naturalistica – spiega Raboni - rimane, deve rimanere un congegno astratto, una macchina per comunicare la diversità e lo scandalo” (*ibid.*). Lo scarrozzante di Lombardi è *tutto contenuto* nel momento scenico e con esso sparisce, come emblematicamente viene sigillato nel finale con la chiusura del sipario che *cancella* dalla vista degli spettatori attore e personaggio.

La diversità e la forza dell’allestimento di Tiezzi e dell’interpretazione di Lombardi risiedono nell’esclusività dell’evento, in quanto, per la prima volta, si pone la platea di fronte a un Testori *senza Testori*, anzi “si può dire che esso inauguri l’epoca della ‘sopravvivenza’ del teatro di Testori dopo e al di là della sua vita originaria e ‘autorizzata’ ” (*ibid.*) e lo fa nel segno di un rassicurante e fecondo equilibrio tra fedeltà e autonomia. Infatti, la stessa *lombardità testoriana* diventa parte, nell’operazione di Tiezzi, di un composito citazionismo lombardo che passa dalle canzoni della Vanoni e arriva fino a Gadda (che è citato nel finale dello spettacolo):

Verde Lombardia! Dove di già è scesa la bruma, e le desolate
nevi! La cucchiara vi si dimanda cazzuola, e il mattone quadrello.
Il pane di Como non è da tutti; bisogna girare, andare! Costruir le
chiese di Dàndolo, ai Sermoneta le case. Gli impiccati hanno avuto
una tomba; ma i morti de fame dove andranno a sbattere? Il grembo
della mamma non può riprenderli indietro (Magazzini 1994, 20)⁴.

4. La citazione è estratta da “Il Castello di Udine” di Carlo Emilio Gadda ed è riportata da Tiezzi e Lombardi in *I Magazzini* (1994), *Edipus*, Brescia, Edizioni L’Obliquo, 20.

L'invenzione testoriana innesca un prodigioso meccanismo scenico, in cui il piano mitico e alto della rappresentazione s'intreccia al piano delle vicende personali degli attori che, in tal modo, diventano interpreti di se stessi (cfr. Lombardi 1994, 20-21). "Durante il corso della sua squinternata rappresentazione", spiega Lombardi, "lo scarrozzante confonde progressivamente il piano del racconto con quello della sua disastrosa vicenda biografica personale, così che il risentimento di Edipo nei confronti del Padre si salda a quello del capocomico nei confronti del primo attore; e l'odio-amore per Iocasta si sovrappone ai sentimenti che il guitto nutre per la prima attrice, sua ex compagna di scena e di vita" (*ivi*, 21).

A distanza di due anni dal lavoro sull'*Edipus*, Tiezzi e Lombardi ritornano a Testori portando sulle scene il primo dei *Tre lai* (Testori 1994 – postumo) scritti dall'autore nella fase terminale della sua vita, *Cleopatràs* (1996). Un ritorno non del tutto programmato perché in realtà l'intento era di portare avanti in modo diverso il progetto iniziato con *Edipus* e incentrato sull'*Italia delle lingue*, ossia dei dialetti affrontati non percorrendo la via maestra dell'espressione in lingua, ma quella del plurilinguismo già percorso da autori come Dante, Pasolini e Gadda e ripreso da nuovi autori contemporanei, rivolgendosi a loro come fossero dei *classici* (Tiezzi 1996).

L'urgenza che trasuda dalle pagine di Testori li convince a *ripertere* l'esperienza con il dialetto lombardo rivisitato dall'autore che in queste ultime opere dà vita ad una lingua più rastremata e stilizzata, epurata dai toni invettivi presenti nei testi precedenti, che di lai in lai, pur conservando quei cortocircuiti di grande teatralità che nascono da accostamenti imprevedibili (di epoche, di contesti, di riferimenti), si semplifica e si restringe sempre più verso un "dialetto dell'anima" (cfr. Lombardi 1999, 39). Un ritorno a Testori che è anche un *nuovo incontro* che richiede al regista e all'attore di rivedere e ridefinire i codici espressivi per inscenarlo.

La prima operazione che Tiezzi compie è la scissione dei *Tre lai*, concepiti dall'autore come una trilogia, in due spettacoli (successivamente, come vedremo, metterà in scena anche *Erodiàs* e *Mater strangosciàs* in un unico spettacolo, *Due lai* – 1998), sia per motivi contenutistici che drammaturgici. Come spiega a giusto titolo Lombardi, la struttura tripartita dei tre lai, in cui l'autore presenta il dolore di tre

donne di fronte al corpo dell'uomo che aveva segnato la loro esistenza (rispettivamente Antonio, Giovanni Battista e Gesù), nasconde, in realtà, una suddivisione in due parti: Cleopatra apre la serie di lamen- tazioni funebri con un canto individuale fortissimo che può essere trat- tato singolarmente, mentre i lai di Erodiade e della Madonna “neces- sitano l'uno dell'altro e trovano un'entità individua proprio nel loro accoppiarsi” (*ivi*, 35). Esiste uno iato tra il monologare dall'inizio alla fine di Cleopatra, che la chiude in una monolitica solitudine, e il *dialogare-monologando* delle altre due donne con altri personaggi delle rispettive storie, *voci* che affollano e popolano i loro deliri (*ibid.*). In comune, il fatto di essere tre canti d'amore: l'amore ricambiato (*Cleopatràs*), l'amore insoddisfatto (*Erodiàs*), l'amore donato (*Mater strangosciàs*). Questi amori, siano essi terrestri o celesti, hanno sempre in loro una dimensione carnale, di “misteriosa fisicità”, come la defi- nisce Lombardi (*ivi*, 36), tradotta dall'autore anche da un punto di vista testuale: “produrre realtà” sembra essere, fin dall'inizio, lo scopo principale della sua sperimentazione linguistica (cfr. *ivi*, 38)⁵.

E' quello che fa anche Pasolini col cinema, ossia dà una tale concretezza alle cose da arrivare senza mediazioni allo spettatore. Il testo esige, dunque, un'immediatezza anche nella resa scenica che, rispetto al precedente *Edipus*, stavolta fa a meno anche del travesti- mento: è Lombardi, vestito come un attore d'avanspettacolo, a imper- sonare, di volta in volta, le tre donne. Nulla nell'abbigliamento o nel trucco allude alla femminilità del personaggio interpretato perché, in realtà, dietro Cleopatra, Erodiade e Maria si cela l'autore in persona che regala il suo estremo inno alla vita. Appare, pertanto, del tutto appropriato che ad interpretarlo sia un uomo vestito da uomo, è come se così facendo, dichiara Lombardi, il testo acquisti “maggiore dram- maticità e verità” (Grilli 1996), soprattutto se si considera il fatto che Testori, anche nel caso di questi lai, racconta storie di attori che nel corso della rappresentazione si dichiarano come tali al pubblico. Non è Cleopatra, ma l'Interprete di Cleopatra a muovere il suo lamento sul corpo dell'amato Antonio, il ‘gran Tuniàs’, che arriverà addirittura ad invocare la diretta tv per la scena madre del suo suicidio.

Cleopatràs presenta una dimensione metateatrale-pirandelliana

5. È Lombardi a riprendere l'espressione coniata da Gianfranco Contini per definire l'operazione di scrittura compiuta da Dante.

“molto congeniale al teatro di Federico Tiezzi, che non richiede immedesimazione ma distacco” (Giambrone 1998), come spiega Lombardi, e offre lo spunto da cui far partire la costruzione dell’impalcatura registica. Dal canto suo, Lombardi palesa a più livelli la dimensione di *teatro nel teatro* in cui l’autore pone il personaggio e le sue vicende: parla di Cleopatra in terza persona, si rivolge direttamente al pubblico chiedendo se il suo recitare sia appropriato alla parte, guarda in quinta per ricevere indicazioni registiche o per rivolgersi al garzone di scena.

La messa in scena ci ricorda, continuamente, che l’autore, attraverso il testo, parla di se stesso e del teatro e questo si traduce, in scena, in un viaggio metaforico “alle radici stesse del fare teatro di un uomo-donna, citazione del mito dell’androgino come ai tempi dei Greci ma anche di Shakespeare” (Gregori 1996). Un viaggio nella memoria che è, prima di tutto, quella di Testori che, nel pianto della regina *svuotata* della sua femminilità e del suo lato più carnale dalla morte di Antonio, rivive la sua nostalgia per una vita godereccia e sensuale andata perduta per sempre.

Il clima da avanspettacolo, la “gutteria”, per dirla ancora con Lombardi (Lombardi 1996), è il centro prospettico da cui si irradia il lavoro registico e attoriale, la riproduzione del gioco testuale basato sulla mescolanza di alto e basso che, in scena, recuperata la maschera messa a punto per *Ebdòmero*, prende le sembianze di un fine dicitore in frac, guanti bianchi, bombetta e trucco pesante ‘da varietà’ che mastica una lingua erotica e provocatoria, al limite della bestemmia (fig. 2). La regia stavolta punta ad un’estrema asciuttezza rispetto all’*Edipus*, in cui abbondano i travestimenti e gli elementi scenici, lavorando “di astrazione, svuotando il palco e muovendosi su un piano concettuale” (De Leonardis 1997). Il testo, confessa Lombardi, non offre indicazioni riguardo all’ambientazione né riguardo al sesso dell’interprete, pertanto si è cercato di cogliere lo spirito dell’autore (cfr. Lombardi 1997):

Testori ha bisogno di essere “scrostato” – spiega Tiezzi - [...] C’è bisogno di organizzare il suo linguaggio barocco, le sue visioni deliranti, deve essere reso leggibile, come un teorema. E’ necessario prosciugare il linguaggio, la recitazione, le scene per far emergere la sua pura teatralità simile, tra gli scrittori del dopoguerra, a quella di Pasolini (Cesarale 1996).

La scena diventa, quindi, un luogo “a metà tra il teatro e la camera ardente” (Grilli 1996), in cui si dipana un lamento che è sì funebre ma che continuamente offre sguardi di pura comicità da cui la scelta, registica e attoriale, di provare a rendere il cortocircuito che le contaminazioni testuali provocano: “in Testori è impossibile scindere l’identificazione dallo straniamento, il pedale del tragico e del *larmoyant* dalla leggerezza”, dichiara Lombardi, “una caratteristica che ho trovato solo in Beckett” (Lombardi 1996). Questo, per un attore, significa essere contemporaneamente *dentro* e *fuori* dal testo, cercare un coinvolgimento emotivo personale e *raffreddarlo* per l’esecuzione.



Fig. 2: *Cleopatràs* (1996) Sandro Lombardi (*Cleopatràs*). Foto di Marcello Norberth

Dal punto di vista recitativo, le dimensioni ridotte del seggio, nel quale l'attore riesce a malapena a star seduto, limitano volutamente all'essenziale i suoi movimenti sul palcoscenico e lo inducono a lavorare di più sulla mimica e sulla gestualità, dando la possibilità alla parola di esprimersi e vibrare in tutta la sua forza espressiva. "Lombardi la porge melodicissima assecondando i versi in rima, che fanno capo come ad archetipo alla desinenza *as*" (Cattini 1997) che in milanese sta per 'accio/a', suffisso che connota in senso dispregiativo ogni parola a cui si accompagna, ma che era anche "il ritornello di una canzonetta che faceva 'Cleopatra porta a passeggio il suo nanas'" (Lombardi 1998). Per la costruzione del personaggio, Lombardi dichiara di aver fatto appello soprattutto ai momenti di comicità presenti nella tragedia, perché è lì che si trova "lo scarto che permette di far vibrare al massimo corde discordi" fino a far scattare quella che Grotowski chiama la *logica dei contrari* (cfr. Lombardi 1999, 39). Un ulteriore lavoro è stato compiuto sulla lingua del testo nel tentativo di tradurla in tensione progressiva e continua della recitazione: la complicità della lingua "castiga la mera *significazione* ed esalta i *significanti*" (Cepernich 1998), favorendo la ricerca attoriale sulle modulazioni della voce e delle movenze corporee con cui rendere comprensibili al pubblico gli intricati labirinti linguistici testoriani.



Fig. 3: *Due lai - Erodiàs* (1998) Sandro Lombardi (Erodiàs). Foto di Marcello Norberth

Per il ruolo di *Erodiàs*, oltre alla parrucca, Lombardi indossa una corona e diversi anelli ricoperti di pietre, così come alcune applicazioni sulla giacca, elementi che rimandano alla regalità di Erodiade (fig. 3). Per tutto il lamento, l'attore si rivolge al Battista, al pubblico, al *suo* stesso autore e al servo di scena, al quale chiede il buio in sala. I brevi momenti di buio, che richiamano alla mente gli *stacchi* del montaggio, scandiscono il monologo e dettano l'alternanza di tagli di luce netti che illuminano l'attore. Lombardi indossa ancora il frac, ma è sparito il trucco pesante, verso quella progressiva semplificazione testuale e scenica che caratterizza il procedere dei lai, che vede il suo acme in *Mater strangosciàs* e che coinvolge ogni elemento scenico.

Per interpretare la Vergine, infatti, l'attore dismette la giacca, il papillon, i guanti e persino la parrucca, mentre la scena è privata di riferimenti che rimandino ad una qualsivoglia concretezza empirica e le due figure (madre e figlio morto) si staccano dal fondo d'oro come

fanno certe immagini sacre nei mosaici bizantini e nelle pale d'altare del XII secolo.

Durante la fase di gestazione dello spettacolo, il regista annota:

Ho in mente la strada della recitazione di *Mater strangosciàs*: e dell'*Amleto* di Shakespeare: uno spirito di necessità e di economia che porti a concepire segni linguistici trasparenti dove convivano origine e formalizzazione, realtà e astrazione. Il corpo è la porta, la voce è la porta (Tiezzi 1999, 45).

Il gioco registico e attorico è giocato proprio sul contrasto tra l'impatto materico dei corpi (corpo negato nei precedenti lai) e la leggerezza dell'eloquio da cui emergono con naturalezza, grazie ad una recitazione piana e lineare, le verità teologiche esposte dalla Madre di Dio. Il risultato è un *sublime* lamento che mescola l'abbandono al dolore più straziante della madre ad imprevedibili momenti di comicità. La finzione scenica si concede la possibilità di superare il dolore introducendo, nel finale, la resurrezione del figlio che, sparita la madre dietro il sipario, si alza intonando una strofa di *Bohemian Rhapsody* dei Queen.

Nella fase di elaborazione del personaggio è fondamentale per un attore, afferma Lombardi, individuare l'*ora esatta* in cui avvengono le vicende evocate dal testo: *Cleopatràs* appartiene all'ora tramontaria e funerizia, barbara e tragica insieme, così come, invece, *Erodiàs* si pone come dramma notturno, logica prosecuzione del lamento precedente, che sfocia, a sua volta, nel tempo muto e sospeso dell'attesa dell'alba in *Mater strangosciàs* (cfr. Lombardi 1999, 39-40). Le rispettive messe in scena di Tiezzi e di Lombardi seguono la stessa scansione: la semplificazione condannante di *Cleopatràs*, la sospensione quasi metafisica di *Erodiàs*, l'esplosione luminosa di *Mater strangosciàs*.

Ancora, la struttura tripartita testoriana assume la scansione di tre tappe di espressione linguistica in cui i tre monologhi presentano tre diversi gradi di espressione e tre diversi registri d'intonazione che ne determinano anche la resa attoriale da parte di Lombardi. Così, troviamo in Cleopatra una cifra comica inaudita e irripetibile che si schianta "nell'icona straziata della bestemmia che anela ma non riesce a farsi preghiera" (*ivi*), restando a metà tra un urlo muto di Bacon e il

balbettio afasico di Beckett. In Erodiade, invece, si attesta una situazione di magma che si risolve in un'intonazione meno urlata e più trasognata, logico controcanto alla dimensione notturna evocata dal testo che, a tratti, si illumina di improvvisi bagliori provocati dall'irruzione, alla vista di Erodiade, del corpo della bellissima Salomè. E infine, per la Madre di Dio l'autore giunge ad una semplificazione linguistica estrema, attinge al sublime per via d'umiltà, "direttamente dichiarata come conseguente a una estrazione sociale inferiore: Del resto – te el sai – lezion de lengua e de linguaggio mai ho prenduto, si basso fu e resta el mio lignaggio" (*ivi*).

L'Amleto debutta al Festival di Benevento Città Spettacolo nel 2001, occasione in cui l'invenzione linguistica e teatrale di Testori si sposa alla perfezione col tema scelto per quell'edizione: *La Confusione*. Stavolta Lombardi non è più solo in scena, ma accompagnato da Iaia Forte (Gertruda e Lofelia), Massimo Verdastro (Arlungo e Polonio), Alessandro Schiavo (il Franzese), Andrea Carabelli (Laerto), Francesca Della Monica (la bambina.) Il gioco metateatrale è fortissimo, gli attori escono continuamente *di parte*, sono *personaggi della tragedia* e, contemporaneamente, *attori della compagnia degli scarrozzanti*. Per rendere esplicito il divario fra gli scarrozzanti e la tragedia che portano in giro, Tiezzi e Lombardi hanno aggiunto couplet e frasi vernacolari, fino a far cantare sulla musica de *Il Trovatore* gli ultimi rantoli disperati di Amleto.

Tiezzi e Lombardi compiono un percorso all'incontrario, contromano, ossia approdano a *L'Amleto*, che è la prima opera teatrale scritta da Testori per Franco Parenti, dopo aver inscenato *Edipus*, *Cleopatràs* e i *Due lai (Erodiàs e Mater strangosciàs)*. Va detto che Tiezzi e Lombardi arrivano a *L'Amleto* di Testori *attraverso* l'*Amleto* di Shakespeare che mettono in scena in tre studi successivi⁶ e il cui lavoro va a sommarsi a quello condotto sull'autore brianzolo. Un primo elemento di continuità è rappresentato dalla presenza di una bara in proscenio, la stessa che Tiezzi aveva collocato al centro della scena nell'epilogo di *Scene di Amleto III* e che ora diventa l'elemento-cardine di tutta la prima parte della messa in scena. E' intorno ad essa che si svolge il prologo (scritto da Tiezzi) dei due becchini, è

6. Si tratta, nello specifico, di *Scene di Amleto* (1998), *Scene di Amleto II* (1999) e *Scene di Amleto III* (2000), a cui seguirà un *Amleto* (2002).

sempre lì che ha luogo la lamentazione di Gertruda ed è ancora la bara a diventare l'interlocutore di Amleto nel finale della prima scena:

AMBLETO E 'lora, via! Via, cagni de regnanti e de sottoregnanti! Via! Lassàtemi solo (col morto)! (Tiezzi 2001, 12)⁷

Un altro elemento di continuità è rappresentato dal ricorso, da parte di Amleto, alla parola "piramida" per indicare la corte-Stato, come quando esclama: "la piramida ha aruto un àltero scuotimento" (Tiezzi 2001, 44; Lombardi, Tiezzi 2003, 30). L'immagine evocata richiama alla memoria la soluzione scenica elaborata da Gordon Craig per la sua regia dell'Amleto a Mosca nel 1911, in cui la corte era ricoperta da un manto dorato a formare una piramide con al vertice il re Claudio, soluzione ripresa da Tiezzi per le sue *Scene di Amleto*.

Diverse soluzioni registiche rimandano ancora alla messa in scena dell'*Hamletmaschine* (1988) degli stessi Tiezzi e Lombardi e tratta dall'opera omonima di Heiner Müller in cui l'autore *smonta la macchina* shakespeariana "fino a farci vedere quali ruote, denti, catene, camere a scoppio abbiano fatto marciare fino a ieri i miti della storia" (Vertone 1988). Ebbene, nella scena della pazzia di Lofelia, ad esempio, viene ripreso uno dei momenti più lirici di quella messa in scena: muniti di pale, Laerto e il Franzese cominciano a lanciare della sabbia alla donna che continua a danzare, così come accadeva per l'interprete di Amleto vestito da sposa che, sulle note di un valzer, veniva ricoperto dalla sabbia tiratagli addosso dall'Interprete di Orazio e dalla Macchina donna. Quasi a chiudere il cerchio di questo amletico percorso, ritorna anche la giostra di cavalli usata per *Hamletmaschine*, sulla quale siedono, a più riprese, gli attori, giostra che era riapparsa già nella scena della pazzia di Ofelia in *Scene di Amleto* (1998), ma ferma e rilegata in un angolo e che qui diventa la "giostra della vita (fig. 4)" che trasporta i personaggi i quali, inseriti nel suo vorticoso roteare, sono ridotti a manichini (cfr. Groppali 2001).

7. Il copione di regia, testo inedito, si discosta da quello pubblicato in Lombardi S. (a cura di) (2003) *L'Amleto*, Brescia, Edizioni L'Obliquo.



Fig. 4: *L'Amleto* (2001) Massimo Verdastro (Arlungo), Iaia Forte (Gertruda), Andrea Carabelli (Laerto), Sandro Lombardi (Amleto) e Alessandro Schiavo (il Franzese). Foto di Marcello Norberth.

L'Amleto è il primo testo della *Trilogia degli Scarrozzanti* e si presenta come il “primo anello di una silloge straordinaria dove il confine tra drammaturgia a più voci e monologhi è assai labile” (Novelli 2001). *L'Amleto* è, innanzitutto, un'espressione autobiografica dell'autore, traspaiono molti elementi psicologici legati alla giovinezza di Testori: il conflitto col padre, il tormento del perché si è sulla terra, la bestemmia nei confronti di un Dio che ci mette al mondo e poi ci lascia soli.

Lombardi sottolinea come la lingua di Testori, soprattutto in questo testo, abbia un'aderenza totale alla natura, essa scorre “più indecisa, più aperta, vi si rintraccia una maggiore magmaticità, quasi fosse una vera e propria sonda nell'animo umano” (*ibid.*). La corposità della lingua di Testori viene esaltata da un forte dinamismo dialettico e dialettale, accentuato dalla presenza di interpreti *non lombardi* che si

esprimono con parlate che lasciano affiorare toscanismi, sicilianismi e napoletanismi *al di sotto* della lingua testoriana, arricchendola ed esaltandone la sua *dimensione aperta*, elastica. Tiezzi trova nella scrittura di Testori la possibilità di costruire una Milano molto contemporanea, internazionale ed interrazziale, popolata da gente di culture differenti, in cui risuonano echi provenienti dalla Sicilia, da Roma e da Napoli.

Durante la fase di allestimento, il regista indica agli attori di considerare il testo come un “oggetto di parole” (Tiezzi 2002, 279) di cui avere una *visione* per ciascun elemento che lo compone, compresi gli spazi bianchi: “l’accadimento teatrale, qui, – specifica Tiezzi – è nelle parole prima ancora che nei personaggi” (*ibid.*). Tiezzi indica agli attori di farsi consumare dal *rogo amoroso* di senso prodotto dalle parole, rogo verso il quale sarà lui stesso a condurli sollecitandoli ad attivare mente e cuore, un connubio che sta alla base del suo metodo interpretativo, per poi raccoglierne i resti e offrirli agli spettatori. In tal senso, la regia non tradisce l’autore, bensì ne esalta il piacere della parola, ne mette in chiaro la forte componente omosessuale e l’inquieta ricerca di un’identità, anche se è limato e alleggerito il clima ideologico in cui l’opera fu concepita ed è dato maggiore vigore al gioco dei comedianti, prevedendo un continuo uso di sipari che lasciano uno spiraglio tra il mondo della realtà e quello della rappresentazione.



Fig. 5: *L'Amleto* (2001) Sandro Lombardi (Ambleto) e Iaia Forte (Gertruda). Foto di Marcello Norberth.

Lombardi è sempre in abito da sera (fig. 5), continua a ricoprire il ruolo di capocomico rivestito in *Edipus* e ripreso anche in *Scene di Amleto* (dove, per l'appunto, interpreta il capocomico della compagnia giunta al palazzo di Elsinore). Come fa notare a giusto titolo Mango, “Lombardi costruisce una vera e propria icona dello *scarrozzante*” (Mango 2003, 323) che rimane pressoché *fissa* per tutti gli spettacoli testoriani messi in scena dalla compagnia. In tal caso, “l’iconicità serve a costruire un’immagine dell’attore che prescinde dal personaggio e, quindi, va a qualificare in particolare maniera tutti i personaggi che l’attore si trova ad impersonare” (*ibid.*). Ciò determina uno *scollamento* tra attore e personaggio che sottolinea e accentua la

dimensione metateatrale sia del testo di riferimento che dell'operazione registica e attoriale, aspetto che è palesato fin da subito quando, ad esempio nell'*Edipus*, l'attore arriva in scena con la valigetta dalla quale estrarrà quei pochi elementi identificativi che gli permetteranno di calarsi nei vari personaggi. Negli spettacoli di Tiezzi e Lombardi, "l'attore che traspare, in Testori, dietro e dentro il personaggio, ha – continua Mango – non solo una faccia riconoscibile ma è una vera e propria maschera" (*ivi*, 324) che trascende il contesto rappresentativo ed è sempre *visibile*.

La scelta di mettere in scena *L'Amleto* palesa una comunanza d'intenti tra la Compagnia degli Scarrozzanti e gli ex-Magazzini, oggi Compagnia Lombardi-Tiezzi. Come i guitti immaginati da Testori, anch'essi hanno imparato a contare solo sulle proprie forze, a fare anche della vita quotidiana testimonianza di teatro, ritrovandosi a riscoprire anche il gusto per la scena all'italiana non certo per abbracciarne i suoi lati obsoleti, "ma come consapevole scelta di una *way of life*", di un modo di essere, di "una 'lunga marcia' fuori dalle istituzioni" (Gregori 2001).

Il ritorno alla *parola*, che in Tiezzi e Lombardi è evidente soprattutto a partire da *Sulla strada* (1982), è stato, in realtà, una progressiva messa a fuoco del problema della lingua. In tale prospettiva, due vie di fuga sono sembrate plausibili da percorrere: il teatro in versi, in cui la lingua offre una verità originata dalla densità espressiva della poesia contrapposta alla lingua corrente, e le esperienze di reinvenzione linguistica basate su una *humus* dialettale, soluzioni che rifuggono dall'italiano inesistente e artefatto di tanta drammaturgia italiana, alla ricerca di una lingua che possa corrispondere alla realtà concreta (cfr. Nanni 2001).

La messa in scena de *L'Amleto* è segno di quel teatro di poesia che Tiezzi e Lombardi perseguono da anni con coerenza e coraggio, in cui la componente letteraria è messa sullo stesso piano di quella scenica: la recitazione, incarnazione della parola, recupera il ritmo prosodico e lirico della lingua di Testori, ne decodifica i registri restituendoli al pubblico in tutta la loro crudezza e vitalità.

Bibliografia

- Cattini A. (1997), “*Cleopatràs*”, *basta la parola*, in «Gazzetta di Mantova», 18 gennaio.
- Cepernich C. (1998), *Sublime drammaturgia di scena*, in «Corriere dell’Arte», quindicinale, 28 febbraio.
- Cesarale S. (1996), *Il delirio d’amore di Cleopatràs*, in «Il Corriere della Sera», 18 ottobre 1996.
- De Leonardis F. (1997), *Un impasto di dolore e risate per Cleopatràs, eroina in frac*, in «Bresciaoggi», 3 gennaio.
- Giambrone R. (1998), *In scena all’Agricantus la Cleopatràs di Testori*, in «La Repubblica», 22 febbraio.
- Gregori M. G. (1996), *Cleopatra e il suo doppio: Testori*, in «L’Unità», 10 luglio.
- Gregori M. G. (2001), *Sulle tracce di Amleto, prendendo il teatro contromano*, «L’Unità», 4 ottobre.
- Grilli S. (1996), *Cleopatra alla milanese*, in «Ravenna», 1 luglio.
- Groppali E. (2001), “*Erodiadi*” e “*L’Amleto*”, *intenso omaggio a Testori*, «Il Giornale», 17 settembre.
- I Magazzini Criminali (1994), *Edipus*, Brescia, Edizioni L’Obliquo.
- Lombardi S. (1994), *Diario e appunti dalle prove*, in *Edipus*, Brescia, Edizioni L’Obliquo, 20-23.
- Lombardi S. (1996), *L’Egitto a Cantù*, intervista a cura di Cristina Piccino, in «Il Manifesto», 18 ottobre.
- Lombardi S. (1997), “*Una religiosa fame di teatro*”, intervista a cura di Alberto Facchini, in «Gazzetta di Mantova», 20 gennaio.
- Lombardi S. (1998), *Il lamento d’amore e morte di Cleopatra*, in «La Repubblica», 17 febbraio.
- Lombardi S. (1999), *Dialetti dell’anima*, in *Due lai*, Brescia, Edizioni L’Obliquo, 35-41.
- Lombardi S. (a cura di) (2003) *L’Amleto*, Brescia, Edizioni L’Obliquo.
- Lombardi S., Tiezzi F. (2003) *L’Amleto - Il copione*, in Lombardi S. (a cura di) (2003) *L’Amleto*, Brescia, Edizioni L’Obliquo, 9-38.
- Lombardi S. (2006), *Palcoscenico e psicanalisi. Divagazioni tra un atto e l’altro*, in «Actoris Studium Album», Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2, 399-412.
- Mango L. (2003), *La scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni.

- Mango L. (2011), *Sandro Lombardi. Dialogo sull'attore e sul personaggio*, in «Acting Archives Review», 1, 2, novembre, 187-216.
- Mango L. (2012), *L'attore come pittore della realtà*, in «Actoris Studium Album», Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2, 371-383.
- Manzella G. (1994), *L'ultima bestemmia del guitto*, in «Il Manifesto», 16 gennaio.
- Novelli L. (2001), *Lombardi: "Sarò Amleto, attore inquieto come Testori"*, «Il Giornale», 14 settembre.
- Quadri F. (1994), *La passione di Edipus. E il suo doppio*, in «La Repubblica», 17 gennaio.
- Raboni G. (1994), *Edipo insorge in nome dell'anarchia*, in «Corriere della Sera», 17 gennaio.
- Russo P. (1994), *Le visioni di Edipus. Giovanni Testori secondo i "Magazzini"*, in «La Repubblica», 10 gennaio.
- Testori G. (1994), *Tre lai*, Milano, Longanesi.
- Tiezzi F. (1996), *Carnale "Cleopatràs"*, intervista a cura di Marco Romani, in «Liberazione», 9 luglio.
- Tiezzi F. (1999), *Da Alessandria all'Avana*, in *Due lai*, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 43-46.
- Tiezzi F. (2002), *Verso indesiderate, inospitali ombre. Vite parallele di Amleto*, in AA.VV., «Patalogo», 25, Milano, Ubulibri, 273-282.
- Vertone S. (1988), *Nota su Hamletmaschine*, in *Hamletmaschine*, Brescia, Edizioni L'Obliquo.

Chiara Schepis
Università di Pisa

Sul fronte della parola. Strategia dialettale Granteatro

Nel tentativo di aggiungere un tassello al mosaico “fuori luogo” della scena contemporanea, questo contributo si concentrerà sul recupero e il particolare uso di lingua verbale e dialetto nel Granteatro di Carlo Cecchi; qualche esempio significativo del lavoro di questo longevo *ensemble* servirà a dimostrare secondo quali linee e attraverso quali temperie si è mosso il teatro di ieri che convive con quello di oggi.

Discutendo di Lingua e di Storia all’interno della cornice del teatro contemporaneo è imprescindibile partire dal secondo dopoguerra e da Eduardo. All’indomani della guerra De Filippo converte in dispari le sue *Cantate*, i conti non tornano più, le lingue si sono imbrogiate: a questo stato di cose non corrisponde l’afasia ma la ricerca vivacissima di nuovi linguaggi e di mezzi di espressione alternativi da parte delle nuove generazioni. La generazione artistica operante negli anni Settanta è quella che si è formata nel secondo dopoguerra e che proprio con il Convegno di Ivrea, “primo atto di un tentato coagulo delle *forze-contro*” (Cappelletti 1981), simbolicamente si identifica nel movimento del Nuovo Teatro. Si tratta di sensibilità artistiche che hanno assistito alla nascita dell’happening americano, al passaggio del Living Theatre, all’esplosione delle Cantine Romane, alle prime sperimentazioni tecnologiche sulle immagini e sul suono, al moltiplicarsi delle possibilità di espressione e all’esplosione di codici linguistici nuovi, tra cui il linguaggio verbale si è trovato ad essere quello percepito come desueto. In un clima di contestazione esasperata e totale ad essere contestata dall’Arte è *in primis* la parola, la parola che significa. Silvia Carandini ha parlato di questo periodo come di “un rinnovato medioevo delle arti grazie al quale l’esperienza del passato, della tradizione anche più immediata, in parte si è negata e cancellata, e in parte ha conosciuto un processo di dispersione e frammentazione”

(Carandini 2012). Un medioevo attivo dunque, moderno e sintetico, che ha consegnato alle generazioni più giovani uno stato delle cose “rinnovato”, non tuttavia inedito, e che ha permesso alle coscienze più avvedute, più mature, un uso non convenzionale di quella stessa tradizione disintegrata.

Fu così che gli anni Settanta coincisero, come dice Mango, con l’affermarsi delle “tendenze” (teatro immagine, terzo teatro, postavanguardia), legate in una duplice comune lotta: contro il teatro di regia istituzionalmente inteso e contro la parola. Due esempi mostrano l’articolazione dello scontro: il primo riguarda l’incontro tra Eduardo e il Living Theatre, che avviene in un tempo e in un contesto di endemico rifiuto di Eduardo da parte della *new generation* nostrana; il secondo si riferisce al rifiuto della parola da parte del Nuovo. Dato fondamentale da criticizzare è l’atteggiamento del Nuovo, in particolare napoletano, nei confronti di Eduardo. Le nuove generazioni lo ignorano. Insieme al Maestro altri aspetti completamente ignorati sono la sceneggiata e il teatro dialettale di routine perché considerate di basso livello culturale. Al contrario alcuni più smaliziati forestieri come Carlo Cecchi o Leo De Berardinis, o ancora il Living, ne colgono il valore e gli elementi di novità. L’atteggiamento del “Nuovo” napoletano e dei giovani nei confronti di Eduardo risulta ancor più tendenzioso se si considera l’apertura di quest’ultimo nei confronti di quel gruppo, il Living, così poco convenzionale; vi furono incontri occasionali ma significativi tra il gruppo americano e il padre del teatro italiano: “Il Living Theatre viene per la prima volta a Napoli il 14 aprile 1965, nel teatro ‘tempio di Eduardo’, con *Mysteries and Smaller Pieces*. Nel maggio dello stesso anno, sempre al San Ferdinando, presenta anche *The Brig*” (Porzio 2011).

E così come Eduardo apre al Living le porte del suo teatro, anche il Living, anni più tardi, renderà omaggio a Eduardo: “Nel dicembre del 1976 Eduardo recitava al teatro San Ferdinando *Natale in casa Cupiello*. Nella sala, tra il pubblico, era presente un gruppo di ospiti d’eccezione: la compagnia del Living Theatre, venuta a rendere omaggio all’arte del Maestro napoletano. L’incontro è ricordato da Julian Beck con parole d’entusiasmo: ‘Abbiamo parlato di teatro, di antifascismo, dopo aver visto *Natale in casa Cupiello*. Che meraviglia! Abbiamo ricordato l’epoca in cui recitammo *The Brig* al San

Ferdinando di Eduardo”” (Porzio 2011).

Il secondo dato strutturale della lotta tra Vecchio e Nuovo è relativo invece a un discorso più ampio che dalla contestazione della lingua teatrale *tout court* si accanisce sul codice verbale provocando uno spostamento d’attenzione dalla parola all’immagine e al gesto, con il prevalere di correnti tecnologiche, visivo-gestuali, o di matrice ritualistico-orientale. La parola emarginata, in moltissimi casi esclusa, è considerata baluardo di un teatro sclerotizzato e comunque dell’*establishment*. “La dialettica testo drammatico – regia” – avverte Mango – “in nome di una messa in scena che agisse interpretativamente e criticamente sulla parola trovandole una ragione scenica che la accentuasse, leggesse, verificasse senza mai, però, metterne in discussione l’autorità, fu il primo, vero obiettivo polemico della seconda avanguardia” (Visone 2010).

D’altra parte esiste ovviamente anche il caso di molte operazioni di *contestazione reazionaria* che fanno della parola e del recupero politico del dialetto la propria bandiera fino al suo ritorno in auge e al suo recupero di centralità registrato negli ultimi decenni, si pensi all’esplosione delle operazioni di teatro di narrazione. In anticipo sui tempi però Meldolesi suggerisce che “negli anni Settanta le parole le cose e i gesti dialettali sono tornati a comunicare espressionisticamente come materiali di recupero, per opera di alcuni attori ostili all’antilingua” (Meldolesi, 1981): è esattamente in questa accezione nuova che va inserito il profilo particolare del Granteatro che aderisce e fuoriesce dal Nuovo, poc’anzi fotografato, per modalità, idee e obiettivi. La causa del contraddittorio rapporto di Carlo Cecchi e il Nuovo Teatro è da ricercarsi nella sua stretta appartenenza alla cultura dell’attore artista, è questa che determina compenetrazioni e distanza di Cecchi rispetto alle problematiche del nuovo. Se il rifiuto dell’attore pensoso, funzionario d’accademia, lo spinge tra i sostenitori del Nuovo, il suo legame imprescindibile con la parola poetica e la fede-blasfema nei grandi testi non gli permette di aderire completamente alla poetica che il nuovo alimenta. Esempio significativo di ciò è lo sguardo attento, durante il periodo della formazione, avvenuta negli anni medievali di cui sopra, nei confronti di Eduardo De Filippo, attore-autore e regista

di un teatro di tradizione e, nel contempo, verso il Living Theatre.

Un recente studio su Living, *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre* (Marinai, 2014), indirizza la nostra attenzione sull'aurorale, e non solo, lavoro di questo gruppo anticonformista sulla parola poetica. Nel suo libro la Marinai, attraverso la ricostruzione della vicenda di *Antigone* del Living (riscrittura e messinscena), evidenzia come ancora all'altezza del 1967 l'attenzione verso quello che chiama il "corpo sonoro" fatto di voce ma anche di versi, di testo, fosse centrale e ben armonizzato con la prorompente e nuova energia fisico-gestuale, elemento distintivo della poetica del gruppo. È probabilmente in questo atteggiamento di recupero e di incisione della parola attraverso e sul corpo dell'attore che va ricercata quella coerenza a prima vista inesistente o difficile da individuare tra il Living ed Eduardo e di riflesso, tra questi e il Granteatro di Cecchi che nel 1971 esplicita chiare linee guida in una sorta di manifesto programmatico bastato su tre principi: "1) Il riferimento con una tradizione – cioè con una cultura e una tecnica – aldilà di quella ufficiale e codificata attraverso decenni di uso reazionario del teatro: il riferimento cioè alle forme del teatro popolare italiano; 2) l'uso politico di questa tradizione, ponendola cioè in rapporto ai contenuti e alle tecniche del grande teatro rivoluzionario europeo (esempi: Büchner, Majakovskij, Brecht); 3) l'affermazione di un linguaggio proprio al teatro, che, nell'allegria della farsa come nella gravità della tragedia, sia immediatamente comprensibile nei suoi significati e nello stesso tempo testimoni, altrettanto immediatamente, la violenza e il conflitto che, propri al nostro presente storico, non possono essere tenuti fuori da un teatro che questo presente storico intende rappresentare"¹. La ricerca che il Granteatro porta avanti in questi primi anni tende dunque alla codifica di un linguaggio teatrale attuale, per raggiungere il quale si ritiene imprescindibile mettere in rapporto la tradizione popolare italiana e il grande teatro politico europeo.

Ci troviamo di fronte al tentativo di creare un teatro del presente, per questo politico, che possa veicolare il conflitto sociale attraverso i mezzi della scena: linguaggio scenico che è fisico e che è verbale. Attore e regista di origine fiorentina Cecchi converte il suo teatro

1. Questo condensato manifesto operativo appare in un trafiletto (non firmato) sulla Gazzetta del Popolo di Torino il 20 marzo 1976 con il titolo *Chi è Carlo Cecchi?*

principalmente, ma non solo, al fascino di Napoli. Della lingua di Eduardo, un nuovo napoletano linguistico e gestuale, Cecchi assorbe anzitutto l'energia polemica che nel suo *Granteatro*, delocalizzato, acquisisce una forza contestativa di maggiore impatto. La delocalizzazione denunciata in primo luogo da una sfasatura linguistica va quindi ad incidere nel senso dello stimolo critico sullo spettatore; in Cecchi più che di dialetto possiamo parlare di "sporcatura" dialettale, più nella cadenza che nel lessico, che si manifesta in un atto di traduzione di secondo grado sulla lingua dei testi messi in scena. Meldolesi avverte in questa operazione la ricerca di una "dimensione tragica" interna ai testi stessi – come è evidente ad esempio in *Woyzeck* di Büchner, primo testo che mette in scena il proletariato, dove l'elemento dialettale acquisisce un ruolo tragico nella delineazione di fazioni opposte, sociali e di classe. *Woyzeck* è il primo testo che la giovane compagnia di Cecchi (non ancora ufficialmente *Granteatro*) mette in scena nel 1968 al Teatro Gobetti di Torino. Lo spettacolo nasconde un aneddoto quanto mai curioso, infatti alla prima torinese viene interrotto dagli stessi attori in scena perché non ancora pronti. Debutterà qualche mese più tardi come *work in progress*, *Prova del Woyzeck di Büchner*. Il risultato è estremamente interessante: "Uno spettacolo frammentario su un testo esso stesso inconcluso", lo definisce Eduardo Fadini (*La "Prova del Woyzeck" presentata al Gobetti*, in «L'Unità», Torino, 28 febbraio 1969). Cecchi ne cura la traduzione e si trova a far fronte a problemi di carattere linguistico interni al testo stesso; in opposizione alla lingua ufficiale parlata dal potere (tedesco), il soldato Woyzeck e con lui la classe popolare si esprime in assiano. Nello spettacolo la classe popolare e il Woyzeck di Paolo Graziosi optano per un tono dialettale: "Con Graziosi" – dice il regista – "si è rivista la questione del dialetto, quella lingua tipica di Woyzeck che Büchner aveva trovato usando l'assiano, e che noi avevamo portato in romagnolo. In un primo tempo si era provato un *Woyzeck* tutto in dialetto, poi abbiamo trovato un 'tono dialettale' per la lingua italiana del protagonista. La sala degli Infernotti ci ha poi stimolato a trovare quelle soluzioni sceniche che ci premevano" (Quadri 1977).

Sala spoglia, quella degli Infernotti, utilizzata in tutta la sua superficie, luci e cambi di scena sono a vista, gli oggetti e i costumi di uso comune, non vi è scenografia ma vi è un'attenzione estrema per la

colonna sonora, composta di rumori e suoni marziali. Cecchi ha svolto, oltre al lavoro di traduzione, un'operazione autonoma sul testo non lesinando tagli. Lo spettacolo, per tutto il tempo delle riproposizioni è stato suscettibile di aggiunte e modifiche, candidandosi ad esempio di teatro *a suo modo* sperimentale; l'anomalia rispetto al *coté* avanguardistico italiano è profondamente evidente, esempio ne è il confronto con il coevo allestimento dello stesso testo da parte di Giancarlo Cobelli, regista della Comunità Teatrale dell'Emilia Romagna che, come altri *ensemble* d'avanguardia del periodo, crea spettacoli d'élite influenzati dalle estetiche del Living, dell'Open Theater e dal teatro-laboratorio di Grotowski. "Due settimane fa Giancarlo Cobelli, da quell'estroso mimo che è, ci ha fatto vedere come era riuscito a conciare il povero *Woyzeck* ridotto a pantomima. Paolo Graziosi lo recita: e con i tempi che corrono è un lusso strepitoso"².

Cecchi pagherà il conto col *Woyzeck* tuttavia solo con l'esperienza di Decentramento teatrale torinese della stagione 1973/74. È nel cortocircuito con una platea proletaria reale che esplose il potenziale tragico della pièce, la cui forza contestativa è esplicitata soprattutto dal linguaggio verbale, mezzo attraverso cui si delinea quel rapporto di violenza tra sfruttatore e sfruttato, che struttura la linea interpretativa del Granteatro. Questo nuovo *Woyzeck* debutta il 6 dicembre 1973 nel salone parrocchiale San Remigio del Quartiere torinese Basse-Lingotto. Si tratta di uno spettacolo originale e unico in quanto partorito in un contesto ben determinato. Il Quartiere ha partecipato realmente all'allestimento e di questo la messinscena ha fortunatamente risentito. Non si propone più il dramma del reduce *Woyzeck* ma il disorientamento dell'immigrato meridionale al nord. Spogliato di tutti i retaggi ideologico-romantici il dramma diventa tragedia. Non racconta più il conflitto interiore dell'antieroe *Woyzeck*, ancora troppo "personaggio", ma ci parla del disadattamento dell'individuo oggi. Questo disadattamento traspare in primis dal linguaggio: "Il testo originario è stato tradotto e viene recitato anziché in italiano in un calabrese infarcito di altri dialetti e di termini dei linguaggi del nord. Il dramma di *Woyzeck* [...] è qui presentato nella prospettiva del

2. Cfr. C. M. Rietmann, *In un dancing savonese si recita Georg Büchner*, in «Il Secolo XIX», Savona, 19 aprile 1969.

dramma dell'immigrato, sbalestrato, confuso, impreparato a vivere a contatto con una pseudo-civiltà che gli si presenta come superiore”³.

Gettando uno sguardo di insieme sulle scelte del Granteatro in materia di repertorio, nel corso degli anni Settanta e successivamente in ogni fortunato lavoro di Carlo Cecchi, l'uso strumentale della lingua si fa ricorrente, denunciando il sospetto di una strategia, anzi di due: la prima strategia è quella analizzata nella messinscena di esordio e attiene a quelle operazioni, che continueremo a prendere in esame in questo breve contributo, nelle quali la lingua si fa carico di una funzione di evidenziazione del disagio. La seconda strategia, alla quale si accenna per completezza, potrebbe essere definita “intimistica” e si fa portatrice di un valore personale, inaspettatamente gioioso: “[...] il dialetto in Cecchi ha anche una seconda valenza: è qualcosa di personale, di intimo, legato a quello che si è stati nell'hinterland fiorentino, a Napoli; i dialetti nel teatro di Cecchi sono per questo sempre spostati: non c'è motivazione possibile, se non personale, nell'uso di quel colore dialettale per Monsieur Jourdain. Quelli di Cecchi sono dunque dialetti d'uso, parlati, che entrano in collisione con un mondo completamente diverso, quello dei testi, moltiplicando il gioco dei piani rappresentativi” (Meldolesi 1981).

Esempi felici di questa strategia dialettale sono gli spettacoli intimamente popolari che appartengono o rimandano al coté farsesco partenopeo, ma ci si potrebbe riferire anche al clima fantastico di *Leonce et Lena* o ai *Sogni* shakespeariani.

Per questioni di spazio mi concentrerò però sulla prima strategia qui proposta: dialetto come veicolo di evidenziazione del disagio. Tralasciando le importanti operazioni su Majakovskij, Brecht e Pirandello, vorrei soffermarmi su due casi che chiudono in un certo senso il cerchio dell'oppressione, del disorientamento dell'immigrato e dell'emarginazione sociale, messinscene in cui la strategia di evidenziazione del disagio attraverso la lingua è evidente: *Il Calapranzi* di Pinter messo in scena dalla Compagnia Katzenmacher di Santagata e Morganti e *Nunzio* di Scimone per la Compagnia Scimone-Sframeli. Di entrambi Cecchi cura solo la regia.

3. Cfr. Donata Righetti, *Il povero Woyzeck parla in calabrese*, «Il Giorno», 13 gennaio 1974.

Il calapranzi di Harold Pinter per Katzenmacher debutta al teatro San Geminiano di Modena il 12 gennaio 1984; questo gioiello pinteriano appare una scelta coerente nell'alveo di quei testi del "teatro dell'emarginazione" prediletti dalla compagnia. L'etichetta è a ben vedere svuotata e ricostruita e gli spettacoli del duo si costruiscono intorno ad nucleo centrale fatto di emarginazione sociale, senza tuttavia sfociare nel neorealismo estetico. Sono i toni, i rapporti, la lingua a far percepire l'urgenza di questi spettacoli. Il caso preso in esame si fa interessante in quanto può essere ascritto a quella tendenza di Cecchi ad attuare un processo di traduzione di secondo grado sulla lingua di testi preesistenti. "I pochi incontri col regista furono infatti dedicati, fra l'altro, a un importante lavoro sulla traduzione, per renderla meno letteraria e più teatrale, in modo da consentire fino in fondo agli attori di "usare la propria lingua" (Valenti 2004).

Il calapranzi per Katzenmacher mette in scena l'attesa e la convivenza di due manovali del crimine in una imprecisata città inglese, l'intuizione di Cecchi, che per questo allestimento procede attraverso una regia definita poi "telefonica", composta da soli tre fondamentali incontri, sta nell'aver spostato geograficamente il retroterra dello spettacolo, avvicinandolo agli attori attraverso un'operazione linguistica. Cecchi sovrappone all'italiano della traduzione il dialetto e le cadenze regionali dei due attori. I due manovali del crimine potevano, senza forzatura alcuna, essere due sicari di una grande città del nostro meridione: "L'idea fondamentale e assai intelligente di questo allestimento è quella di rendere i due sottoproletari inglesi di Pinter come due personaggi nostrani, non per travestire e rivedere il testo, ma anzi al contrario per rendergli tutta la sua concretezza, il suo sgradevole materialismo, per toglierlo da ogni sospetto di recita in costume"⁴.

Si sottolineava poc'anzi l'importanza di "usare la propria lingua": è quello che Spiro Scimone fa nei suoi primi testi. Per quanto riguarda *Nunzio*, spettacolo che debutta a Taormina nel 1994 e che ancora oggi è riproposto nei cartelloni teatrali italiani (ma con fortuna anche maggiore in quelli esteri), la vicenda si fa a suo modo aneddotica e diventa prova esemplare dell'attrazione profonda di Carlo Cecchi nei confronti delle lingue del teatro. Gianni Manzella evidenzia l'importanza dell'opera-

4. Cfr. Ugo Volli, *Questo è un ordine uccidete l'assassino*, in «la Repubblica», Modena, 14 gennaio 1984.

zione linguistica in una nota di presentazione riportata sul libretto dello spettacolo: “Situazione pinteriana, come si suol dire, viene in mente il celebre *Calapranzi* [...] ma quel che intanto fa la differenza, dove cioè si impianta l’originalità stilistica di Scimone, è la lingua messinese in cui è scritto il breve atto unico, come a dire un siciliano di frontiera, allusivo e al tempo stesso facilmente comprensibile. Lingua non astratta o letteraria, ma nata all’interno dell’esperienza di scena condivisa dai due giovani attori”. Sarebbe stato impossibile per quel Cecchi amante delle lingue teatrali non lasciarsi conquistare da questo ritmico e cantilenante suono del Sud che, attraverso le voci di altri due disgraziati, riempie un interno mai stato meno borghese: la cucina in cui Nunzio-Sframeli, fuggito dall’ospedale, consuma la sua malattia alla luce del “Sacro cuore di Gesù”. Pino-Scimone, di passaggio tra un viaggio e l’altro, rompe la monotonia di questo interno, la sua “anomalia” permette alla conversazione di indugiare su sogni e propositi irrealizzabili. *Nunzio* potrebbe essere “riassunto” nell’immagine di una mano che trattiene. Le ripetizioni e i silenzi, di cui si carica la recitazione dei due personaggi sono correlati dell’azione, sono parola che diventa azione e ne stabilisce il ritmo. “*Nunzio*, il testo di Spiro Scimone – dice Cecchi nelle note di regia – mi ha prima di tutto interessato, perché è stato scritto, in siciliano, da un giovane attore che lo avrebbe recitato con un altro giovane attore con il quale da anni lavora. Ciò per me era di grande interesse, perché forse si trattava di una cosa che aveva una sua reale necessità. [...] Eduardo si occupò intensamente, negli ultimi anni della sua vita, della nuova drammaturgia italiana. È alla sua memoria che dedichiamo questo spettacolo, e alla suprema lezione che è il suo teatro”.

Attraversati, dunque, trenta travagliati anni del teatro italiano di ieri eccoci di nuovo a Eduardo... Alla vigilia di *Finale di Partita* (1995) che mette in scena un “Hamm partenopeo”, redivivo Pulcinella di un mondo post-atomico che ha fatto tabula rasa delle tradizioni, ma che non smette di rappresentarsi soprattutto attraverso il linguaggio. Linguaggio che verifica la possibilità di quel dialogo che Gabriele Frasca (*I giorni e le notti. L’arte di Eduardo*, a cura di Roberto De Gaetano e Bruno Roberti. *Atto Quarto, Eduardo, i linguaggi, le scritture*, Taormina, Archivio storico comunale, 15-16 settembre 2014), ha ben ipotizzato tra Beckett e il maestro Napoletano.

Bibliografia

- Bartolucci, G. (1971), *Il vuoto teatrale. Passatempo prima della rovina*, Padova, Marsilio.
- Bartolucci, G. (1973), *La politica del nuovo*, Roma, Ellegi.
- Cappelletti D. (1981) *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Torino, ERI/Edizioni Rai.
- Carandini S. (a cura di) (2012), *Memorie dalle cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*, in «Biblioteca Teatrale», 101-102.
- Marinai, E. (2014), *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, Pisa, ETS.
- Meldolesi C. (1981) *Gesti parole e cose dialettali. Su Eduardo Cecchi e il teatro della differenza*, in «Quaderni di teatro», III, 12.
- Petrini, A. (1999), *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, in «L'Asino di B.», 3.
- Porzio M. (2011) *La resistenza teatrale in Italia: Il teatro di ricerca a Napoli dalle origini al terremoto*, Roma, Bulzoni.
- Quadri F. (1977) *L'avanguardia teatrale in Italia, materiali 1960-1976*, Torino, Einaudi.
- Quadri, F. (1980), *La politica del regista: teatro 1967-1979*, Milano, Il Formichiere.
- Valenti C. (2004) *Katzenmacher il teatro di Alfonso Santagata*, Civitella in Val di Chiana (Ar), ZONA.
- Visone D. (2010) *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia, 1959-1967*, Corazzano (Pisa), Titivillus.

Giuseppe Sommario
Università di Messina

Il cocoliche: da “orribile gergo” a lingua dell’anima

In una delle tante versioni che riguardano l’origine del nome Cocoliche, si racconta che, verso il 1890, durante le sue recite nel circo dei fratelli Podestá, il comico Celestino Petray, portando in scena il personaggio che parodiava il modo di parlare dei nuovi immigrati italiani, esordiva in questo modo: “Mi quiamo Franchisque Cocoliche, e songo cregollo gasta lo güese de la taba e la canilla de lo caracuse, amigue, afficate la parata!” (Podestá 1930, 63). Anni dopo, nelle sue memorie pubblicate con il titolo *Medio siglo de Farándula*, José Podestá racconta com’è nato questo personaggio comico che fece ridere le platee di entrambe le sponde del Río de la Plata:

Una notte in cui mio fratello Jerónimo era di buon umore, incominciò a scherzare con Antonio Coccoliccio, manovale calabrese della compagnia, molto sempliciotto, durante la festa all’aperto di Juan Moreira... ne nacque una nuova scena, molto divertente, che fu notata dal pubblico e dagli artisti (*ibid.*, 61).

Qualunque sia l’origine del nome e le circostanze che lo portarono sulla scena, sta di fatto che sin da subito il personaggio ebbe un successo clamoroso e si impose come uno dei protagonisti più amati del teatro popolare argentino fra l’Otto e il Novecento.

Ben presto Cocoliche diviene l’archetipo del nuovo immigrato, il cui tratto distintivo è l’uso di una lingua maccheronica, risultante dal contagio tra lo spagnolo, il calabrese e altri dialetti, con l’aggiunta casuale dell’italiano e del *gauchesco*. Successivamente, per slittamento metonimico, con il termine si indicò anche il *pastiche* linguistico, comico ed imprevedibile che questo personaggio metteva in scena; infine, per estensione e per antonomasia insieme,

designerà la parlata effettiva degli immigrati italiani nella nuova società rioplatense.

1. Cenni storici

Nessun continente come l'America Latina reca traccia del passaggio degli italiani, i quali hanno contribuito in modo decisivo allo sviluppo delle culture locali. Non si tratta di tracce isolate da recuperare in chiave filologica o antropologica, ma di una serie innumerevole di fenomeni linguistico-culturali in cui l'elemento italiano è chiaramente identificabile (Patat 2012, 7). Il tratto italiano (spesso regionale) si è evidentemente contaminato con elementi indigeni o di altre nazionalità, di altre etnie approdate in quella Babele, in quel campionato mondiale delle lingue che si disputò nelle varie città dell'America Latina in seguito all'alluvione migratoria che si riversò nel continente dalla seconda metà dell'Ottocento e sino ai primi decenni del Novecento, con un'ulteriore ondata nei dieci anni successivi alla fine della seconda guerra mondiale. Fra tutte, il primato di città-Babele spetta a Buenos Aires.

Le ragioni di un tale primato sono letteralmente scritte nel processo che portò l'Argentina ad essere uno stato liberale. Processo nel quale l'immigrazione ha avuto un ruolo decisivo: "gobernar es poplar" ('governare è popolare') scriveva Alberdi (1853), uno dei padri con Sarmiento dell'Argentina liberale¹. In pratica, quando nel 1853 fu approvata la Costituzione², l'Argentina che progetta di essere uno stato liberale è un territorio sostanzialmente disabitato: neanche 2 milioni

1. Tanto Sarmiento (1845) nel suo *Facundo* come Alberdi (1853) nelle sue *Bases* sostenevano che la crescita economica e lo sviluppo sociale del paese erano direttamente collegati ad un'espansione territoriale.

2. Alla creazione di uno stato liberale si arrivò attraverso una serie di avvenimenti che occuparono tutta la prima metà del XIX secolo: la fine del periodo coloniale spagnolo (1580-1810); la Rivoluzione di Maggio e il primo governo locale a maggioranza *criolla* presieduto da Manuel Belgrano (25 maggio 1810); la guerra d'indipendenza contro la Spagna (1810-1816) e la dichiarazione d'indipendenza (9 luglio 1816); quarant'anni di guerre intestine fra le varie province autonomiste e i governi centrali poco stabili o autoritari, l'ultimo dei quali, guidato dal *caudillo* Rosas, viene deposto nel 1852, dopo la battaglia di Caseros. Finalmente, nel 1853 fu approvata la Costituzione argentina, tuttora in vigore.

di abitanti per uno stato che era ed è dieci volte l'Italia. Pertanto, nelle intenzioni dei governanti, gli immigrati europei avrebbero dovuto colonizzare i territori dell'entroterra argentino ed espandere la 'civiltà' sulla 'barbarie'. Ma, quella che all'inizio fu un'immigrazione controllata, a partire del 1880 non ebbe più alcuna pianificazione e diede luogo ad un flusso migratorio selvaggio che, unito ad un processo frenetico di urbanizzazione, provocò una radicale trasformazione della società argentina. Il progetto liberale di popolare le zone rurali e desertiche con gli immigrati e dare in questo modo una spinta decisiva allo sviluppo, si rivelò sopraffatto, visto che la maggior parte degli immigranti si stabilirono nei quartieri portuali di Buenos Aires e Montevideo.

E così, fra seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, la capitale argentina accolse un numero di emigranti pari se non superiore a quello dei residenti locali; le cifre mutano, sbilanciandosi in favore dei nuovi arrivati, se si prende in esame la sola popolazione maschile in età produttiva. E, fra i molti emigranti giunti in Argentina, la percentuale degli italiani è stata sempre nettamente superiore, la più alta: secondo il censo nazionale, all'inizio del XX secolo, la metà dei maschi tra i 15 e i 50 anni che vivevano a Buenos Aires era nata in Italia, e ancora oggi il 65% della popolazione argentina ha almeno uno degli antenati di origine italiana (Devoto 2006).

Si trattava, in quasi tutta la totalità dei casi, di italiani poveri, analfabeti e dialettofoni: più che ad uno stato sentivano di appartenere ad una regione, se non addirittura ad una cittadina o ad un paese. Prova ne sono le numerose associazioni sorte e intitolate al comune di origine o al santo protettore del borgo lasciato. Ancora oggi, sparse sul territorio argentino, vi sono diverse associazioni italiane: quelle calabresi sono circa 90. Si trattava di italiani che comunicavano fra di loro in una lingua nuova, frutto dell'incontro fra i molti dialetti d'Italia e lo spagnolo d'Argentina (castigliano), inevitabilmente deformato. Una lingua che andò incontro a numerose stigmatizzazioni: gli argentini, intellettuali e non, puristi e difensori della lingua patria e non, che lo desiderassero o no, furono giudici-spettatori pronti a ridere di fronte agli sforzi fatti dagli immigrati per comunicare. Ma non solo in Argentina troviamo giudici solerti nel condannare e neutralizzare la lingua dell'emigrante. Anzi, uno dei primi a sanzionarla fu De Amicis che "trasecolava nell'udir parlare in quell'*orribile gergo*" un mugnaio

incontrato sulla nave che li portava in Argentina (De Amicis 1996, 17). Siamo nel 1884 e lo scrittore italiano, pur non dando un nome alla varietà linguistica, nota e registra già tutte le caratteristiche tipiche del nuovo "gergo" che con disprezzo definisce "orribile", come se stesse parlando di un morbo terribile dal quale la lingua italiana doveva difendersi. Un gergo orribile che per molto tempo fu la realtà linguistica di milioni di italiani e che influenzò lo spagnolo parlato in America Latina.

2. Cocoliche e lunfardo

L'incontro fra genti diverse per lingua e cultura produce una serie di reazioni che investono tutti i domini antropici, da quelli più intimi pertinenti ai codici, a quelli operativi della relazionalità (Poli 2012, 13-29). Ovviamente uno dei primi tratti ad entrare in contatto e contaminarsi è la lingua, che, in questo caso, quasi mai è quella italiana, ma quasi sempre è uno dei tanti dialetti d'Italia. Ma la lingua è anche un luogo simbolico attraverso il quale si manifestano i modi in cui l'emigrante entra in contatto con la nuova società (Vedovelli 2011, 152-153). Le scelte linguistiche adottate dall'emigrante possono infatti esprimere la volontà di integrarsi, l'integrazione avvenuta, il desiderio di mantenere un dialogo intimo con la terra di partenza, il rifiuto della società d'arrivo o il rinnegare la società che si è lasciato.

L'Argentina fu un grande laboratorio multietnico e multiculturale in cui si sono concentrate tutte le dinamiche (positive e negative) dell'incontro con l'altro. Soprattutto nella zona del Río de la Plata i fenomeni di interferenze, contatti, contaminazioni, commistioni, prestiti, calchi linguistici e quindi anche culturali furono innumerevoli. In particolare, i dialetti della Penisola influenzarono la caratteristica parlata rioplatense che per prosodia (l'intonazione sempre discendente, fin dal primo accento forte), durata vocalica della sillaba accentata (maggiore nel castigliano e nell'italiano rispetto allo spagnolo) e gestualità è molto più vicina all'italiano che allo spagnolo. Dialetti che contribuirono poi alla nascita di due modalità di contatto linguistico essenzialmente diverse: *cocoliche* e *lunfardo*.

2.1 Il lunfardo

Mentre il *cocoliche*, come vedremo fra poco, si colloca in una posizione variabile fra l'italiano e lo spagnolo, secondo lo stadio raggiunto dal parlante, il *lunfardo* appartiene interamente allo spagnolo rioplatense. A dire il vero, la sua definizione pone alcune difficoltà, visto che da alcuni è considerato come un gergo, da altri come lingua. Entrambe le posizioni hanno fondamenti di verità, visto che il *lunfardo* nasce come gergo della malavita, poi, nei primi decenni del Novecento, divenne la lingua del tango, ottenendo così legittimazione e prestigio sociale (*lunfardo storico*). Ciò gli permise di introdursi copiosamente nella parlata colloquiale dei rioplatensi, e quindi di estendersi a tutta l'Argentina e ai paesi limitrofi (Patat 2012, 48-55).

Possiamo quindi dire: 1) che la categoria sociolinguistica da attribuire al *lunfardo* dipende dal periodo considerato; 2) che oggi s'intende come una varietà urbana circoscritta allo stile informale parlato dai portegni e dai figli degli immigrati; 3) che si formò sulle diverse lingue approdate nei porti rioplatensi, anche se sarà l'elemento italiano, soprattutto dialettale, ad avere una presenza predominante. Fra parole inventate, importate o derivanti da calchi (i fenomeni linguistici più frequenti sono il prestito e il calco) si stima che il gergo possa contare su un lessico di settemila parole circa (Gobello 1953). Ma più che la ricchezza lessicale è la capacità inventiva la caratteristica che lo contraddistingue. Come afferma Blengino (1990, 144), "Inventiva e permissività stanno al *lunfardo* come l'arbitrarietà sta alla lingua dell'immigrante".

Si potrebbe dire che il *lunfardo* è una lingua parallela che vuole distaccarsi lessicalmente dal castigliano, al quale si deve però aggrappare sintatticamente e morfologicamente. In effetti, a differenza del *cocoliche* che è condizionato dall'arbitrarietà del singolo parlante, il *lunfardo* possiede un certo rigore lessicale, ed esiste un consenso collettivo riguardo ai suoi significati: *laburar* (*lunfardo*), lavorare (italiano), *trabajar* (spagnolo). Chi si esprime in *lunfardo* fa una scelta linguistica tra il termine castigliano e quello in *lunfardo*. Chi parla in *cocoliche* è condizionato dalla sua ignoranza del termine ed opera un arrangiamento linguistico. Infine, va sottolineato il fatto che, come avviene per tutti i gerghi, anche il *lunfardo* era un mezzo per distinguersi se non opporsi alla norma e a ciò che essa rappresentava.

2.2. Il *cocoliche*

È una lingua mista di transizione parlata dagli emigranti italiani di prima generazione. Coinvolge e altera a tutti i livelli (lessicale, morfologico, sintattico, fonetico) lo spagnolo, ed è il frutto del contatto fra i diversi dialetti d'Italia, il castigliano e alcuni inserti del tutto casuale dell'italiano (Cancellier 2001, 73). In altri termini: il contatto fra castigliano e dialetti, insieme ad altre caratteristiche proprie di ogni parlante (livello culturale, grado d'istruzione, capacità di adattamento linguistico, volontà di integrazione, permanenza nel paese di origine e di arrivo, tipo di lavoro svolto, matrimonio endogamico o esogamico) producono una sostanziale variazione nel modo di esprimersi dell'emigrante italiano d'Argentina.

Si può ben capire come la struttura di una lingua soggetta a così tante variabili risulti arbitraria: in questo risiede l'originalità del *cocoliche* o lingua degli immigrati. È una lingua totalmente affidata alla soggettività, legata al momento in cui il singolo emigrante parla, governata da spontaneità e improvvisazione. La reiterazione e la natura delle costruzioni non hanno un ordine fisso. Visto che le strutture linguistiche non sono costanti, non possono essere portate a norma e, quindi, non si può parlare di sistema, perché tutto avviene in modo non controllabile. Non essendoci una stabilità fonetica, sintattica, lessicale e grammaticale che ne permetta l'insegnamento o la trasmissione, il *cocoliche* scompare nella seconda generazione: figli e nipoti degli emigranti di prima generazione parlano già il castigliano.

L'assenza di regole determina dunque un continuo mutamento nella lingua quotidiana del parlante *cocoliche*. Anzi, come ho avuto modo di rilevare nel mio soggiorno presso le comunità argentine di Cropolati e Paludi (due piccoli comuni della provincia di Cosenza), uno stesso emigrante varia il suo modo di esprimersi all'interno dello stesso enunciato e senza nessun motivo, guidato solo dall'istinto: di fatto esistono tanti *cocoliches* quanti sono gli emigranti italiani che giunsero in Argentina con i loro dialetti. Ad ogni emigrante il suo *cocoliche*! L'immigrante si presenta come una valanga, un vero elemento disgregatore nei confronti del castigliano. I dialetti valicano la Penisola e invadono la parlata rioplatense, anzi ne diventano un tratto caratteristico.

Entrambi, *cocoliche* e *lunfardo*, dalla metà del XIX secolo convi-

sero lungo le rive del Rio de la Plata e furono la manifestazione inattesa del risultato del progetto liberale di modernizzazione del paese attraverso l'immigrazione. E così, mentre il *lunfardo* diviene prima la lingua del tango e poi permea la parlata rioplatense, il *cocoliche* tende a scomparire gradualmente, sopravvivendo innanzitutto nei testi del teatro popolare rioplatense e nei pochi emigranti di prima generazione ancora in vita.

3. Cocoliche e teatro

Come si è accennato in apertura, il termine *cocoliche* nacque proprio a teatro grazie al comico Celestino Petray che, con il personaggio di Cocoliche, porta in scena la confusione linguistica degli emigranti italiani, il loro senso di inadeguatezza, il loro smarrimento iniziale.

Ripropongo qui di seguito l'attacco fulminante con cui Cocoliche entra in scena, accompagnato dalla traduzione nelle tre lingue, rispettivamente spagnolo, italiano, calabrese, che Cocoliche ibrida sulla scena:

Mi quiamo Franchisque Cocoliche, e songo cregollo gasta lo güese de la taba e la canilla de lo caracuse, amigue, afficate la parata!

[Me llamo Francisco Cocoliche, y soy criollo hasta los huesos de la taba y la canilla de los caracuses; amigo, fijáte la parada!].

[Mi chiamo Francesco Cocoliche, sono creolo (argentino) sino all'osso del tallone e sin dentro al midollo; amico, guarda che profilo!].

[Mi chiamu Ciciu Cocoliccio, sugnu criolo e' ru carcagnu e finna 'ntra l'oss'; compà, mera chi profilu chi tegnu!].

Si possono notare sin da subito: 1) l'ibridismo linguistico; 2) la confusione semantica (la *taba* in realtà indica l'osso del tallone della mucca con cui i *gauchos* giocavano a dadi); 3) il patetico desiderio di assimilarsi al nativo (*accriollarse*) espresso nella formula: “songo cregollo”. Si nota inoltre una dialettalità stereotipata al servizio di una lingua che vuole generare comicità diretta ed immediata e che, in controtuce, manifesta un certo disprezzo nei confronti dell'immigrato italiano. In ultima analisi, ciò che emerge è una lingua che rivela

la difficoltà di incontrarsi, di integrarsi. Ad essere messo in scena è qui il *desencuentro* (mancato incontro).

3.1 Cocoliche alla conquista del *sainete*

La ricreazione parodica del modo di parlare scorretto dell'emigrante italiano rende Cocoliche subito molto famoso e così ben presto diventa uno dei protagonisti del teatro popolare argentino, in particolare del *sainete* (un genere comico, breve e popolare), dove impersona appunto l'immigrato italiano (il *tano*, aferesi di napoletano che passò a designare l'emigrante italiano in generale e tutti i suoi discendenti); successivamente, per metonimia, designò anche il modo di parlare ibridato e scorretto del personaggio. La *lengua del inmigrante* fu dunque innanzitutto accolta e messa in scena dal *sainete* che di fatto la codificò, la fissò come modalità linguistica. Come fece il teatro a costruire questa convenzione linguistica? Certo non fece una ricostruzione filologica, semplicemente il teatro si incaricò di fissare e dare un nome a ciò che nella realtà rioplatense avveniva già da decenni, e lo fece per così dire sulla base della percezione semiotica dell'aria.

Il *sainete* è un genere comico breve ("lo género chico" = il genere piccolo), generalmente di carattere popolare, nato in Spagna nel sec. XVII come farsa o scherzo comico di un atto; di solito veniva messo in scena alla fine di un dramma o di una tragedia. Disprezzato dai neoclassici e poco amato in Europa, in seguito ebbe un rinnovato successo in America Latina, dove approdò nel corso del XIX secolo. Soprattutto in Argentina il pubblico lo accolse con enorme favore, tanto che, nonostante l'atteggiamento ostile degli intellettuali, numerosi autori scrissero *sainetes*. Così, agli inizi del secolo scorso, rinnovato nei temi e nei personaggi, il *sainete* ebbe in Argentina e Uruguay una nuova vita. Un genere autonomo, in cui, a parte i temi ispirati a fatti della quotidianità, la lingua spagnola dovette soggiacere alla concorrenza spietata e vincente del *cocoliche*, del *lunfardo* e dei linguaggi degli immigranti di tutte le provenienze, con il tango come sfondo musicale, e il *conventillo*³ come scenario preferenziale.

3. I *Conventillos* sono vecchie case coloniali, con un cortile dove confluiscono tante stanze che venivano affittate a varie famiglie d'immigranti, obbligati così ad un convivenza spesso difficile. Questa è una delle conseguenze della crescita abnorme della città di Buenos Aires.

Si crea, a partire della realtà dell'immigrazione, il personaggio del *tano cocoliche*: un tipo drammatico con un particolare modo di esprimersi che finisce per costruire uno degli assi fondamentali della tradizione teatrale popolare. La caratterizzazione dell'italiano che cerca di assomigliare in tutto e per tutto al *gaucho* delle *pampas* o al *compadrito* (guappo) argentino, sarà una delle formule preferite del *sainete*. L'italiano che tenta di imitare (non solo nel modo di parlare) un personaggio popolare tipico argentino e non ci riesce sarà il successo di questa formula. Infatti, nella rappresentazione teatrale, oltre al linguaggio,

la figura di Cocoliche era caratterizzata esteriormente, nell'abbigliamento, con la stessa improprietà: aveva gli stessi indumenti del gaucho ma in essi, invece del bianco e del nero, predominavano colori sgargianti e il coltello, la frusta, il cappello, sfoggiati fuori dal loro contesto convenzionale, accentuavano così la corrispondenza tra imperfezione linguistica e comportamento ridicolo, inadeguato e scorretto (Blengino 1990, 154).

Nel *sainete* le deformazioni linguistiche erano quasi sempre fonte di comicità diretta e immediata. Si ricreava sul palcoscenico la realtà sociale dell'Argentina di quei tempi: inseriti in contesti popolari, i personaggi esagerati nelle loro caratterizzazioni erano i prediletti di questo genere teatrale. Vaccarezza, il più importante autore di *sainetes*, dà, per bocca di un suo personaggio, Serpentina (*La comparsa se despide*), questa definizione del *sainete*:

Un patio de conventillo / Un italiano encargao, / un yoyega retobao,
/ una percanta, un vivillo, / dos malevos de cuchillo, / un chamullo
una pasiòn, / choque, celos, discusión, / espamento; disparada/
auxilio, cana...telón!

[Un patio, un *conventillo*, / un italiano affittavolo/uno spagnolo
sornione / una donna, un uomo/ due bulli dal coltello facile /
approcci, una passione / scontro, gelosia, discussione / sfida,
pugnalata, / paura, fuga / aiuto, polizia... sipario!] (*ibid.*, 170).

I personaggi dell'italiano (*cocoliche*), dello spagnolo (*gallego*) e

dell'ebreo (*ruso*), hanno ruoli e caratteri fissi che spesso sono intercambiabili da un *sainete* all'altro, senza modificare la struttura dell'opera. Il riproporre questi personaggi con le stesse caratterizzazioni mette in mostra il loro ruolo comico legato a clichés consacrati e ripetuti. Le imperfezioni del *cocoliche*, lingua degli immigranti e nocciolo della comicità del *sainete*, hanno quindi una sua corrispondenza nel comportamento inadeguato dell'immigrante, quindi del parlante *cocoliche*. Alla caricatura di un linguaggio corrisponde un personaggio che è la caricatura di un personaggio normale. Non si tratta di singole frasi isolate. Lunghi dialoghi, intere scene e, in alcuni casi, tutto il *sainete* era scritto in dialetto o in *cocoliche*. Questo sta a dimostrare l'enorme diffusione che aveva il linguaggio dell'immigrante tra il pubblico di Buenos Aires, e non solo fra le classi popolari, ma anche nei ceti medi. Ecco un esempio di *cocoliche* presente in *Està de guardia Ribera* di J. D. Rodriguez, uno dei tanti *sainetes* che mostra la varietà e l'arbitrarietà della sintesi *cocoliche* tra italiano, spagnolo e dialetto:

Nicola – "Ciccio nu mi fa parlà... mi dispiace a chiacciara... tu u sai".

Ciccio – "E a me?... Uh, se io fosse stato nu chicchiarone... Da cuanto tempo un certo Niccola, de lo stesso paese mio... staria a l'Italia facenno...!"

Nicola – "Sta zitto, Mannagia!... En poque parole: tu te vuoi fa pagare u silenzio c'hay giurato, e o prezzo sarebbe a figlia mia, no?".

Il *sainete* così ri-definito (forte caratterizzazione dei personaggi: ad ogni personaggio è associata una lingua, un modo di vestire, un carattere) somiglia molto da vicino alla commedia dell'arte. Tra i più originali *saineteros* argentini, oltre a Vaccarezza, va segnalato Armando Discépolo. Quest'ultimo, nei primi decenni del Novecento, dalla comicità immediata e farsesca del *sainete* passa all'umorismo amaro di stampo pirandelliano, dando luogo ad un'evoluzione del *sainete*: il *grotesco criollo*.

3.2 Il *cocoliche* nel *grotesco criollo*

In *Babilonia*, la cui prima rappresentazione è del 1925, Discépolo

presenta un altro aspetto della contatto linguistico-culturale-sociale, l'altra faccia della realtà. Qui i personaggi, oltre che caratterizzati etnicamente e socialmente, rispecchiano una società in drammatica confusione, in cui non è possibile distinguere né livelli né valori e dove conta solo la capacità di sopravvivere e di arraffare: una mescolanza perturbata, estrema minaccia ai valori tradizionali, dove si afferra ferocemente con tutte le unghie (e in tutte le lingue) ciò che si vede: “cada cual se agarra [...] las uñas que tiene”. Nel *sainete* le deformazioni linguistiche sono quasi sempre fonte di comicità diretta; qui, e in generale nel *grotesco criollo*, il *cocoliche* è il prodotto della nuova società e come questa, straordinariamente mobile, non rispetta le regole e le gerarchie. Secundino, il portinaio in *Babilonia* di una famiglia di emigrati arricchiti, orgoglioso del suo idioma corretto, imita con malizia la verosimile risposta in *cocoliche* del padrone a una sua eventuale richiesta di aumento di salario: “Sì, sì ... ma però ... tengo que pensarlo”. I nuovi ricchi di *Babilonia* non sanno parlare correttamente il castigliano e la loro ignoranza suscita il duro giudizio del *criollo*: “Analfabetos, además. No hablan, eructan, ensuciando el mejor idioma del mundo.” (“Anche analfabeti. Non parlano, ruttano, insudiciando la più bella lingua del mondo.”).

Con il *grotesco* la funzione del *cocoliche* può raggiungere elevati gradi di espressività e diventare estremamente complessa: da linguaggio del dialogo conflittivo (comico o patetico) diventa linguaggio del pensiero, e si consuma (e si realizza con pienezza) in monologhi fortemente drammatici che mettono a nudo le contraddizioni interne dell'individuo, il quale, partendo dalla sua realtà locale e personale, con sconcertante lucidità, supera i limiti spazio-temporali affrontando temi e soluzioni universali.

4. Il *cocoliche* come lingua dell'anima

Cocoliche e *lunfardo*, nelle loro varie manifestazioni, sono sempre stati portatori di un certo connotato stigmatizzante per il loro emittente. Diverso è il caso di alcuni autori contemporanei. Uno di questi è Roberto Raschella: poeta, scrittore e critico argentino, figlio di calabresi. Nei suoi romanzi, infatti, l'ibridazione è indice di un processo in cui le componenti linguistiche sono poste sullo stesso piano. Romanzi

che s'inquadrano in un più vasto filone, emerso a partire dagli anni '80 del Novecento, la cui caratteristica è il recupero della tematica migratoria e la rivalutazione di tale passato. Il tema che caratterizza questo nuovo filone è quello del ritorno (*volver*). I ritorni narrati o messi in scena sono spesso i ritorni dei padri, dei nonni o degli autori stessi che tornano nel paese d'origine; altre volte sono i ritorni sognati, immaginati, che potevano essere.

Oramai il processo migratorio tra l'Argentina e Vecchio Continente si è concluso da decenni. Solo di recente, si assiste però, accanto ad un recupero puramente affettivo, alla rivalutazione del fenomeno migratorio e ai suoi rappresentanti. Il ruolo fondante rivestito dalla migrazione nella formazione dell'Argentina moderna mal si addice quindi all'ibridismo ironico (bonario o sprezzante) che ha sempre accompagnato l'immigrato per buona parte del Novecento.

Tornando a Raschella: i romanzi già pubblicati, *Diálogos en los patios rojos* e *Si hubiéramos vivido aquí*, formano una trilogia di cui è *in fieri* il terzo e conclusivo elemento. Il primo racconta la storia di una famiglia di Mammola (piccolo borgo calabrese) emigrata a Buenos Aires e fortemente legata alla comunità calabrese presente nella capitale argentina; il secondo narra il viaggio, dall'Argentina in Calabria, di un giovane emigrato di seconda generazione alla ricerca delle radici personali e familiari.

Entrambi i libri sono scritti in una lingua magmatica che, mentre recupera la lingua dell'infanzia (il calabrese) e della tradizione familiare, la rielabora e ne fa uno strumento letterario. Anche in questo caso la conflittualità viene espressa da una lingua mista, contaminata, 'contattata'. Qui, però, la contaminazione linguistica dà vita a una lingua della memoria: spagnolo, italiano e calabrese si fondono sino a diventare uno strumento letterario innovativo. Tale *pastiche* vede una presenza maggioritaria dello spagnolo, ma si apre in modo paritario all'apporto lessicale, sintattico e fonico delle altre due componenti. Se in prima battuta può sembrare una lingua molto vicina al *cocoliche*, soprattutto in considerazione della realtà migratoria che fa da sfondo ai romanzi, a uno sguardo meno superficiale si nota che le distanze superano le somiglianze. In Raschella, infatti, è palese la mancanza di ogni intento parodistico nei confronti dell'immigrato. La 'sua' lingua

è frutto del ricordo e dello sforzo di non dimenticare il passato premigratorio, di non tacitare le proprie origini, e non deriva, come avviene invece con il *cocoliche*, dall'ansia d'integrazione, dall'ostentazione di un'argentinità spuria, costruita frettolosamente per rispondere alle necessità pratiche come per sfuggire lo stigma dell'alterità (Magnani 2006, 308).

La lingua salvata sfugge qui alla doppia minaccia rappresentata dal tempo che passa e dall'ironia sprezzante, per dare vita a costruzioni linguistiche colte: “De modo que nosotros discutiamos frenéticos y tú parecías un *turdo*”; “Palabra a palabra. La casa es mi maestra... y es mi maestra la lengua que allí se habla” (Raschella 1994, 89). La ricerca-ricreazione di una lingua è allo stesso tempo la ricerca di una patria, di un'origine, di una casa. Dalla lingua originale, arbitraria e non consapevole ch'era il *cocoliche*, si arriva ad una lingua, quella di Raschella, frutto di un'operazione ugualmente arbitraria e originale, ma questa volta pienamente consapevole.

Come si è visto, il *cocoliche* era la traccia parlante della confusione linguistica, la manifestazione di un disagio, di un senso diffuso di inadeguatezza e, allo stesso tempo, del desiderio di integrazione. In Raschella avviene il contrario: i dialoghi del *patio* sono l'evocazione del paese d'origine, del passato, non il tentativo di integrarsi nella nuova realtà (Magnani 2004). Raschella rivendica orgogliosamente la propria origine calabra, la cerca, la insegue lungo i sentieri di un dialetto che ha introiettato da piccolo e la ricrea. Ma con lo stesso orgoglio ci presenta un'identità multipla coscientemente accettata e rivendicata, consegnando al lettore il ritratto di un'Argentina multiculturale che riscopre le proprie radici.

Da lingua pittoresca e mimetica, il *cocoliche* si fa lingua intima che conquista la parte più profonda dell'uomo. Dopo un lungo viaggio, la lingua torna a casa ed anche la struttura magmatica, disarticolata semanticamente e sintatticamente, ben si adatta, stilisticamente, ai salti logici e temporali di una lingua che si fa ricordo, e diventa lingua dell'anima, capace di esprimere il senso e il significato del lasciarsi e ritrovarsi al di qua e al di là dell'oceano.

Bibliografia

- Blengino V. (1990), *Oltre l'Oceano. Un progetto d'identità: gli immigranti italiani in Argentina (1837-1930)*, Roma, Edizioni Associate.
- Borges J.L. (1928), *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Seix Barral 1997.
- Cancellier A. (2001), *Italiano e spagnolo a contatto nel Rio de la Plata. I fenomeni del "cocoliche" e del "lunfardo"*, in A. Cancellier, R. Londero (a cura di), *Italiano e Spagnolo a contatto*, Padova, Unipress 2001, 69-84.
- De Amicis E. (1996), *Sull'Oceano*, Milano, Garzanti.
- Devoto F. (2006), *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires, Cámara de Comercio Italiana en la República Argentina.
- Di Tullio A. (2003), *Políticas lingüísticas e inmigración: el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba.
- Gobello J. (1953), *Lunfardía*, Buenos Aires, Argos Editor.
- Magnani I. (2004), *Voce ibride nell'epoca delle trasmigrazioni*, in «Letterature d'America», 24 (100), 75-101.
- Magnani I. (2006), *Conflicto sociale e ibridazione linguistica nei dialoghi della memoria di Roberto Raschella*, in A. Cancellier, M. T. Ruta, L. Silvestri, L. Blini, M. V. Calvi (a cura di), *Escròitura y Conflicto*, Imprenta del Boletín Oficial del Estado-Sección electrónica 2006, 307-316.
- Patat A. (a cura di) (2012), *Vida nueva. La lingua e la cultura italiana in America Latina*, Macerata, Quodlibet.
- Podestá José J. (1930), *Medio Siglo de Farándula*, Córdoba, Imprenta Río de la Plata.
- Poli D. (2012), *Il contatto: un problema antropologico e linguistico. Il caso argentino*, in A. Patat, A. Villarini (a cura di), *Gli italianismi in Argentina*, Macerata, Quodlibet, 11-29.
- Raschella R. (1994), *Diálogos en los patios rojos*, Buenos Aires, Paradiso Ediciones.
- Raschella R. (1998), *Si hubiéramos vivido aquí*, Buenos Aires, Losada.
- Vedovelli M. (2011), *Storia Linguistica dell'emigrazione italiana nel mondo*, Roma, Carocci.

Katia Trifirò
Università di Messina

Effetto Sicilia. Miti e archetipi sulla scena novecentesca

La complessa questione del rapporto carnale fra scrittura e oralità che, specifico del mezzo teatrale, trova nella corporeità del performer in scena causa e destinazione, investe nella drammaturgia contemporanea dell'Italia meridionale una molteplicità di voci, a partire da un dato segnalato dagli studiosi e dagli stessi uomini di teatro sin dagli ultimi decenni del Novecento, ovvero “la complementarità, immancabile nei momenti storici più felici dello spettacolo, tra la scrittura drammaturgica e quella scenica di un autore, il più delle volte regista e attore” (Puppa 2003, 178). Oggetto di un processo di esplorazione critica che individua in Napoli e nella Sicilia i due poli privilegiati e complementari della nuova scena¹ (Tomasello 2009, Barsotti 2009), il teatro del sud accorda una tradizione attorica forte, fondata sulla cognizione critica del corpo e della voce, alla centralità del testo drammatico,

1. In un articolo intitolato significativamente *Il sipario si alza a Sud*, uscito, a firma del critico Renato Palazzi, il 3 dicembre 2006 sul Domenicale del «Sole24ore», appare una prima interessante mappatura del fenomeno: «Non a caso, forse, tra i talenti più affermati del nuovo teatro italiano spiccano i messinesi Spiro Scimone e Francesco Sframeli e la palermitana Emma Dante, che proprio di recente ha debuttato col suo *Cani di bancata*, in cui il fenomeno mafioso viene analizzato attraverso ambigui riti di appartenenza. Non a caso tra le personalità prepotentemente emergenti vanno inseriti i siciliani Davide Enia e Vincenzo Pirrotta, i calabresi Dario De Luca e Saverio La Ruina, fondatori del gruppo Scena Verticale. E lasciamo da parte la Napoli di Enzo Moscato o di Arturo Cirillo, che rientra in una sfera a sé stante. Persino i vincitori del Premio Scenario della scorsa stagione, Gaetano Colella e il non-vedente Gianfranco Berardi, autori e interpreti del testo rivelazione *Il deficiente*, in cui si scambiavano i ruoli di finto e vero cieco, sono entrambi di Taranto. E già si stanno affacciando altri nomi, come quello di Tino Caspanello, autore, attore, regista che arriva da Pagliara, in provincia di Messina, e con la sua compagnia Pubblico Incanto ha presentato a Milano due interessanti testi, uno dei quali nel 2003 era tra i vincitori del premio Riccione».

contaminando ritualità atavica e concretezza del quotidiano attraverso l'uso di un dialetto che, in funzione antimimetica e simbolica, dà luogo ad un repertorio inedito, poiché “riguarda in misura evidentemente maggiore un teatro di sperimentazione (o di ricerca, o d'avanguardia, come dire si voglia) piuttosto che legato ai termini – peraltro ambigui e spesso aleatori – di “popolarità”” (Vescovo 2003, 57).

Guardando specificamente alla “scuola siciliana” (Tomasello 2009¹), la chiamata in causa del dialetto, tornato alla ribalta entro esperienze autoriali e attoriche anche lontane per tono ed intenzioni, eppure legate dal fatto di attingere suggestioni espressive da una koinè regionale linguistica radicata nel microcosmo dell'isola, assunta a sua volta come metafora del mondo (Barsotti 2009), invita ad interrogarsi su che tipo di relazione possa legare gli esiti recenti della drammaturgia alla comune matrice regionale, verificando quanto e in che modo vengano accolti il patrimonio mitico e l'immaginario insulare veicolati, e quali temi ricorrenti ne possano derivare. Appare utile in tal senso soffermarsi sulle qualità poetiche del dialetto in scena, la cui continuità e forza espressiva trovano vistosamente conferma molto più nel teatro meridionale che in quello settentrionale (Vescovo 2003), nel tentativo di una plausibile mappatura di parole, corpi e memorie, al fine di individuare quel repertorio di miti e archetipi che determina il rapporto tra dimensione drammatica, scenica e performativa, ovvero il ‘dietro le quinte’ dell'oralità in scena.

Sulla consapevolezza di una scrittura scenica che scaturisce direttamente dall'esperienza del performer, nell'inestricabilità della relazione tra parola e voce destinata a marcare la coincidenza tra autore e attore, riflettono per primi gli artisti, analizzando le circostanze del proprio lavoro. “Quando si scrive per il teatro, nel momento stesso in cui la parola, la battuta, è vergata sul foglio, è ‘pensata’ con un ritmo, con un'intonazione, con una musica” afferma Vincenzo Pirrotta. “Le scene, che sulla carta sono neutre, si susseguono già con le luci, i personaggi con i loro costumi. Ancor più nel mio caso, nel quale, drammaturgo, regista e interprete convivono in uno” (Pirrotta 2011, 5). “La mia drammaturgia appartiene alla tradizione italiana dell'attore-autore”, osserva d'altro canto Spiro Scimone. “Nasce, cioè, dal bisogno di recitare. Il punto di partenza della mia scrittura, come l'interpretazione dell'attore, è la ricerca del corpo dei personaggi. Se

trovo il loro corpo, troverò le loro parole, i loro silenzi, i loro pensieri, le loro azioni. I personaggi non hanno un corpo astratto e non hanno nemmeno un corpo naturale. Il corpo dei personaggi è un corpo teatrale che vive nella rappresentazione attraverso il corpo dell'attore" (Tomasello 2009¹, 50).

La dimensione dialettale, non a caso, è l'humus comune alla recente scena siciliana che, attingendo alla tradizione del 'cunto', specialmente in area palermitana, o scarnificandosi secondo un processo di astrazione, come avviene lungo il versante orientale dell'isola, "consente una drammaturgia poetica e insieme rispettosa della fisicità dell'interprete, sul cui corpo umorale e sonoro spesso è stata concepita e presagita, sintonizzata cioè con la respirazione autentica e competente del rumore originario" (Puppa 2003, 178). Sfuggendo all'urgenza di un recupero mimetico della realtà messa in scena, la lingua si nutre di formule deprivate da ogni orpello veristico, configurandosi come "dialetto espressionistico, fantasticheggiante e multiplo, nei casi migliori dissociato tra dizionari diversi all'interno pure dello stesso parlante, a seconda dello stato emotivo di quest'ultimo, o della sua sicurezza sociale", nel segno non tanto del bilinguismo quanto, piuttosto, "sulla scia delle grandi macchine pantalinguistiche di Carlo Emilio Gadda" (*ibid.*).

L'ipotesi è che, entro i confini spaziali, linguistici e cronologici delineati, si possano riconoscere immagini e voci che rendono affini esperienze sceniche anche stilisticamente molto diverse, sulla base di una comune appartenenza isolana, individuando una sorta di *effetto Sicilia* (Madriagnani 2007) che diventa categoria esistenziale e strumento interpretativo del reale. La coincidenza tra l'isola e il mondo sembrerebbe produrre, come osservato da più parti sia per la narrativa otto-novecentesca che per la drammaturgia più recente, la visione di un microcosmo segnato da contraddizioni profonde e insanabili che, sin dal trauma del trapasso post-unitario, sconta una condanna permanente, sospesa tra la nostalgia per un passato mitico e le inquietudini del presente, esito di una memoria su cui pesa l'insostenibile passaggio della storia. La focalizzazione dello sguardo sugli ultimi, ovvero i protagonisti liminari dei sommovimenti generati dalle catastrofi naturali e dalle date epocali della cronaca, o più semplicemente su uomini e donne rinchiusi nei confini angusti delle proprie esistenze che non lasciano traccia, figure

di emarginati, talvolta folli, maniacali, oppressi dalla solitudine, appare anch'essa come elemento precipuo del sud tragico portato in scena ed espresso da una lingua dialettale che ne accoglie la carica, non priva di una forte caratura corrosiva e dissacrante.

Ad innescare il monologo di Davide Enia *Maggio '43* (2004) è, ad esempio, il tragico evento della seconda guerra mondiale, 'narrato' in uno dei suoi episodi, un terribile bombardamento sulla città di Palermo, attraverso il filtro trasfigurante dei ricordi di una famiglia qualunque, le cui voci sono evocate dall'autore-attore: "Tutto accumincia camminando nel ventre di Palermo, e le macerie del bombardamento del maggio '43, quei resti sono ancora là: case sventrate e cumuli di rovine, e poi spazi innaturalmente vuoti, laddove, prima di quei terribili bombardamenti, di abitazioni ce n'erano assai. Tutto ciò Palermo lo ostenta senza pudore: chista è la mia gloria ed il mio fango, pare che ti sussurra, di continuo. [...] la condizione della città di Palermo, magnifica puttana incancrenita, mi appare, sempre di più, come la metafora esemplare della condizione umana tutta, in ogni luogo, adesso" (Stefanelli 2007, 344). La volontà 'documentaristica' che sorregge l'atto della scrittura, del racconto scenico, sembra accompagnare, nel segno dell'urlo o del nascondimento – l'uno specifico dell'area occidentale della scuola siciliana, l'altro del versante messinese –, la drammaturgia di altri autori, di altri 'racconti' che, come afferma ancora Pirrotta innestando su Palermo il proprio discorso teatrale, "vogliono produrre sulla scena una riflessione poetica sulla speranza umiliata di questa città e del suo hinterland senza ricorrere ad immagini stereotipate, false e senza alcuna rimozione" (Pirrotta 2011, 7). Va in scena un'umanità dolorosa e persino violenta, come quella che popola, secondo personali declinazioni interpretative, l'immaginario di Emma Dante, espressa dal drammaturgo palermitano con una lingua aspra e dolce al tempo stesso, alla ricerca di "una strana musicalità tesa a restituire come in veloci sequenze fotografiche tutta la realtà 'sconcia, slabbrata e brutale' di questa città" (*ibid.*).

Tra lo splendore luminoso delle origini mitiche dell'isola e le ferite cicatrizzate sul ventre devastato delle comunità cui la drammaturgia offre voce e corpo, la polifonia tematica di suggestioni differenti è alla scaturigine di un'appartenenza tormentata, la cui coscienza attraversa, in tempi e modi differenti, la letteratura e la scena novecentesche.

La tensione tra forze opposte e complementari, ovvero la chiusura in un luogo assunto a metafora del mondo, e l'utopia di una fuga destinata, il più delle volte, ad essere eternamente procrastinata, produce l'eterno indugio su una dimensione di soglia, simboleggiata nell'area messinese dal confine anche fisico dello Stretto: "Capo Peloro è ponte verso il sublime infinito. Il luogo che colà raccoglie lo spazio intorno a sé convoca i movimenti spaziali dell'illimito [...] Ma se l'illimito è il non-confine, è perfettamente inutile cercare frontiere a Cariddi. La decisione di Poseidon (dove decidere è nel più autentico significato etimologico di *de-caedere*, di 'percuotere e tagliare') di separare una terra recherà per sempre la presenza dell'altra sponda come parte di sé, come distacco da sé" (Aricò 1999, 58-59).

Il rifugio dal mondo esterno nel guscio desolante ma protettivo dell'isolamento offre una chiave di lettura privilegiata per sondare la scrittura che ha luogo lungo queste sponde, come avviene nella drammaturgia di Spiro Scimone e Francesco Sframeli, sin dall'atto unico *Nunzio* (1994), in cui il rincorrersi a vuoto delle battute asseconda un movimento centripeto di introflessione verso lo spazio interno, la cucina, che diviene centro del mondo. Alla base vi è un preciso uso politico del binomio corpo-parola, che contamina la matrice siciliana con i linguaggi dell'assurdo europeo, orizzonte comune anche ad altri autori siciliani, proiettato nella pièce in uno spazio rarefatto, letteralmente 'spaesato', che dissolve il limen dello Stretto in contorni privi di memoria e di possibilità di futuro. Per il teatro scimoniano il presupposto della scrittura è, infatti, lo sradicamento, effetto di una cancellazione identitaria che pertiene, prima ancora che alla condizione marginale dei personaggi, alla condizione del luogo, alluso ma prepotentemente rimosso, "com'è tipico di un'esperienza attoriale e drammaturgica di frontiera", "capace di riverberarsi nella tensione surreale e feroce" dei lavori teatrali della compagnia (Tomasello 2009, 15).

Attraverso le performance artistiche che definiscono questo spazio di confine, di 'non luogo', nella contemporaneità, le storie individuali assumono i contorni di metafore collettive, erigendo sul vuoto della memoria una scissione destabilizzante tra miseria reale e aspirazione alla fuga, destinata a rivelare, per negazione e mascheramento, ambigui rituali di sopravvivenza endemici al malessere della società che descrivono. Il sentimento del limite, avvertito come cifra connaturata a

un baricentro geo-letterario metamorfico, trova scaturigine e si dipana da una perdita originaria, individuabile a partire dal terribile terremoto del 1908: “I messinesi, soprannominati ‘Buddaci’ come il pesce dello Stretto che sta con la bocca aperta, cominciano un discorso e lo girano in lungo e in largo, come per inconcludenza, ma il fatto è che temono di essere zittiti dai boati e dagli scoppi della terra, quando la voce si strozza in gola e nessuno fiata, finché non finisce il silenzio di uomini e bestie, e scoprono che il terremoto gli è passato sulla testa e sotto i piedi, e pallidi riprendono fiato e hanno la voce che trema, e soltanto allora urlano e pregano e imprecano, ringraziano i santi o li bestemmiano, e il sonno non è più lo stesso, la sensazione del sangue che si ghiaccia nelle vene è incancellabile, e anche quando l’abitudine a vivere in mezzo a tali sconvolgimenti sembra saldamente radicata, è vero che non è così, perché la morte è sempre presente” (Insana 2009, 29-30).

L’osmosi tra paesaggio e stati d’animo trasfigura gli elementi naturali dotandoli di una vita propria, in simbiotica corrispondenza con l’universo interiore degli abitanti, traccia che consente di interpretare i segnali patologici dell’identità in diretta corrispondenza con quella dei luoghi. La prospettiva di un altrove è evocata come fantasticheria, struggente desiderio d’evasione, in molteplici luoghi della drammaturgia di Tino Caspanello e della sua compagnia Pubblico Incanto, la cui istanza poetica si comprende a partire dall’ambientazione degli spettacoli su un confine perenne, volutamente sospeso dal reale, spazio di frontiera che, nella stazione di provincia di *Rosa* (2006), manifesta più esplicitamente il senso di una irredimibile provvisorietà.

Nei casi degli autori palermitani citati, al contrario, il processo di identificazione del luogo diventa marcato tramite la coralità dell’affresco, assumendo la scena cittadina come mosaico mobile di voci differenti, magma rovente assunto nella sua interezza, vero e proprio teatro naturale, come la Napoli di Eduardo, dove non si compiono azioni ma si mettono in scena cerimonie, talune dal sapore mortifero, in una lenta discesa agli inferi caratterizzata dall’esibizione di rapporti di potere in cui dominano ritualità ancestrale, violenza e sopraffazione (Barsotti 2009). I segni di questa durezza sono impressi nelle visioni del paesaggio siciliano assolato e soffocante che abbruttisce l’uomo e la natura lasciando presagire la morsa fatale della follia e della morte, già iscritte in quella stasi senza scampo che fissa i personaggi alla

terra che li origina. L'isola madre-matrigna è al contempo meta di una insanabile nostalgia, orizzonte fantastico di ritorni spesso impossibili da compiere, e ventre oscuro che inghiotte i propri figli, raffigurato variamente nella paurosa ribellione dei suoi elementi.

Alle radici di una condizione umana isolata a se stessa e fatalmente immutabile, si può osservare come vi sia una riflessione perpetua sul tema dell'appartenenza, presente alla coscienza dei narratori e dei drammaturghi siciliani contemporanei che vi attingono come repertorio mobile di miti e archetipi. All'intersezione tra narrativa e teatro, appare significativo concludere l'itinerario proposto con una delle innumerevoli descrizioni del paesaggio messinese presenti nella produzione dello scrittore e drammaturgo Beniamino Joppolo, nel solco della consapevolezza di una precisa antropologia isolana, costruita dall'autore su un lembo terracqueo sconvolto dalle scosse telluriche della storia e dalla ribellione degli elementi naturali, che condensano l'apice della violenza nel sisma del 1908, il cui ricordo è ancora vicino e bruciante negli anni dell'infanzia di Joppolo, che di quell'episodio fa l'epicentro per la descrizione di una città in balia di forze oscure: "Messina si stendeva sul mare, per una lunga collina, come un'ala appena sollevatasi nel gesto intenzionale di volare, ma arrestatasi così, presa dal sonno e rimasta coperta da una polvere cinerea fuliginosa baluginante. [...]. Il terremoto del 1908 aveva fatto oscillare terra e mare come due foglie che si ribellano convulse e sradicano e inceneriscono case imbarcazioni creature vive lastricati di piazze e di strade piante e pietre. Come una ragnatela rimasta misteriosamente sospesa nell'aria sotto apparenza di forma, la cenere aveva coperto tutto ciò che era riuscito a sopravvivere ed era rimasto là con un senso di sbalordimento che aveva l'aria di non doversi mai dileguare" (Joppolo 1968, 82).

Così nel romanzo autobiografico *La doppia storia*, pubblicato postumo da Mondadori, l'autore si sofferma sull'evento primario destinato a marcare per sempre il paesaggio umano della città, evocata anche altrove come 'città terremotata e piena di sole vento baracche e grida', sostrato ribollente che si vivifica nel flusso doloroso e fantasticheggiante dei ricordi. L'impotenza del paesaggio, nella misteriosa e primordiale trasmissione degli elementi naturali ai caratteri dell'uomo che agisce di continuo nella ermeneutica del reale di Joppolo e degli

artisti siciliani novecenteschi, si trasferisce alla popolazione che subisce l'evento del terremoto senza riuscire più a liberarsi dal senso pauroso di una imminente dissoluzione, esorcizzata con l'assunzione di comportamenti criminali o con il distacco e l'indifferenza, rivelando ora l'attitudine ad adattarsi, trasformandosi, alle condizioni avverse, ora, al contrario, una immota indolenza: "il giorno dopo era giunta notizia del terremoto, con l'arrivo di numerosi profughi. [...] ladri, assassini, morti, feriti, urli, implorazioni, case sospese nell'aria con dentro defunti seduti a tavola, immobili, svuotati, coppie a letto, in amore anche, fermate per sempre in quel gesto. Cenere fumo e fiamme ovunque e sempre in crescendo. Un bambino abbarbicato a un balcone sospeso chiamava aiuto congestionato dal terrore che dal paonazzo lo aveva condotto al pallido livido degli occhi svuotati. Le figure umane erravano disinvolute, ormai oltre il terrore" (*ivi*, 83).

E ancora: "I cittadini, abituati da secoli ad aver distrutta dai terremoti, continuamente, la loro città, avevano acquistato, proprio nelle cellule, la virtù agile immediata disinvolta di ricorrere subito al rimedio rapido, ricostruendosi come meglio potevano la casa distrutta. Ora, di fronte a queste solide e perfette gabbie antisismiche, si sentivano aiutati, protetti, estremamente agevolati dalla sorte, loro che avevano l'atavica virtù di ricostruire su ben altre macerie incenerite" (*ivi*, 605). Qui il riferimento è alla fase dei bombardamenti inglesi nel corso della seconda guerra mondiale, quando Messina è presa di mira con particolare accanimento, proprio in quanto gli edifici, ricostruiti per reggere ai terremoti, sembrano resistere agli effetti della distruzione, mentre, in realtà, la città è orrendamente sfigurata: "Gli inglesi avevano definito Messina 'la città fantasma', perché, dopo i bombardamenti, nel fare i voli di ricognizione, se la trovavano sempre sotto, davanti, all'impiedi, come se i bombardamenti non potessero in alcun modo alterarla. Sicché i bombardamenti venivano rabbiosamente moltiplicati come di fronte a uno spettacolo inspiegabile, che innervosiva, in una atmosfera di pregiudizi misteriosi, spiritici. Alcune strade e piazze erano stravolte" (*ibid.*).

L'archetipo mediterraneo della natura madre, grembo accogliente e refrigerante, riaffiora, negato, tra le piaghe che la guerra ha prodotto nel corpo sociale, accelerando la corsa dell'uomo verso la bestialità, esito ultimo di una parabola destinata a sprofondare nella degradazione che incombe inesorabile sul creato, per il quale l'ultimo atto

di ribellione è l'abbandono fiducioso agli elementi primordiali, come avviene in chiusura del primo dei due atti teatrali *Le acque*, dal titolo emblematico *L'acqua si diverte a uccidere*, del 1957, che di questa rassegnata attitudine alla resistenza passiva si fanno emblema.

Bibliografia

- Aricò N. (1999), *Illimitate Peloro. Interpretazioni del confine terracqueo*, Messina, Mesogea.
- Barsotti A. (2009), *La lingua teatrale di Emma Dante. 'm'Palermu, Carnezzeria, Vita mia*, Pisa, Ets.
- Caspanello T. (2012), *Teatro. Mari, Rosa, 'Nta ll'aria, Malastrada, Interno, Sira, Fragile*, Roma, Editoria & Spettacolo.
- Dante E. (2007), *Carnezzeria*, Roma, Fazi.
- Enia D. (2005), *Teatro. Italia – Brasile 3 a 2, Maggio '43, Scanna*, Roma, Ubulibri.
- Insana J. (2009), *Le città dei poeti/Messina (Aprile 1992)*, in *Satura di cartuscelle*, Roma, Giulio Perrone editore.
- Joppolo B. (1968), *La doppia storia*, Milano, Mondadori.
- Joppolo B. (1961), *L'acqua si diverte a uccidere*, in A. Mango (a cura di), *Teatro siciliano*, Palermo, Esa.
- Madriagnani C.A. (2007), *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno (Verga Capuana De Roberto Pirandello Tomasi di Lampedusa Sciascia Consolo Camilleri)*, Macerata, Quodlibet.
- Pirrotta V. (2011), *Teatro. All'ombra della collina, Malaluna, La ballata delle balate, La grazia dell'angelo, Sacre-Stie*, Roma, Editoria & Spettacolo.
- Puppa P. (2003), *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Torino, Utet.
- Scimone P. (2000), *Teatro. Nunzio, Bar, La festa*, Roma, Ubulibri.
- Tomasello D. (2009), “*Sud continentale*” e “*Scuola siciliana*”: *tessere per un mosaico*, in *Autori oggi, un ritorno*, in «*Prove di drammaturgia*», XV, 2.
- Tomasello D. (2009¹), *Un assurdo isolano. Il teatro di Spiro Scimone e Francesco Sframeli*, Roma, Editoria & Spettacolo.
- Stefanelli S. (2007), *I linguaggi del teatro di narrazione*, in P. Puppa (a cura di), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Bulzoni, Roma.
- Vescovo P. (2007), *Riflessioni sparse su lingua, dialetto e teatro*, in P. Puppa (a cura di), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Bulzoni, Roma.

Voci sole, canti e *cunti*. Dallo schermo antico per un teatro nuovo

a cura di Vincenza Di Vita

La solitudine è un eremo collocabile in un “fuori luogo”, in una *scena fuori luogo*, in uno spazio mentale o fisico non esattamente riconoscibile come positivo, ma anzi relegato in un recesso di isolamento dalla connotazione decisamente negativa? L’attore nella sua esibizione svolge un’azione unica, esclusiva ed è per tale ragione *voce sola* in un contesto rituale, assai spesso lontano dalla sua cultura originaria, privo di difesa eppure attrattore energetico. Si tratta insomma di uno di quei casi in cui si realizza “una proposta che riformula e riorganizza le osservazioni eseguite su un fenomeno in un sistema di concetti accettabili da parte di un gruppo di persone che condividono un criterio di validità” (Maturana, Varela 1985). Non è da intendersi tale fenomeno come esclusivo atto autoreferenziale ma piuttosto come azione *autopoietica*¹ che intende costituire uno scambio di informazioni ed evoluzioni volte allo scambio con l’esterno, e nel nostro particolare caso, allo scopo di perseguire quel contagio emozionale riconoscibile nel privilegiato contesto teatrologico.

E questa la scena contemporanea disagiata o a disagio che ci interessa esplorare, da questa riflessione sull’attualità drammaturgica che ha luogo nella scaturigine dell’abbandono, nasce pertanto la necessità di fare teatro indagandolo, raccontandolo, guardandolo e diffondendone la percezione. La trasmissione della tradizione, come è ben esemplificata dalla vicenda biografica e poetica di Mimmo Cuticchio, non può e non deve prescindere da un tradimento autentico e consapevole:

1. *Autopoiesi* è un termine che nasce negli anni Settanta grazie agli studi di Maturana e Varela. Nel laboratorio di Santiago in Cile infatti biologia ed epistemologia convergono, per generare uno studio interdisciplinare su cognizione, genetica e ambiente.

Tutti i miei lavori non direttamente riconducibili alla tradizione esprimono la mia irrequietezza di oprante-puparo², che ha dovuto ripartire da zero dopo la crisi del Teatro dei Pupi. Allo stesso modo riflettono la mia condizione di artista legato indissolubilmente alle radici della mia arte. Ogni spettacolo è nato da un bisogno interiore e dal desiderio di confrontarmi con questioni attuali, legate alla mia condizione di puparo del ventunesimo secolo [...] Anch'io, come Ulisse, ho sempre viaggiato, il mio teatrino è una specie di zattera che si sposta ovunque. Ulisse fugge dai mostri e si salva. Anch'io in un certo senso, mi sono salvato dalla disfatta degli opranti, trovando una mia strada, una mia identità.³

L'identità riappropriata è assimilata da Mimmo Cuticchio alla metafora del viaggio per la sopravvivenza quotidiana, ma anche alla emblematica figura di navigatore come il leggendario eroe Ulisse. Crisi e senso civile divengono stendardi di lotta, per ritrovare un senso nell'arte del Teatro dei Pupi, mestiere di famiglia che viene rifondato civilmente negli anni Settanta da Cuticchio. È questa una impresa impegnata che trova realizzazione in un'autopoiesi teatrale, intrapren-

2. Si rende necessaria la responsabilità di chiarire la distinzione tra i termini enunciati, troppo spesso dati per scontati, meritano pertanto di essere precisati nelle loro definizioni. *Oprante* è l'attore che interpreta voci e dirige le azioni sulla scena e deriva da "opra" ovvero il teatrino dei pupi. *Puparo* è l'artigiano che costruisce quelle particolari marionette chiamate "pupi". Il *cuntista*, e Cuticchio lo è anche, è il sacerdote-attore che racconta la storia, il "cunto"; rendendo parola viva la memoria dei fatti e delle leggende narrate (Pitré 1973). "Sono i cuntisti, ora, che, oltre a leggere o a farsi leggere (quando analfabeti) le dispense cavalleresche, vanno a sentire i pupari, fino a diventare spesso, essi stessi, anche opranti: è il caso di Peppino Celano, maestro di Mimmo Cuticchio, che d'inverno faceva il puparo nel suo teatrino di vicolo Pilicelli a Palermo e d'estate faceva il cuntista. Prima di lui, alla fine dell'Ottocento, anche il cuntista Nino Camarda, allievo del celebre Salvatore Ferreri e figlio del contastorie Camillo Camarda, alternava l'arte del racconto (che praticava nel pomeriggio) a quella del puparo operando tutte le sere nel suo teatrino di via Castro, sempre a Palermo" (Venturini 2003).

3. Cuticchio M. (2014), *Un bisogno interiore*, Palermo, Associazione Figli d'Arte Cuticchio, 10. Quanto riportato è tratto dal catalogo della mostra omonima *Scene nuove per un teatro antico*, inaugurata lo scorso 4 dicembre 2014 (il catalogo è stato edito a cura dell'Associazione Figli d'Arte Cuticchio).

dendo una trasformazione del contesto in cui agisce, grazie anche alla formazione di nuovi opranti-pupari e cuntisti, con la fondazione di una scuola e l'organizzazione di seminari e laboratori anche all'estero. L'apprendimento di una esperienza artistica e il suo insegnamento hanno in comune la volontà di acquisire "interazioni appropriate" che "hanno dato luogo all'emergenza di un nuovo livello ontologico, dotato di un certo livello di identità e di esistenza, ma la cui identità non è localizzabile" (Maturana, Varela 1987; Attisani 2003, 73).

La poetica di Mimmo Cuticchio, cantastorie "nuovo" di una tradizione antica, che affonda le sue radici nelle origini del linguaggio e della scrittura, è l'ideale "voce" da cui salpa la nostra avventura d'inchiostro *a bit*. Cuticchio è stato generoso interlocutore di questo studio, a cui dedichiamo la seconda sezione di questo volume. È infatti autentico rappresentante di quel tradimento della tradizione che ci riguarda, attuata con strumenti "antichi", rinnovati e resi così spendibili e difendibili nel tempo coevo e ultimo. Ed è infatti fin dal titolo di questa parte che tratta di quella particolare drammaturgia collocata fuori dai contesti commerciali, spesso sconosciuta o ignorata, che si intende omaggiare Cuticchio riproponendo nel titolo quello "schermo antico": "Il racconto orale è un cinema antico, senza proiettore. Lo schermo è nella mente dell'ascoltatore" (Vescovo *infra*). La riflessione su una rappresentazione "incarnata" inoltre non può prescindere da uno studio aristotelico comprendente i concetti di *mimesis* ed *epos*.

Attraverso un atto eminentemente percettivo e linguistico è mediante la parola che il dispositivo corporeo diviene azione storica e quindi scrittura (Ong 1986). Tuttavia è nel dramma odierno che assume maggiore consapevolezza uno studio su una epica orale "dei giorni nostri" attraverso una "tecnologia della voce e immagini mentali nell'esecuzione di Mimmo Cuticchio" (Arpaia *infra*). L'apprendimento di una trama teatrale viene analizzato e presentato come caratterizzato da una sorta di gioco che s'instaura tra pubblico e attore. La tecnica vocale dell'aedo-cuntista Mimmo Cuticchio, in particolare, è qui presentata allo scopo di rilevare in essa la capacità di creare negli ascoltatori e spettatori delle immagini mentali, in grado di riappacificare i soggetti coinvolti con i loro demoni interiori. Così mediante un processo catartico è possibile ricavare da una antichissima pratica narrativa e performativa uno strumento politico, utile per

indagini educative e sociologiche. Purché chiaramente tenga conto della letteratura di genere drammatico, mai svincolata da una decisiva competenza tecnica (Genette 2006).

Ma in che modo la storia narrata diviene teatro ovvero “oralità che-si-fa-testo”?

L’artista di teatro, allorché si presenta direttamente al pubblico senza la mediazione di un altro da sé potentemente strutturato – che può essere tanto il personaggio che una partitura performativa –, tende, indipendentemente dai contenuti del suo esibirsi (comici, politici, narrativi), a includere il pubblico nello spettacolo, facendogli avvertire come la sua presenza contribuisca ad orientare il flusso comunicativo. Anche la fase dell’oralità che-si-fa-testo presenta gli stessi caratteri di questa situazione – percettività allargata e dialettica, reattività immediata, capacità di adattamento e rielaborazione – che, però, indirizza all’assestamento del racconto. Da sperimentale messa in contatto della storia con gli spettatori, la narrazione diviene dunque l’opera del narratore attraverso l’atto del narrare. E quest’opera verrà poi ripetuta sostanzialmente inalterata, eccezion fatta per gli interventi estemporanei che, anche a composizione ultimata, continueranno a sollecitare l’attenzione del pubblico ribadendo l’unicità dell’evento (Guccini 2004).

Non si dà teatro senza comunicazione, pertanto privata della trasmissione narrativa e di una interazione percettiva, l’esecuzione attuativa perde di efficacia. Uno studio performativo che intenda trattare la narrazione e l’oralità non può prescindere da una teoria secondo la quale la ritualizzazione – nel nostro caso quella implicata nel gioco teatrale – avrebbe anche una componente biologica e psichica, dal momento che la rappresentazione avviene attraverso il *medium* corporeo, oggi condizionato da varianti protesico-tecnologiche e dalla inclusione corporea nei mass media, divenuta oggi codificazione dell’ordinario (Turner 1993; Sbardella 2006; Tomasello 2014).

Ma la parola, intesa nel suo significato ritmico e sonoro, come può divenire performance epica (cfr. Guccini 2005) in un teatro corporeo e anche, ma non solo per tale ragione, fonico (da *phoné*) e “para-statale” (Bene 2002, 999)? In particolare tale ambito di ricerca sembra

coerente al concetto di “dispositivo” teatrale⁴. Foucault (2005) colloca il potere e di conseguenza la soggettivazione in un ambito di consapevole controllo, come rileveranno in seguito anche Deleuze e Agamben (2006), i quali hanno peraltro tentato una definizione relativa a una originaria ed etimologica accezione del termine, da includere in ambito legislativo; tra questi significati viene collocato “il linguaggio stesso forse il più antico tra i dispositivi” (Agamben 2006, 22). A partire dalle riflessioni dei filosofi della *Nietzsche renaissance* su linguaggio, potere e corpi, Carmelo Bene, teorico della sua stessa poetica, rimanea il saggio di Stirner sulla proprietà, per elaborare la sua personale elaborazione biopolitica dell’esistenza artistica, ben integrata nella predisposizione del concetto di “macchina attoriale” (Giacché 1997). Grazie a questa puntualizzazione è possibile comprendere come Bene e Cuticchio siano qui considerati nella loro volontà consonante, di ristabilire a teatro una conflittualità che è mirabolante lotta, anche fuori dalla scena. Perché ciò avvenga è però necessario dissacrare la liturgia didascalica del dramma, ricominciando da frammenti di suoni, dalla musica, e finalmente dalla voce. E dalla lingua-enunciazione:

tutte le componenti linguistiche e sonore, indissolubilmente lingua e parola, sono dunque messe in stato di variazione continua. Ma ciò non è senza conseguenze per le altre componenti, non-linguistiche, azioni, passioni, gesti, atteggiamenti, oggetti, ecc. Perché non si possono trattare gli elementi della lingua e della parola come altrettante variabili interne, senza metterli in relazione reciproca con le variabili esterne, nella stessa continuità, nello stesso flusso di continuità. Nello stesso movimento la lingua tende a sfuggire al sistema del Potere che la struttura (Bene, Deleuze 2002, 99).

La trasformazione comunicativa dell’attore politico, con l’evoluzione dei media e la diffusione democratica dell’informazione, fa sì che oggi questi assuma la caratura di una performance caricaturale, con esibizioni “informali e senza pretese” (Sini 2013). Questa è la ragione che sancisce la sacralità dell’attore drammaturgo, che non può

4. Di recente Oliviero Ponte di Pino, unitamente ai colleghi di quella critica teatrale che agisce in rete, ha stimolato un dibattito su questo aspetto (V. <http://www.ateatro.it/webzine/tag/dispositivo/>).

più permettersi di eludere la responsabilità dell'atto scenico: metamorfosi corporea e linguistica, dunque politica. E così il romanesco di Celestini diviene una oralità ma letteraria (Crisanti *infra*); il circense tributo di Roberta Torre a *Gli uccelli* di Aristofane, diviene “fantasmatica e fatale pulsione di morte” (Tomasello 2014, 72). Così il *Prometeo incatenato* può essere contestualizzato in merito alle rappresentazioni che si sono allestite grazie alla produzione avvenuta a cura dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa. La presentazione di drammi tratti dalla tragedia attribuita a Eschilo ha inizio, non casualmente, con il lavoro del 1954, la regia di Luigi Squarzina e Vittorio Gassman nel ruolo di Prometeo. Tale percorso teatrale e civile, ancora una volta non incidentalmente, trova compiutezza nel 2012, con Massimo Popolizio/Prometeo e la regia di Claudio Longhi. Viene effettuata una esegesi linguistico-comparativa tra italiano e greco, ma anche una interpretazione critica teatrale che rileva le differenti modalità scenografiche e interpretative ravvisabili in contesti contemporanei alle diverse regie (Migliardi *infra*).

I Maggi fra *tradition oral et écriture* (Palladini *infra*) descrivono un mondo totalizzante, da un punto di vista umano e anche naturale, intendendo con ciò il paesaggio generatore pertanto di una “liturgia cosmica”. La ricerca sinestetica e linguistica presentata si riferisce al “Maggio” drammatico, tradizione popolare geograficamente connotata, che presenta una precisa quantità sillabica e pertanto quantitativa nella scansione del verso. La rappresentazione rituale è ricca di riferimenti legati a elementi magici di epoca classica, ciò è rilevante anche nella tensione epica di tali *performance montanare*. Il dispositivo corporeo viene descritto ancora una volta come quella macchina fonologica che grazie alle risorse fisiologiche e ai vari meccanismi combinatori della cognizione linguistica, genera la riflessione performativa come ogni processo mentale interattivo che si rapporti con l'ambiente (cfr. Zumthor 1984; Pennisi, Parisi 2013, 239).

Il mondo delle *ballad* ovvero di drammi orali, che hanno educato ed emozionano attraverso una oralità appresa mediante l'uso della memoria, trova degna collocazione in partiture drammaturgiche. Le melodie sinfoniche di tale particolare modalità artistica sono rappresentate da un preciso utilizzo della rima, da accenti tonali o sillabici e dalla divisione dei versi che contribuiscono a conferire uno specifico

ed eccezionale ordine distintivo. È curioso scoprire come alcune di esse siano ancora oggi mutevoli perché tuttora in uso in taluni contesti di rappresentazione goliardica (Cantoni *infra*).

Giù la piazza non c'è nessuno è una pratica performativa letteraria ossimorica presente fin dal titolo di questa opera (Fazio *infra*). La parola diventa “rappresentazione” e “spettacolo” attraverso la partecipazione nell’azione narrata, parte del vissuto biografico e viene restituita al lettore, come fosse uno spettatore a teatro, dunque data al testo e per il testo da parte di un autrice che potremmo per questo definire anche “attrice” e “voce fuori coro” (Severi 2007). La voce solitaria che può generare metamorfosi corporee, gioca con il pubblico attraverso il desiderio di morire e ridere (Angelini 2006) “i finali” degli spettacoli costituiscono prezioso motivo di indagine, attraverso una inedita ricerca sui documenti inseriti nella Raccolta De Muto per una creativa analisi sui “finali” delle opere di Salvatore De Muto. Le testimonianze dell’epoca e in particolare quella di Antonio Petito, recano il senso della memoria trasmessa mediante dei corpi testuali che risuonano nella scrittura ma anche nella oscura e torpida figura di un Pulcinella, in continua trasformazione, non solo nell’usuale contesto teatrale ma anche nel genere sessuale (Tomei *Infra*). In particolare il lavoro di Luigi Squarzina nei primi anni Settanta e negli anni pertanto della contestazione giovanile e del convegno di Ivrea, ha contribuito con una profonda influenza su tutte le dinamiche politiche del teatro contemporaneo in Italia (Vinciguerra *Infra*). Favorire l’allestimento di opere tradizionali ribaltandone i luoghi di azione consueti e attualizzandone l’indagine civile, si rivela essere un importante strumento dialettico, motivo di attenzione per gli studi su ritualità e spazi teatrali reali o immaginari in modalità urbane contemporanee (Mazzaglia 2012).

La mimesi è sintetica manifestazione estetica nel presente, di un processo evolutivo che reca singolari eccezionalità artistiche nell’uomo, unico animale a possedere la “voce” (cfr. Turner 2006). E la voce può creare un modello tipicamente “vero sulla scena”, seppure utilizzando la parzialità di un artificio ma attraverso il corpo (Orecchia 1996). La poesia scenica è infatti un fare di artigiano, che Havelock ha individuato nell’alfabetizzazione della cultura greca e nella tradizione culturale, non più trasmessa solo mediante la memoria ed esibita anche mediante note musicali e gestualità danzate. Una modalità di

trasmissione estetica scritta radicalizza la convinzione, qui condivisa, che l'oralità svolge ancora oggi un ruolo dominante e precipuo nella performance teatrale. Sono i canti e i *cunti* a emozionare, nonostante la virtualità tecnologica degli artefatti umani (cfr. Taylor 2010) sembri dimostrare il contrario. Ritmi, formule litaniche e processi di riproduzione drammaturgica, tramandate attraverso la memoria – e facendo a meno della scrittura – costituiscono un innegabile privilegio della specificità umana. In tempo di crisi, chi si occupa di filosofia e di studi culturali può finalmente intraprendere una lotta concreta nel sociale attraverso la ricerca scientifica (Pennisi 2014; Tomasello 2013). D'altro canto chi si nutre di modalità “fuori luogo” saprà ben affrontare i cambiamenti di un tempo per novelli paladini, in non troppo cavallereschi scenari.

Bibliografia

- Agamben G. (2006), *Che cos'è un dispositivo*, Roma, Nottetempo.
- Angelini F. (2006), *Petrolini e le peripezie della macchietta*, Roma, Bulzoni.
- Attisani A. (2003), *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni.
- Bene C. (2002²), *Opere con l'autografia di un ritratto*, Milano, Bompiani, 993-1016.
- Bene C., Deleuze G. (2002), *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet.
- Deleuze G. (2002), *Che cos'è un dispositivo*, Napoli, Cronopio.
- Foucault M. (2005), *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi.
- Genette G. (2006), *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- Giacchè P. (1997), *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani.
- Guccini G. (2004), *Il teatro narrazione: fra “scrittura oralizzante” e oralità che-si-fa-testo*, in «Prove di drammaturgia», X, 1, 15-21.
- Guccini G. (a cura di) (2005), *Ai confini della performance epica*, «Prove di drammaturgia», XI, 2.
- Havelock E. (2005), *La musa impara a scrivere*, Bari, Laterza.
- Maturana H., Varela F. (1985), *Autopoiesi e cognizione*, Venezia, Marsilio.
- Maturana H., Varela F. (1987), *L'albero della conoscenza*, Milano, Garzanti.
- Mazzaglia R. (2012), *Danza e spazio*, Modena, Mucchi Editore.

- Ong W. (1986), *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino.
- Orecchia D. (1996), *Il sapore della menzogna*, Genova, Costa & Nolan.
- Pitrè G. (1978³), *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, Clausen.
- Pennisi A., Parisi F. (2013), *Corpo, tecnologia, ambiente. Nuove tendenze naturalistiche dell'esperienza estetica*, in «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», 6 (2), 235-256.
- Pennisi A. (2014), *L'errore di Platone. Biopolitica, linguaggio e diritti civili in tempo di crisi*, Bologna, Il Mulino.
- Sbardella L. (2006), *Oralità: da Omero ai mass media*, Roma, Carocci.
- Severi S. (2007), *Dolores Prato. Voce fuori coro. Carteggi di una intellettuale del Novecento*, Ancona, Il lavoro editoriale.
- Sini C. (2013), *Il potere invisibile*, in «Nóema», 4, 2, 1-25.
- Stirner M. (2011), *L'unico e la sua proprietà*, Milano, Adelphi.
- Taylor T. (2010), *The Artificial Ape. How Technology Changed the Course of Human Evolution*, New York, Macmillan.
- Tomasello D. (2013), *Ma cos'è questa crisi*, Bologna, Il Mulino.
- Tomasello D. (2014), *Una via evoluzionista allo studio del rito e della performance*, in «Culture teatrali», 23, 238-249.
- Tomasello D. (2014), *Eduardo e Pirandello*, Roma, Carocci.
- Turner M. (2006), *The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of human Creativity*, Oxford, Oxford University Press.
- Venturini V. (a cura di) (2003), *Dal Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Mimmo Cuticchio*, Roma, Dino Audino Editore.
- Zumthor P. (1984), *La presenza della voce*, Bologna, Il Mulino.

Piermario Vescovo
Università Ca' Foscari-Venezia

La voce sola e lo “schermo antico”

Breve compendio di un libro imminente

Il presente intervento prova a descrivere brevemente il tragitto di un libro che sto terminando di scrivere e che dovrebbe uscire nei prossimi mesi, diviso tra le questioni teoriche e il tentativo di offrire un sintetico disegno storico, a partire da un'individuazione che lo fonda: quella di “genere drammatico”¹.

Una teoria della *mimesis* teatrale – vale a dire della rappresentazione come “incarnazione” – trova inevitabilmente in Aristotele il suo punto essenziale di riferimento. Nella *Poetica* si considera infatti lo stesso *epos* come una forma drammatica “meno perfetta”, perché in esso l'istanza mimetica, che dà voce al personaggio, convive con la narrazione esterna, in terza persona. Importa, dunque, partire dal dato ineludibile che quello che Aristotele aveva soppresso, messo tra parentesi, superato in una sintesi ardita, additando nell'epica l'esperienza “perfezionata” dalla tragedia, non è affatto quel “sistema del testo” a cui si dedicheranno gli esegeti del XVI e XVII secolo. Di conseguenza l'idea, senza fondamento in sé, che Aristotele offra uno sguardo “testocentrico” risulta semmai conseguente all'uso strumentale che della *Poetica* è stato fatto in seguito, per costruire una teoria della letteratura a tutto campo.

Un sistema completamente diverso che inquadra le tipologie del “discorso” – un sistema “testuale” in senso molto lato, posto che la scrittura era allora un'invenzione recentissima – si ritrova risalendo dalla *Poetica* al III libro della *Repubblica* di Platone, certo presupposto da Aristotele, per la distinzione delle “forme di dizione” che qui si presenta. Non è un caso che la teoria della letteratura o del teatro

1. Nel frattempo concluso e consegnato all'editore: “*A viva voce*”. *Percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio.

si sia rivolta, soprattutto in tempi a noi più prossimi, a queste pagine (ma già ne discutevano Goethe e Schiller) e che la secca, manichea e retrospettiva contrapposizione del *testo drammatico* al *testo narrativo* abbia spinto per contrasto tra il XIX e il XX secolo a un rinnovamento del teatro proprio tornando a mescolare queste due polarità (già, del resto, ampiamente mescolate nella storia pregressa).

Una quarantina di anni or sono, Gérard Genette poneva, per esempio, le basi per la costruzione del suo "discorso del racconto" (*discours du récit*) risalendo anch'egli alle pagine in cui Socrate distingue tre "generi di dizione": il diegetico, il mimetico e il misto, sostituendo all'opposizione secca e stereotipa di *narrazione* e *dramma* la loro gradazione di presenza. Bertolt Brecht aveva, alcuni decenni prima, offerto un'analoga definizione nei termini dello "spostamento d'accento" tra le polarità del *drammatico* e dell'*epico*, prima nelle note che accompagnano alcuni suoi drammi e quindi nel *Kleines Organon für das Theater*²: un trattatello organico che propone, superando di molto gli steccati ideologici in cui si usa rinchiudere il nostro autore, una teoria del teatro all'altezza dei tempi moderni, ripensata per il secolo dei progressi della tecnica e degli orrori a questi collegati (se non vedo male, l'*Organon* maggiore di riferimento, con qualche ironia, si deve intendere più che l'aristotelico quello di Bacone, che considerava la rivoluzione della stampa insieme alla scoperta della bussola e della polvere da sparo).

L'istanza di Socrate nella *Repubblica* ha per scopo, probabilmente impossibile, l'individuazione di una diegesi completamente depurata dall' "imitazione" del personaggio, perseguendo il fine di un autore che non cessi mai di parlare "in persona propria". Un'istanza così selettiva offre, tuttavia, per enunciarsi con chiarezza, una compiuta descrizione dell'intero sistema, con particolare attenzione a ciò che essa voleva escludere (parallelamente alla cancellazione della rappresentazione plastica nelle arti). Ne consegue che, accanto a una teoria aristotelica del *mimetico* come "incarnazione", una teoria della *letteratura* che si usa dire *drammatica* – in un senso più ampio di quello che si attribuisce normalmente all'etichetta – deve necessariamente riferirsi alla tripartizione dei *modi* o "forme di dizione" che Platone

2. In italiano liberamente tradotto come *Breviario di estetica teatrale*, con un calco evidente del titolo del *Breviario di estetica* di Benedetto Croce.

fa esporre a Socrate. Tali questioni sono affrontate nella prima parte del libro che sto terminando, sulla traccia di fondamenti antichi ma richiamando esempi soprattutto contemporanei.

Tuttavia, scendendo dal piano teorico su un terreno più concretamente storico, il recupero dell'istanza platonica di partenza non è affatto questione di un recente "ritorno alle origini", di contro a una tradizione che si crede, nei secoli, aristotelica: un'operazione che spetterebbe, per esempio, al teatro dei tempi a noi prossimi, intento a recuperare l'istanza narrativa sulla scena, o alla teoria della letteratura. L'eredità del sistema platonico risulta, infatti, solidissima e si estende fino al Rinascimento e oltre, dominando il campo delle poetiche e della tradizione tardoantica e medievale, vale a dire proprio dei secoli in cui le nozioni di *teatro* e *rappresentazione* vengono meno.

Converrà, risparmiando molti preliminari eruditi, fare riferimento al celebre racconto in cui Jorge Luis Borges immagina la vana ricerca di Averroè davanti alle misteriose parole *tragedia* e *commedia* che il testo di Aristotele gli pone davanti (*La busca de Averroès* nella raccolta *El Aleph*). Dei bambini giocano nel cortile sotto al *patio* di Averroè, assumendo dei ruoli; un mercante – che sembra, in realtà, avere viaggiato piuttosto nel tempo che nello spazio – narra poi al filosofo la visione in un paese lontano, dentro a una "casa di legno dipinta", sorprendente e incomprensibile, di un gruppo di persone intente a "mostrare una storia" invece di "raccontarla". La perdita della distinzione tra *mostrare* e *raccontare*, tra *rappresentazione* e *narrazione*, riguarda lunghi periodi della cultura occidentale, e riduce infatti nei cosiddetti "secoli senza teatro" *commedia* e *tragedia* a due "generi di narrazione".

Nei secoli – sostanzialmente fino al XV – in cui nullo o secondario appare l'influsso della *Poetica*, in realtà è la distinzione platonica a dominare il campo, posto che la tradizione delle "forme di dizione" viene ripresa dai grammatici tardo-latini e trasmessa al medioevo europeo, con un ruolo centralissimo e misconosciuto, quando non addirittura ignorato dalla nostra conoscenza retrospettiva. Me ne sono accorto, in particolare, osservando la totale rimozione di questo panorama negli studi moderni e recenti, nella forzata riconduzione alla *teoria degli stili* di linee – in realtà canoniche e solidissime – che appartengono a una *teoria dei modi* o delle *forme di dizione* (per esem-

pio entrando nell'ingente bibliografia dedicata al titolo di una delle opere capitali della letteratura europea: la *Commedia* di Dante). Si potrebbe, da qui, immaginare una storia della teoria dei *modi* e della loro commistione nella cultura occidentale, secondo uno svolgimento parallelo a quello, capitale, dedicato da Erich Auerbach alla mescolanza degli stili quale tradizione della "rappresentazione della realtà" (*Wirklichkeit*, tradotto assai male con "realismo" nell'edizione italiana, di contro, per esempio, al puntuale "representation of reality" di quella inglese). Non sono certo le mie spalle a poter reggere il peso di una tale impresa, così sbilanciata tra antico e moderno, tra questioni teoriche e panorami storici, ma ho provato comunque a disegnare, nella seconda parte del mio libro in questione, una traccia o un abbozzo, attraverso una documentazione di luoghi che rinviano, dall'età tardoantica al XVII secolo, alla centralità della teoria delle "forme di dizione".

Una storia del *genus activon* o *drammatico* – quel genere, appunto, in cui parlano solo (o prevalentemente) i personaggi – mi è apparsa così, a uno snodo ancora successivo, essenziale anche e forse soprattutto per osservare quella che per noi è la "modernità", restituendole i suoi percorsi d'arrivo. Una direzione in cui le supposte forme "naturali" del teatro (cioè la gran parte della letteratura drammatica dal XVI al XIX secolo) potrebbero addirittura pensarsi come una parentesi tra due tradizioni che precedono e seguono, in cui il rapporto tra *raccontare* e *mostrare* risulta molto più complesso, fecondo ed ambivalente di quanto non supponga l'opposizione secca tra una letteratura drammatica normata e una letteratura narrativa (dove il carattere del romanzo si sa, peraltro, quello di essere assai meno normato o normabile: di contenere tutto, di assorbire qualsiasi forma). Non si deve confondere, infatti, la storia di questo "genere", tra pagina e scena, con le forme della drammaturgia classica o "regolare", addirittura ipostatizzate in tempi a noi prossimi, negli schemi che oppongono un *modello del testo teatrale* a un *modello del testo narrativo* e i *sistemi di comunicazione* dell'uno e dell'altro, come se questi fossero dati di natura.

La terza parte del libro in questione prova, dunque, ad entrare nel terreno, evidentemente sterminato, tra il XIX e il XX secolo, in cui le sorti del dramma e del romanzo si intrecciano in maniera più complessa. Non certo per limitare alla letteratura il campo di estensione di tali questioni, ma per provare a coglierne qui alcune evidenze, ignorate

dalla divisione disciplinare. Da una parte con l'ampia intrusione della didascalia nel dialogo tra personaggi, quale sede privilegiata di narrazione e commento e, dunque, di presenza della voce interdetta dell'autore nel dramma: con funzione diegetica assai più che, come si tende a credere, di "istruzione" per lo spettacolo. Dall'altra con l'opposta via che disegna una tradizione del romanzo dialogico o monologico, secondo un'attrazione simmetrica, del diegetico verso il mimetico. Si tratta anche, e in partenza, del più profondo e proficuo mescolamento delle istanze separate dalla teoria delle "forme di dizione" e, soprattutto, dall'opposizione normativa dei generi. Tutto ciò nutre, evidentemente, la storia del teatro dell'ultimo secolo, dall'idea brechtiana di un "teatro epico" alla diffusa messa in scena del romanzo, non solo nella forma dell'"adattamento drammatico", ma nella teatralizzazione del "testo originale", coi personaggi che parlano di sé alla terza persona e agiscono mentre descrivono le loro azioni al tempo passato, che si muovono tra i piani della storia e del racconto.

Un capitolo, in particolare, sarà dedicato all'estensione nell'esperienza drammaturgica e spettacolare del Novecento della *metalessi*, figura principale dell'assunzione a teatro dell'istanza diegetica, nel passaggio dall'uno all'altro livello narrativo, negli ingressi e nelle uscite sempre più frequenti dal loro territorio di autore, personaggi, spettatori e, naturalmente, nella complessa intergenza dei *modi*.

Una quarta e ultima parte proverà, infine, a considerare in una tale prospettiva, con difficoltà crescente per il raggio delle questioni coinvolte, il fronte dell'esperienza teatrale novecentesca, accostando in questa precisa direzione temi come quelli della "regia", della "scrittura scenica", della presenza dell'attore solitario e del teatro di narrazione. Ognuno di questi campi o argomenti, di estensione e complessità già in sé scoraggianti, presenta una bibliografia amplissima: l'attraversamento estremamente sintetico che qui se ne tenta potrà apparire al lettore non solo rischioso, ma velleitario. Mi sono a lungo chiesto se fosse preferibile un accantonamento di queste pagine, magari pensandole come l'abbozzo di un'altra ricerca, ma ho avvertito proprio in esse un raccordo alle premesse iniziali, e in qualche modo, dunque, una conclusione, o almeno un punto d'arrivo del discorso che da quelle ha preso le mosse.

Qualche considerazione sul "teatro di narrazione" (e qualche esempio siciliano)

La categoria del "teatro di narrazione" (o anche "teatro narrazione", senza nesso di specificazione) mette insieme, come abbiamo già provato a dire, troppe e diverse esperienze, a partire dalla presenza solitaria in scena. Qui mi interessa fermare lo sguardo esclusivamente su una zona precisa, al tempo presente, guardando però indietro.

Ci si può chiedere, più o meno oziosamente, per ricorrere a un esempio evidente, a quale genere appartengano i libri di Ascanio Celestini, implicando subito, e volutamente, quello che ci sembra il maggior narratore teatrale italiano degli ultimi decenni, i cui "monologhi" resistono perfettamente alla lettura, qualificandosi come letteratura narrativa con tutti i crismi di dignità, di contro alla semplice raccolta di materiali di scena (spesso inerti sulla pagina e di pura documentazione) che definisce i libri dati alle stampe da altri "narratori di scena"³.

Questa, rapidamente messa in campo, può apparire una differenziazione puramente impressiva (o, peggio, supporre un giudizio di valore), mentre essa trova una puntuale individuazione nel nesso rilevato da Gerardo Guccini, al quale si devono sicuramente i contributi più rilevanti e illuminanti, a partire dalla differenza tra il "comporre in scena", di rinarrazione in rinarrazione, dall' "imparare a memoria" di altri attori prestati alla narrazione. Guccini osserva, in profondità, come in Celestini "personaggio narrante e narratore si rapportano in una situazione che incornicia la sequela dei racconti". Il "personaggio narrante" non è, anzitutto, la "persona propria" di colui che parla in scena (mentre altri esponenti del "teatro di narrazione" continuano ad esserlo, entrando e uscendo dalla "recitazione"), né presume l'assunzione di un personaggio, in termini identificativi e attoriali, anche se arriva, a differenza dei primi, ad assumerlo. Celestini non può essere, per esempio, Marion di *Vita, morte e miracoli*, che racconta in prima persona, dal punto di vista dei morti, ma anche quando il rapporto si pone in una prospettiva più compatibile – dove il narratore è un parlante di sesso maschile – altri procedimenti di distanza e di avvi-

3. Ne è una prova che Celestini ha smesso di allegare al libro il cd con lo spettacolo o il suo audio: segno di un'acquisizione alla piena autonomia letteraria del testo.

cinamento sono fatti intervenire. *Fabbrica* inventa, per esempio, un racconto come “recitazione” o “evocazione” per interposta presenza di una serie di lettere, che si ascoltano da una provenienza lontana, da un aldilà⁴. Si vedano soprattutto quei monodrammi “in cui un personaggio narrante si rapporta a un narratario, suscettibile di convertirsi anch’esso in narratore, come accade in *Scemo di guerra* (2004) e nella *Pecora nera* (2005)”, e nel secondo con la rivelazione progressiva – giusta la prospettiva della schizofrenia – che i due personaggi principali, di cui uno è il narratore in scena, sono lo stesso. Così tra il narratore e il pubblico si pone la presenza interposta di un narratario, che può a propria volta assumere i connotati di un personaggio, ovviamente assente: la “carissima madre” a cui si indirizzano le lettere rammentate di *Fabbrica* (che sta dalla parte di chi ascolta) o, come abbiamo detto, la palese sovrapposizione di chi narra e di chi è evocato come ascoltatore della sua parola. Il narratore può presentarsi come un morto e Celestini ha in più occasioni definito il suo completo nero di scena come l’“abito buono” o di cerimonia, quello dei giorni di festa e, appunto, con cui si veste il morto. Scrive benissimo Guccini: “il lavoro drammaturgico costruisce il mondo diegetico intorno all’identità non sostituita (ma rinominata) del narratore, che non solo proietta il racconto nell’immaginazione dello spettatore [...], ma, facendolo, abilita la realtà virtuale del dramma, che gli si serra intorno come un velo filtrando la ricezione e il senso del suo agire” (Guccini 2005, 79).

La ricomprensione delle tecniche di tradizione del racconto orale avviene qui da parte di qualcuno che non è un “figlio d’arte”, che non eredita una pratica all’interno di una trasmissione generazionale (si veda il caso di Mimmo Cuticchio), ma che soprattutto non è un attore per “formazione”. Qui però – a partire dal racconto familiare e in una distanza dall’attorialità (mentre spesso attori risultano per

4. Non c’è qui spazio per analizzare la stessa struttura della temporalità del racconto di *Fabbrica*, la più complessa e rilevante tra le costruzioni di Celestini: basti accennare al fatto che essa immagina la “selezione” (nella seconda parte) di cinque lettere tra quelle scritte – tutti i giorni per cinquant’anni – da un operaio alla madre (rispettivamente: 6 gennaio 1949, prima della serie; 18 marzo 1949; 7 luglio 1960; 29 febbraio 1972; 16 marzo 1974). Un solo giorno sarebbe stato saltato “per malattia” dal destinatario, e viene recuperato nella lunga lettera “postuma” (in tutti i sensi) del “primo tempo”, che ricostruisce l’intera storia a partire dal 17 marzo 1949, dilatando a tempo mitico l’affabulazione del mondo perduto, remoto più delle età della storia, della fabbrica.

formazione e appartenenza i narratori della generazione precedente) – il linguaggio è certamente quello di una ritrovata *epica*, nel ritmo, nella ripetizione, nella formularità, nell’incastro dei racconti e nella mirabile capacità di ritrovare il filo principale della trama dopo ogni “uscita” episodica, ma con totale indifferenza al “mimare”, al “dare voce” e “corpo” ai differenti personaggi attraverso risorse plastiche e imitative; con totale estraneità, insomma, sia alla linea del “mistero buffo” (e all’invenzione della stessa tradizione storica che essa mette in campo), sia al teatro di “narrazione attoriale” (che ricomponi il racconto nella forma del monologo o del “monodramma”). La “tradizione” a cui Celestini attinge in partenza ha radici davvero lontane, di esperienza antropologica, ma il suo terreno di confronto è prosimo, dal Quadraro e San Lorenzo del padre, da Tor Pignattara della madre, fino ad arrivare ad Anguillara Sabazia della nonna materna, assumendo nel corso del tempo, dalle prime prove a quelle più recenti, un tono più ampiamente “nazionale” e meno “romanesco”.

Un nome che viene immediato avvicinare a quello di Celestini – ma altri se ne potrebbero fare – è quello del palermitano Davide Enia (nato nel 1974 e, tra l’altro, autore di un “romanzo” nel senso proprio del termine: *Così in terra*, del 2012), con una più spiccata componente dialettale di profondità, per ovvie ragioni di posizione di provenienza territoriale. Si veda, soprattutto, l’efficacissima trasposizione della formularità del *cunto* a una (appunto) “leggendaria” partita di calcio in *Italia-Brasile 3 a 2*, che ottiene una dilatazione epica della telecronaca. Si tratta – per limitarci agli elementi principali – dell’appellazione del personaggio attraverso la formula ricorrente ad ogni citazione (“il bellissimo Antonio Cabrini”, “Paolorrossi nato a Prato”), la descrizione del “campo” della partita e del “campo” parallelo della famiglia davanti al televisore come in una parata di guerrieri antichi o paladini; la tensione per ripetizione del racconto orale e la sua modalità di “far vedere”: registri assai diversi da quelli del cosiddetto “teatro civile” di altri narratori solitari, soprattutto della generazione precedente, al contrario generalmente privo di tecniche formulari e di tensione fisica, in un senso ovviamente diverso da quello dell’imitare un personaggio (e talora monologhi “montati” giovandosi della collaborazione di “registi” esterni, come nel ruolo rivestito da Gabriele Vacis per le svolte decisive delle esperienze di Marco Paolini o Laura

Curino). Diamo due esempi, per il “campo” di battaglia e per quello degli spettatori, ad offrire anche un campione dei criteri di impaginazione-pausazione e di scansione ritmica dalla voce al libro:

quando

all'improvviso

dal nulla

da dietro la schiena d'u difensore brasiliano che si chiama Oscar
appare una maglia azzurra con dentro un giocatore magro magro
magro,
nùmmero 20 nna schiena
ca si chiama:
Paolorrossi nato a Prato

oppure, per il “campo” parallelo:

...a me casa scattava subito un'altra disposizione, parallela a chidda dei calciatori ma altrettanto importante: chidda di noiàutri tifosi!

Al centrocampo della stanza, nella sua poltrona: mio padre: la gamba sinistra incrociata sulla gamba destra. I dita a tamburellare contro i braccioli d' 'a poltrona. Mio padre deve dire: “minchia”, a intervalli assolutamente irregolari.

Assettato 'u lato a iddu: me zio Peppe, 'u fràte di me patri. Maglietta: bianca. Pantaloni: chiari. Calze: verdi. Gli stessi indossati per tutte le partite dell'Italia. Sempre gli stessi. Ma solo per le partite dell'Italia. E soprattutto: mai lavati: “perché asinnò 'a fortuna si nne rimane in lavatrice”.

Assettata 'u lato a iddu: mia madre che si chiama Zina, e 'ntierra con

le gambe incrociate: me frate che si chiama Giuseppe che hàve 6 anni. Mia madre che si chiama Zina continua ad accarezzare 'a tièsta a mio fratello Giuseppe il quale di tanto in tanto sbotta: "mamà: basta mamà".

In piedi contro lo stipite della porta: Bruno Curcurù, che fuma una nazzionale senza filtro appresso all'altra...

Nel contenuto, nella "forma" del racconto e nella lingua, parallelamente, si offre una decisiva funzione di arcaicità, che equivale a un'appartenenza: più forte, per restare ai soli casi citati, l'irruzione del palermitano nell'italiano parlato di Enia rispetto allo scarto "romanesco" di Celestini. Per il "romanesco", in generale, non dovrebbe servire ricordare che si tratta, da Belli in poi, più che di un "dialetto", di un "tono" di scarto da una "lingua" nazionale, e ciò anche per la diffusione dei media ora richiamati. Del resto, Celestini utilizza in esperienze successive a quelle che lo hanno rivelato altri registri, come l'affettazione formulare della scrittura all'antica del semicolto che detta le lettere che scandiscono il racconto di *Fabbrica* ("Cara madre, per ora non ho altro da dirvi. Solo che di salutarmi voi affettuosamente il babbo e tutti chi vi dimanda di me").

Se l'invenzione del *pastiche* che compendia una dialettalità plurima e totalizzante si proietta in un passato reinventato, quella di una memoria necessariamente connessa a una "lingua materna" (o "paterna": *idioma* alla Zanzotto) o alla percezione dello scarto linguistico è lo strumento di auscultazione del passaggio dell'esperienza misurabile nel ciclo di poche generazioni, ma che affonda in una cultura reale, di radici più profonde. Le storie ambientate al tempo della seconda guerra mondiale, del padre o del nonno o attinte dalla ricostruzione della storia orale, possono essere così dilatate in una prospettiva mitica, fiabesca e arcaica; ancor meglio si prestano a scandire in vere e proprie epopee i luoghi simbolici di un'età recente ma superata, dalla fabbrica al manicomio (il primo con le età operaie che rinviano ai cicli vichiani, che dai giganti e gli eroi scendono agli storpi e derelitti: e va detto che la sensibilità artistica e culturale del "narratore" Celestini si lascia ampiamente indietro la consapevolezza ideologica dell'in-

dividuo Celestini, quella per esempio delle dichiarazioni in articoli o televisive: e questo sia detto qui come un riconoscimento).

Per Celestini si è parlato di un carattere pasoliniano, specie per *Cicoria. In fondo al mondo. Pasolini* (1998-2000, esperienza di partenza condivisa col foggiano Gaetano Ventriglia, col riferimento esplicitamente offerto nel titolo) o per *La fine del mondo*, pensando ovviamente non al teatro, ma soprattutto a una parte del cinema di Pasolini, da *La ricotta* a *Uccellacci e uccellini* (e, generalmente, ai progetti, realizzati e sognati, con Totò). Forse più puntuale sarebbe un riferimento all'esperienza di Sergio Citti, dove una romanità periferica, sottoproletaria, da baraccopoli, raccoglie e supera la memoria dei racconti dei vecchi di San Lorenzo e del Testaccio, con maggiore prossimità alle radici arcaiche e contadine (la camminata dei due personaggi di *Cicoria*, morti che non raggiungono mai camminando le luci di una città, è emblematica). Citti, infatti, non solo è stato la guida e il “maestro”, per scambio simmetrico, di Pasolini in questa realtà, ma a lui spetta in prima istanza, non viceversa, una modalità del cinema precisamente rapportabile al racconto orale. In una bellissima pagina scritta come prefazione alla pubblicazione della sceneggiatura di *Ostia* (1970) è lo stesso Pasolini a descrivere il narrare dell'amico, grande affabulatore, come se questi avesse al fianco “il personaggio d'aria”, l'ascoltatore ideale. Citti riconduce, con un'immagine ancora più chiara e comunicativa, il suo “girare” e “montare” un film alle modalità con cui si racconta a voce una storia: si potrebbe affittare, diceva, un cinema e limitarsi a raccontare qui il film invece di proiettare la pellicola⁵.

Il riferimento al cinema del racconto orale richiama alla memoria un bellissimo libro di Gianni Celati: *Cinema naturale* (2001). Col titolo di *Parlamenti buffi* – dopo altre esperienze e una distanza, anche anagrafica, da essi – Celati raccoglieva nel 1989 i suoi primi tre romanzi (1972-78), costruiti come “monologhi” di personaggio-protagonista. Bisognerebbe citare interamente la pagina che, come *Congedo*, introduce il gesto che li riunisce nel segno della tradizione del “menar la

5 Molte indicazioni al proposito, utilmente svolgibili, in Marchese (2009). Può essere casuale, ma non nelle motivazioni profonde, il riferimento alla narrazione orale come “cinema” dello stesso Celestini, per esempio nel titolo del più recente *Appunti per un film sulla lotta di classe*.

lingua" ("dove il fiato si spreca abbondantemente secondo le necessità del parlare, che è prima di tutto l'arte del fiato perso": con evocazioni dei nomi di Masuccio Salernitano, Teofilo Folengo e Ruzante, ma in quei paraggio Celati si dedicava anche a rinarrare, in prosa, l'*Orlando innamorato* di Boiardo). Il libro, "di recite e sciocchezze", è mandato a "raccontare" per il mondo da un autore che se ne congeda dopo avere a lungo rimuginato i suoi racconti. Un autore, come nelle tradizioni che abbiamo a lungo e per diverse strade incrociato, che può apparire solo brevemente nel prologo, fuori dal *corpus* dei suoi "parlamenti" messi in bocca a personaggi, secondo appunto i vecchi dettami del "genere attivo". Ed ecco il suo ritratto, sulla soglia:

Nella sua solitudine, alla sera, così, a volte vaneggia e blatera l'autore di questo libro, fumando e fumando le sue sigarette. Che s'è già tutto affumicato di dentro come un albero cavo, a forza di star a rimuginare su queste vane scritte.

Il "cinema naturale" di una raccolta di racconti cominciati negli anni ottanta e conclusa nel nuovo millennio definisce, invece, una modalità di narrazione non a carico di un personaggio, ma assunto da un narratore generalmente esterno, senza identità, che lo trae da racconti o da scritte di altri, solo ipotizzate o parzialmente realizzate: i racconti intermittenti a voce o in cui si tenta di mettere per iscritto l'esperienza del racconto orale, in cui i personaggi hanno provato a catturare sogni, storie, visioni, ivi comprese le parole di voci che vengono da chissà dove. La suggestione, certo beckettiana, delle voci che assediano colui che parla – i suoi *parlamenti allo scuro*, potremmo parafrasare con una citazione che abbiamo già speso – trova la conferma più forte in un racconto che si finge costruito a partire dagli "ultimi nastri" di una donna che ha raccontato per anni, ogni notte, la sua storia, per telefono, a un interlocutore distratto e addormentato, che non la ascoltava ma ne registrava la voce.

Questa, dunque, in una lapidaria dichiarazione d'intenti che apre la raccolta, la prospettiva "epica" del "cinema naturale", del "far vedere" attraverso il racconto:

Perché scrivendo o leggendo dei racconti si vedono paesaggi, si vedono figure, si sentono voci: è un cinema naturale della mente, e dopo non c'è più bisogno di andare a vedere i film di Hollywood.

E possiamo allora chiudere questo rapido attraversamento della narrazione *per voce sola* più significativa degli ultimi decenni, sulla pagina e sulla scena, con le dichiarazioni, esattamente sovrapponibili, di Mimmo Cuticchio, a proposito del suo raccontare, senza manovrare i pupi, nella dimensione esclusivamente vocale del *cunto*. E con queste parole, tra l'altro, si chiuderà anche il mio libro, presentato nel paragrafo precedente:

Anche quello del *cunto* è un racconto per immagini. La differenza è che non le vedi con gli occhi, ma te le formi nella mente, sollecitato dalle parole, dai ritmi e dalle sonorità del narratore. [...] Il racconto orale è un cinema antico, senza proiettore. Lo schermo è nella mente dell'ascoltatore. È uno schermo antico⁶.

Bibliografia

- Aristotele (2006), *Poetica*, Bari-Roma, Laterza.
 Bacon F. (2002), *Nuovo Organo*, Milano, Milano.
 Borges L. (1998), *L'Aleph*, Milano, Adelphi.
 Croce B. (1990), *Breviario di estetica e Aesthetica in nuce*, Milano, Adelphi.
 Celati G. (2001), *Cinema naturale*, Milano, Feltrinelli.
 Celati G. (1994), *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, Torino, Einaudi.
 Celati G. (1989), *Parlamenti buffi*, Milano, Feltrinelli.
 Celestini A. (2008), *La pecora nera*, Torino, Einaudi.
 Celestini A. (2011), *Lotta di classe*, Torino, Einaudi.
 Enia D. (2014), *Così in terra*, Milano, Baldini&Castoldi.
 Enia D. (2010), *Italia-Brasile 3 a 2*, Palermo, Sellerio.
 Genette G. (2006), *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
 Guccini G. (a cura di) (2005) *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi*, Roma, Audino, 79.
 Marchese L. (2009), *Né in tera, né in mare, né in cielo. Il cinema randagio di Sergio Citti*, Ragusa, La Fiaccola.
 Platone (2007), *Repubblica*, Bari-Roma, Laterza.

6. Da un'intervista a Giacomo Guarneri, in «Lo straniero», 130, 2011, 96-107.

Maria Arpaia
Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

L'epica orale dei giorni nostri. Tecnologia della voce e immagini mentali nell'esecuzione dell'aedo-cuntista Mimmo Cuticchio

*Le parole dei cantastorie vengono da lontano
e restano sospese nell'aria più a lungo di quelle dei comuni mortali. [...]
A me pareva che egli le disponesse sempre secondo un ritmo assai personale.
Ogni volta che si interrompeva, ciò che diceva poi risultava più incisivo, più elevato.
Di alcune parole avvertivo la solennità e di altre la malizia nascosta.
Dalle lusinghe ero allettato come se fossero indirizzate alla mia persona,
e nei pericoli avevo paura. Tutto era tenuto sotto controllo,
parole di fuoco volavano lontano, ma non più di quanto volesse il cantastorie.*

E. Canetti, *Le voci di Marrakesch*, 1983

Immagini mentali ed immedesimazione: i presupposti educativi dell'epos narrato

Quando si parla di oralità nella performance teatrale, essa può essere intesa in almeno due declinazioni principali: l'intrusione nel testo drammatico di un linguaggio quotidiano, spesso supportato dall'uso del dialetto, oppure la rappresentazione sulla scena di un racconto orale, strutturato secondo quei codici comunicativi ben definiti da Ong come l'aggregazione paratattica del pensiero, le espressioni formulaiche e lo stile verbomotorio del recitato (Ong 1986, 107).

L'antica pratica del cunto siciliano e la rivoluzione operata da Mimmo Cuticchio nello stile della recitazione rappresentano una fusione di entrambi questi aspetti. La magia straniante del siciliano, che interviene a colorare di espressività la lingua media della conversazione quotidiana, e il ritmo fascinatorio e cantilenante del narrato,

che si impenna di tanto in tanto in corrispondenza di un momento concitato dell'azione narrativa, sono sintetizzati in un'unica strategia fabulatoria. Una tale performance è in grado da un lato di affiancare la spontaneità della lingua popolare alla rigida codificazione della narrazione orale, dall'altro di accentuare quella dimensione polisensoriale e teatralizzata dell'esecuzione che la avvicina fortemente all'esperienza del teatro.

Questa teatralizzazione dell'esecuzione verbale, tuttavia, rivela radici antiche che affondano nella tradizione aedica e rapsodica della Grecia arcaica. Il passaggio lento e graduale da un sistema in cui il messaggio viene composto e pubblicato per via interamente orale – come quello aedico – ad un altro in cui si assiste alla fissazione e memorizzazione del testo performato – come quello rapsodico – mostra non pochi punti di contatto con l'evoluzione del cunto siciliano, dalle sue forme tradizionali ottocentesche fino all'innovazione moderna della tecnica fabulatoria di Cuticchio.

Rintracciare le dinamiche trasversali con cui il racconto orale adatta di volta in volta la sua tecnica performativa ai mutamenti storico-culturali del contesto e all'orizzonte di attesa del pubblico potrebbe contribuire a chiarire la funzione sociale riservata nell'era moderna al cunto e a rivalutare il ruolo culturale dell'operazione di Mimmo Cuticchio.

I presupposti di questa innovazione performativa risiedono nelle caratteristiche implicite di ogni narrazione orale che, in quanto tale, non può prescindere da un simultaneo coinvolgimento dell'udito e della vista. L'esibizione del corpo di un interprete fisicamente presente e della sua gestualità, più o meno accentuata, consente di stabilire un contatto diretto con l'audience e rende possibile una vera e propria 'messa in scena' corporale dell'atto verbale. "L'oralità non si riduce all'azione della voce – commenta Zumthor – [...], abbraccia tutto ciò che è in noi, si rivolge all'altro: sia pure un gesto muto o uno sguardo" (Zumthor 1984, 241).

La dimensione teatrale, quindi, resta implicita in ogni esecuzione orale come una virtualità pronta a trovare immediata realizzazione nel suo atto pratico. Conferendo al racconto una dimensione spaziale, la teatralità genera nello spazio la 'forma esterna' della poesia, attribuendole anche un carattere polidimensionale – oltre che polisenso-

riale – e rendendola capace di imprimersi nella memoria quando le parole sono ormai svanite. La performance narrativa orale, infatti, richiede al pubblico un apprendimento mnemonico dei contenuti, in modo da poter assolvere al suo ruolo educativo primario: quello di fondare e consolidare la memoria collettiva della società che l'ascolta. Particolarmente efficace per questo scopo educativo si è rivelato il genere epico, sia per quanto riguarda il contenuto che la forma espressiva. Da un lato, infatti, le vicende eroiche che esso racconta risultano memorabili in quanto tali, per il loro valore paradigmatico e per la perfetta adesione alle norme e ai valori condivisi, dall'altro il modo della narrazione si articola su un modulo particolare di ripetizione con variazione, secondo le norme della 'tecnologia dell'apprendimento mnemonico' ben descritta da Eric Havelock sul suo lavoro sulla poesia orale nell'antica Grecia (Havelock 1973, 119-133).

L'andamento iterativo degli epiteti fissi e delle espressioni formulaiche, il ritmo cadenzato del recitativo, i movimenti fonatori della bocca o la gestualità del parlato – o in generale ogni gesto che ribadisse il legame tra parola e corpo umano e che Jousse definì 'verbomotorio' (Jousse 1925) – agiscono sul sistema nervoso dell'uditore, contribuendo ad una liberazione degli strati più inconsci della personalità e procurandogli un piacere fisico ed un rilassamento delle tensioni emotive. Un tale ipnotico coinvolgimento provoca una distensione e un godimento tali da indurre in chi ascolta un'immedesimazione empatica nelle vicende narrate. In ogni recitazione orale, quindi, le suggestioni visive affiancano quelle uditive: il flusso acustico del linguaggio, che tiene desta l'attenzione dell'orecchio, viene riorganizzato anche secondo schemi visivi creati per l'attenzione concettuale dell'occhio, al fine di mobilitare tutte le risorse psichiche dell'apprendimento.

Aedi e rapsodi in azione: i modelli classici del racconto cuntato

La memoria arcaizzante dei poemi omerici e la complessa stratigrafia delle loro fasi compositive recano, fissate nel proprio testo, alcune significative testimonianze sull'antica modalità esecutiva aedica e sul particolare legame educativo che si instaura tra l'esecu-

tore e il suo pubblico. In un vivace gioco metapoetico di riflessi, i cantori epici rappresentano se stessi in azione, fornendoci dettagli sui contesti delle performance, sulle modalità esecutive e sulle qualità che deve possedere un buon esecutore, condensati nella figura prototipica di Demodoco, l'aedo in servizio alla corte dei Feaci, il quale, nell'VIII libro dell'*Odissea*, imbraccia la lira per allietare il banchetto imbandito in onore dell'ospite ancora sconosciuto. La valentia del poeta consiste nello scegliere l'argomento più congeniale al suo pubblico, selezionando in modo opportuno, nell'ambito del vasto patrimonio tradizionale del ciclo epico, quella traccia specifica – in questo caso la lite tra Achille e Odisseo – che risponda all'orizzonte di attesa dei suoi uditori (Camerotto 2003, 15-23). La scelta del segmento mitico si rivela quanto mai appropriata: pur ignorando ancora l'identità dell'illustre ospite, Demodoco celebra le gesta dell'eroe in sua presenza ed Odisseo si lascia andare in un pianto di commozione (*Od.*, VIII 83-86). Un contatto così intenso e immediato con il pubblico rende quest'ultimo quasi coautore del testo (Segal 1994, 113-141). Ancora più sostanziale, tuttavia, può dirsi la partecipazione dell'audience al processo creativo nel momento in cui è l'uditorio stesso a richiedere l'esecuzione estemporanea di un argomento particolare. È quello che fa l'eroe, nell'intento di saggiare le abilità compositive dell'aedo, invitando Demodoco a comporre un canto privo di elaborazione preventiva sulla costruzione del celebre cavallo di Troia (*Od.*, VIII 487-495).

Seppur ritratto in una dimensione mitizzata tipica dell'*epos*, appare chiaro che l'aedo del testo omerico operi in un contesto di esecuzione improvvisata o di costante ricomposizione orale – definito da Lord '*composition in performance*' (Lord 2005, 171-175) – in cui il discorso epico si articola o si modifica in stretta relazione con le sollecitazioni di un uditorio fisicamente presente all'atto creativo.

Performer e pubblico, quindi, si influenzano a vicenda in un rapporto di reciproco condizionamento: se da un lato il poeta è indotto dalle aspettative del suo uditorio a comporre un canto con determinate caratteristiche, dall'altro chi assiste all'esecuzione, mediante il potere fascinatorio della parola, è completamente assoggettato dalla sapiente tecnica fabulatoria dell'esecutore.

Nell'XI dell'*Odissea*, quando Odisseo racconta ai Feaci riuniti a banchetto le sue peripezie, una sorta di incantamento prende la sala

e l'uditorio lo fissa attonito, come trascinato da un rapimento¹. È Alcinoò a tentare di dare voce agli effetti magici del racconto orale, affermando che le parole di Odisseo prendono forma dinanzi ai loro occhi². In tal modo l'uditorio, visualizzando nella propria mente la narrazione, se ne sente parte: l'esecutore annulla se stesso per riprodurre nel modo più efficace possibile il racconto e l'uditorio, a sua volta, si identifica con esso.

Per ottenere tale procedimento, indispensabile per fissare l'apprendimento dei contenuti, il poeta si serve dell'ausilio di una speciale categoria del linguaggio, basata sul racconto dell'azione narrativa e sull'impiego di icastiche descrizioni, spesso oggettivate in una metafora o similitudine (Havelock 1973, 135-145). I meccanismi mnemonici del pensiero collettivo, infatti, a discapito di ogni astrazione teorica o argomentazione ideologica, si basano sulla riproduzione di scene e sulla visualizzazione di immagini mentali, cognitivamente più semplici da ricordare. Il racconto epico, pertanto, sottolineando l'aspetto visivo delle cose, incoraggia l'ascoltatore a 'vedere con gli occhi della mente' le azioni raccontate, sollecitando l'uditorio ad una immedesimazione indiretta nelle vicende (Velardi 2004, 198-208).

Nel corso del tempo, tuttavia, le pratiche esecutive dell'*epos* greco subirono una sostanziale modifica. Venuti meno i centri palaziali dei sovrani micenei, i cantori epici, chiamati col nome di *rapsodi*, persero il rapporto privilegiato con la corte delle aristocrazie locali e cominciarono a diventare itineranti, esibendosi in spazi aperti e in occasione di feste religiose promosse dalla *polis*. Durante le pause del programma festivo, essi davano vita ad un'esibizione di gruppo, in cui ciascuno eseguiva una singola vicenda del ciclo, fino ad ottenere una recitazione pressoché esaustiva di un intero segmento mitico (Sbardella 2012, 5-20). Questa modalità esecutiva richiedeva una fissazione mnemonica dei brani: venuta meno la focalizzazione del poeta sull'uditorio, ora ampliato a dismisura nell'intera cittadinanza, tramontava anche

1. Hom, *Od.* XI 333-334: "Così parlava (*scil.* Odisseo), e tutti immobili stavano, in silenzio, / erano vinti dall'incantesimo nella sala ombrosa".

2. Hom, *Od.* XI 362-367: "Odisseo, non ci appari davvero, a fissarti con lo sguardo / un simulatore e un furfante, come tanti / che nutre la terra nera, uomini di ogni specie, / che imbastiscono storie false, da cui non si riuscirebbe a vedere niente. / In te le parole assumono forma".

l'uso della composizione estemporanea e improvvisata. In questa nuova declinazione della poesia orale, in cui i performer si limitavano ad essere esecutori e non più compositori, l'elemento performativo si faceva significativamente più presente. Rispetto all'esecuzione aedica, in cui il cantore aveva entrambe le mani occupate dalla lira, la recitazione rapsodica presentava un forte carattere mimetico, coadiuvata anche dal bastone che gli esecutori erano soliti tenere tra le mani e con cui sottolineavano i passi più salienti³.

Platone, nel suo dialogo *Ione*, ci offre una vivace descrizione dell'attività professionale dell'omonimo rapsodo: l'esecutore indossa veri e propri abiti di scena vistosamente variopinti (*Ion*, 532 d 2-3) e recita su di un palco (535 e 5) per osservare meglio le reazioni degli spettatori (Velardi 1989, 13-41). La natura teatrale di questa rappresentazione viene poi efficacemente colta da Socrate quando apostrofa lo stesso Ione con la qualifica di "rapsodo e attore" (532 d 7): egli infatti è solito atteggiare il corpo e la voce alle posture e al carattere dei personaggi, piangere quando recita qualcosa che muove a compassione e provare paura quando narra eventi spaventosi (535 d 3-4).

Questa particolare forma di recitazione rapsodica determina un effetto empatico nel pubblico del tutto simile a quello indotto da una mimèsi diretta, in cui le azioni e i personaggi agiscono sotto gli occhi degli spettatori e i cui meccanismi identificativi vengono descritti da Aristotele in relazione alla rappresentazione teatrale⁴. Lo spetta-

3. Questo genere di strumento allocutorio non era raro tra coloro che parlavano al pubblico: anche gli oratori ne erano forniti durante le loro arringhe sul palco della Pnice e ne troviamo traccia addirittura in Omero, quando i capi della spedizione ottengono il diritto alla parola nell'assemblea passandosi di mano un bastone (Hom. *Il.*, I 100-101; 278-279). Il bastone, notoriamente simbolo regale, diventa quindi il segno di chi detiene la facoltà di parlare in pubblico e di tenere così in suo potere, anche se temporaneo e limitato, l'uditorio.

4. Cfr. Plat., *Ion* 535 c 5-7; 535 e 1-4. "IONE: «Quando recito qualche cosa che muove a compassione, gli occhi mi si riempiono di lacrime; quando recito qualcosa di pauroso e terribile, mi si rizzano i capelli sul capo dallo spavento e il cuore mi sussulta!» [...] SOCRATE: «E non sai che sulla maggior parte degli spettatori voi produceste questi medesimi effetti?» IONE: «Lo so bene, perché ogni volta, dall'alto del mio palco, li vedo piangere, guardare attoniti e allibire alle mie parole»". Si mettano a confronto queste osservazioni con il seguente passo della *Poetica* di Aristotele: "Il racconto deve essere così costituito che, anche senza vedere la scena, chi ascolta i fatti che accadono,

tore, assistendo alle vicende come se si stessero svolgendo in quello stesso momento davanti ai suoi occhi, si immedesima nelle reazioni emotive che vede in atto sulla scena: dinanzi ad un attore che 'diventa' un personaggio, ne acquisisce le movenze e le inflessioni di voce, il pubblico smarrisce il contatto con il sé fino a sentirsi egli stesso protagonista ideale della scena.

Operando le dovute differenze ed evitando di incorrere in pericolose sovrapposizioni astoriche, potremmo affermare che la tecnica fabulatoria del cunto siciliano può dirsi, *in nuce*, una sintesi integrata tra le modalità esecutive aediche e quelle rapsodiche.

Da un lato, infatti, la recitazione del cunto mutua le tecniche compositive dall'aedo omerico, inserendosi a pieno titolo tra le modalità della *composition in performance*; d'altro canto, invece, mostra di aver ereditato in pieno l'attitudine mimetica e performativa tipica del rapsodo.

La materia epico-cavalleresca, infatti, costituisce quel deposito tradizionale di storie e di modelli valoriali che il cuntista, da vero intellettuale popolare, si assume il compito di divulgare, per tramandare e consolidare, come avveniva per il poeta antico, la memoria collettiva della sua comunità. La tecnica compositiva del cunto rispetta i principi compositivi di ogni narrazione orale che intenda essere fortemente conservativa nell'ambito del proprio patrimonio linguistico e contenutistico, ma anche estremamente duttile per adattarsi al contesto esecutivo. Pertanto, le espressioni formulaiche o le ripetizioni di interi brani, variati solo di qualche dettaglio - come i nomi dei guerrieri o gli attributi della relativa spada - , consentivano a ciascun cuntista di strutturare la performance verbale secondo le attese del pubblico e di riprendere senza troppa fatica la narrazione, quando essa veniva interrotta e lasciata in sospeso, sia per consentire al performer di chiedere al pubblico il pagamento dovuto, sia perché si riposasse della fatica del racconto (Di Palma 1991, 52), proprio come avveniva durante l'esecuzione di Demodoco tra i Feaci⁵.

a motivo degli avvenimenti stessi, frema di orrore e di pietà" (*Poet.* 1453 b 4-7).

5. L'esecuzione di Demodoco si interrompe più volte, sia in modo indipendente dal contesto (*Od.*, VIII 87-92: "Quando cessava il canto il cantore divino, / asciugando le lacrime toglieva il manto dal capo, / e alzava la duplice coppa e libava agli dei: / ma quando ricominciava [...] ancora Odisseo, coprendosi il capo, gemeva"), sia in occasione dei giochi ginnici proposti da Alcinoò (97-103). Qui il cantore si esibisce

Durante gli intervalli delle sedute del cunto, inoltre, era d'abitudine richiedere al narratore di ricordare pubblicamente la successione cronologica delle "eredità", una vera e propria genealogia dei principali personaggi della materia cavalleresca. Il fine era quello di saggiare la conoscenza e le abilità mnemoniche del Maestro, come veniva chiamato nella tradizione il cuntista, secondo una modalità in tutto simile a quella attuata da Odisseo nei confronti del cantore di Scheria. Il pubblico, infatti, forte della sua competenza in materia performativa ed epica, esercitava un forte meccanismo di controllo sulle esecuzioni del narratore ma, al tempo stesso, contribuiva con la sua presenza a conservare una relativa creatività nel corso della performance e una certa elasticità nel montaggio dei singoli episodi (Svembro 1984, 95-96; Di Palma 1991, 58-68, in part. 64).

Dal punto di vista strettamente performativo, invece, i cuntisti presentano una modalità esecutiva straordinariamente affine a quella rapsodica. Attraverso la rilettura dei documenti ottocenteschi e la testimonianza dei sociologi che hanno intervistato gli esecutori e registrato le loro performance, siamo in grado di ricostruire una esibizione del cuntastorie tradizionale:

Testa, braccia, gambe, tutto deve prendere parte al racconto: la mimica è parte essenziale del racconto del narratore. Sopra una specie di pedana, o tribuna, o palcoscenico, come meglio piace, sulla quale ci si possa muovere, il contastorie coi movimenti della bocca, delle braccia, de' piedi conduce i suoi personaggi, li presenta, li fa declamare. [...] I piedi battono alternativamente il suolo, che per il vuoto che c'è sotto rintrona⁶; si alternano i movimenti di va e

in un'altra tipologia di performance, alla presenza di tutto il popolo (266-366. Cfr. Palmisciano 2007, 30-35), per poi riprendere il suo canto epico su esplicita richiesta dell'ospite (*Od.*, VIII 487-495).

6. Il ritmo locutorio del cunto era tenuto dal battito del piede, espediente particolarmente efficace per sottolineare la vocalità scandita del recitato. Questa modalità era praticata anche dagli esecutori greci: secondo la testimonianza dell'antico grammatico e retore Mario Vittorino (Fr. 15 Keil, 40), i termini metrici di 'tesi' e 'arsi', che segnavano i tempi musicali del recitato, corrispondevano rispettivamente ad una posizione forte del piede battuto a terra e a quella debole del piede sollevato dal cantore. Per una discussione sull'interpretazione del passo e il fraintendimento di Prisciano, che intende il termine 'arsi' come elevazione della voce e non del battito del piede si veda Gentili 1979, 7-9.

vieni delle braccia e, tra mozze parole e tronchi accenti, muore chi ha da morire, e il racconto, monotono sempre, ritorna calmo come se nessuno fosse morto (Di Palma 1991, 40).

La descrizione di questa esibizione ricorda, per molti aspetti, la ricostruzione dello spettacolo del rapsodo compiuta da Platone: l'abitudine di salire su una pedana per controllare le reazioni del pubblico, la gestualità accentuata e l'attitudine mimetica della postura e della voce sono elementi che rivelano una particolare attenzione alle reazioni emotive dell'uditorio.

La consapevolezza del potenziale empatico di una rappresentazione orale che sia anche fortemente teatralizzata ha costituito i presupposti delle istanze innovative apportate da Mimmo Cuticchio all'esecuzione del cunto. Il nuovo 'aedo-cuntista' – se così ci è lecito chiamarlo – ha unito le tecniche allocutive e quelle istrioniche, fondendole in una vera e propria 'drammaturgia performativa'⁷ le caratteristiche educative della performance orale con il potere immedesimativo della recitazione (Goffman 1960, 275).

Venuto irrimediabilmente meno il contesto usuale di performance del cunto tradizionale – il magazzino o il locale affittato *ad hoc*, segno di consacrazione professionale del cuntista; in seguito la riunione occasionale di pubblico sulla strada, tipica delle recitazioni di fabulatori improvvisati – Cuticchio identifica il teatro come luogo di naturale collocazione del cunto, che risulta inevitabilmente influenzato dalle tecniche performative dell'universo teatrale che si offre come nuovo sfondo (Di Palma 1991, 132)⁸.

Questo spostamento del luogo di fruizione dalla strada al teatro, oltre a costituire un tentativo di ristabilire il legame diretto con il

7. Il termine, coniato da Ervig Goffman, si riferisce ad una performance che unisca in sé i due livelli della narrazione orale: l'intonazione monotona del recitato, dedicata alle fasi di raccordo tra un'azione diegetica e l'altra, e l'enfasi dell'eloquio, usata prevalentemente per sottolineare i momenti di maggiore tensione emotiva.

8. Nel corso del tempo Cuticchio si è poi dato a 'spettacolarizzazioni' del cunto all'aperto, fuori dallo spazio scenico comunemente inteso, in cui lo spettacolo da lui ideato si articola in base alla location ed interagisce con essa. Tuttavia nella sua esecuzione ogni luogo di esibizione diventa 'teatro' e il suo narrare non perde mai la marca performativa attoriale, che costituisce il segno dell'avvenuto incontro tra cultura teatrale e performativa popolare.

pubblico, può dirsi il compimento di un processo di ibridazione che era iniziato già con la tecnica narrativa di Peppino Celano, maestro di Cuticchio. Celano fu uno dei primi ad adattare la recitazione del teatrino dei pupi all'antichissima tecnica del recitativo cuntato, non solo semplificando gli artifici fabulatori dei predecessori e condensando alcune puntate dei cicli cavallereschi in singole esibizioni in sé concluse, ma mettendo a frutto la sua formazione di puparo nella componente esecutiva del racconto orale (Di Palma 1991, 110).

Il ritmo cantilenante e lo stile declamatorio vengono così 'teatralizzati' mediante una maggiore efficacia rappresentativa delle risorse gestuali e vocali. Il tono più colloquiale del racconto, la marcata caratterizzazione delle voci dei personaggi, una forte presenza scenica consentono al cuntista di spostare l'orizzonte di attesa del pubblico sulla spettacolarizzazione della materia epica, piuttosto che sul contenuto in quanto tale, mettendo a punto una vera rivoluzione nelle regole divulgative dell'*epos*.

Dall'epica omerica all'epica cuntata: adattamenti dello stile narrativo

Mimmo Cuticchio, nell'intento di approfondire le innovazioni esecutive del suo maestro, si concentra sulle tecniche performative del racconto orale, accentuandone il carattere istrionico: egli si serve di una prossemica analoga a quella attoriale e di uno stile verbale ibrido, a metà tra l'eloquio spontaneo, il recitativo ritmato e quello imitativo dei vari personaggi. Il contenuto della narrazione, tradizionalmente destinato ad essere fruito dal flusso del recitato e visualizzato mediante un'immaginazione indotta per via di mimèsi indiretta, viene ora quasi rappresentato sulla scena – pur in via simbolica ed essenziale –, servendosi di una più accentuata mimèsi diretta. In tal modo il performer sfrutta il tacito accordo immedesimativo che lega il pubblico di un teatro agli attori e raggiunge così il suo scopo comunicativo ed educativo.

Tenendo conto della scomparsa di un audience esperto nella materia epica in grado di esercitare un controllo sul narratore, Cuticchio opera un ampliamento del contenuto della narrazione la quale, non necessariamente vincolata agli intrecci cavallereschi, verte ora sugli argomenti più disparati, dalle vicende reali della quotidianità

alle storie di repertorio mitico appartenenti alle altre tradizioni, con l'obiettivo di rendere il racconto più fruibile al pubblico moderno. In particolare, tra i plot narrativi con cui il cuntista decide di arricchire il suo repertorio, troviamo proprio l'epica omerica, che comincia a destare l'attenzione di Cuticchio fin dai primi anni della sua attività e prende le mosse proprio dal teatrino dei pupi. “Ho cominciato a pensare all'*Iliade* negli anni Settanta – dichiara l'oprante-puparo in un'intervista – in un periodo molto difficile per l'Opra, quando ormai più nessuno voleva costruire i pupi. E così ho cominciato a farmeli da solo”⁹. Il primo esperimento performativo è un'opera, dal titolo *L'Iliade o sia il riscatto di Priamo*, che si presenta come un “viaggio carico di sentimento tragico tra i passi epici dell'*Iliade*, con un occhio sempre strizzato ai poemi cavallereschi”. Mimmo Cuticchio metterà in campo le sue doti di oprante e di cuntista “per diventare Omero, aedo che racconta, con la sua voce e la sua metrica, sfide, amori e duelli emblematici del poema”. Tra gli episodi rappresentati campeggia quello carico di tensione della morte di Ettore, che rappresenta il momento di massima *Spannung* narrativa prima che il racconto scivoli verso le note di commozione suscitate dalla restituzione del corpo di Ettore al vecchio re Priamo da parte di Achille. Cuticchio tornerà più volte su questo segmento mitico, rendendolo oggetto non solo di spettacoli misti, in cui si affiancano pupi manovrati a vista del teatro di figura e racconto cuntato,¹⁰ ma anche di esibizioni di cunto ‘nudo’,

9. Cfr. “La Repubblica”, 7 giugno 2011, *Cantami, o pupo, l'ira funesta. L'Iliade va in scena al museo* a cura di Laura Nobile (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2001/06/07/cantami-pupo-ira-funesta-iliade.html>).

10. Lo stesso racconto iliadico sarà poi oggetto di una nuova messa in scena mista, con l'impiego dei pupi e del *cunto*, dal titolo “La riscoperta di Troia” (2007). Questo progetto si costruisce sul parallelismo tra il desiderio di Cuticchio di riscoprire il gusto epico del narrare e il sogno di Schliemann di ritrovare le vestigia dell'antica città di Troia, per renderla di nuovo viva agli occhi dei moderni. Grande attenzione, inoltre, è rivolta da Cuticchio anche al plot dell'*Odissea*. Di recente, nella ventottesima edizione della “Macchina dei sogni” (2011), il mito di Odisseo è stato recuperato e rivisitato nel festival di teatro itinerante che ogni anno approda in un luogo diverso per proporre un nuovo progetto performativo. Nello spettacolo di cunto dal titolo “L'approdo di Ulisse”, l'eroe-cantore di se stesso, approda nella più piccola delle isole pelagie, Linosa, e, come un novello clandestino, incarna con il suo mito di esule le sofferenze fin troppo attuali degli esuli della contemporaneità, dando nuova forza

in cui protagonista della scena è il solo performer, armato della sua spada. È questo il caso di una lezione tenuta dall'oprante-cuntista al "Teatro dell'Opera dei Pupi della Compagnia Figli D'Arte Cuticchio", destinata ad un gruppo di alunni di una scuola media di Palermo (18 e del 19 gennaio 2007) e qui presa in analisi per l'essenzialità della sua messa in scena e l'estrema chiarezza di alcuni passaggi performativi.¹¹

Risulterà utile in questa sede, infatti, operare un confronto testuale tra le modalità narrative del testo omerico e quelle del cunto, per focalizzare i condizionamenti e gli adattamenti con cui una materia narrativa, duttile come quella epica, venga declinata a seconda di un contesto e di un uditorio completamente differenti nel tempo e nello spazio.

Nel XXII dell'*Iliade* il racconto si apre sull'immagine di Ettore, rimasto fuori le porte Scee, pronto ad accogliere le provocazioni di Achille ed insensibile alle numerose preghiere dei genitori che dall'alto delle mura si disperano in previsione del terribile e fatale destino del figlio. Le valutazioni che Ettore fa tra sé e sé prima della battaglia riassumono in pieno i criteri morali su cui si fondava il valore guerriero e che Dodds ha efficacemente riassunto come caratteristici della società dell'«onore e della vergogna»: la fama, che eternizza il ricordo di un eroe dopo la sua morte, vale più della sua stessa vita (Dodds 1978, 59-71).

Mi vergogno di fronte ai Troiani e alle Troiane dai pepli fluenti,
che non dica qualcuno, benché peggiore di me:

“Ettore, presumendo la sua forza, ha distrutto l'esercito”

Diranno proprio così: sarebbe allora assai meglio per me
battendomi faccia a faccia, o uccidere Achille e tornare,
o essere ucciso da lui gloriosamente sotto le mura.

(*Il. XXII* 105-110)

Questo preambolo è del tutto assente nel racconto del cuntista.

interpretativa al dramma dell'immigrazione clandestina.

11. Il cunto qui analizzato è tratto da un documentario girato da Nosrat Panahi Nejad durante la lezione tenuta da Cuticchio (cfr. <http://www.nosratpanahinejad.it/mimmo-cuticchio-la-morte-d/>). Il regista e fotografo ha collaborato con l'oprante-puparo fin dal 1992, realizzando un racconto per immagini, *Riparazione d'Orlando*, e pubblicando per l'Associazione Figli d'arte Cuticchio il volume *La Macchina dell'Opera* (1995).

Agisce qui il meccanismo del sommario: nell'adattamento della materia epica, il cuntista opera una cernita tra gli elementi narrativi, selezionando quelli più idonei al suo pubblico anche in relazione al tempo ridotto della sua esecuzione.

Del brano omerico Cuticchio riporta con precisione il comprensibile ed umano momento di panico che porta l'eroe troiano a fuggire per ben tre volte intorno alle mura, inseguito da Achille, anche se le modalità narrative del cunto divergono radicalmente da quelle omeriche. I versi greci, infatti, arricchiscono l'episodio con numerose similitudini: Omero paragona Achille a uno sparviero che insegue una colomba impaurita (*Il. XXII*, 139-142), così come i reiterati giri intorno alle mura sono simili ad una corsa di cavalli intorno alle mete (162-166). Questi accorgimenti stilistici, tratti dalla natura e dalle attività della vita quotidiana, hanno la funzione di ridurre la distanza tra le vicende eroiche e quelle umane e di facilitare così il processo di identificazione dell'uditorio, oltre che stimolare quel meccanismo di visualizzazione di immagini mentali che risulta così pregnante nel meccanismo di immedesimazione indiretta. Ma Cuticchio non ha bisogno di questo tipo di espediente, che suonerebbe inutile e illusorio nel contesto attuale di una recitazione, preferendo una narrazione di azione, più snella e immediata:

[...] Ma quannu sono uno di fronte all'avutru, Ettore u talia e, invece di prendere la sua spada o una lancia e combattere, pigghia i redini ru cavaddu, li gira e ... *hiiiiii* [riproduce il nitrito n.d.r.] i cavalli cominciano a correre e a roteare intorno alle mura della città (min. 3.50-4.10).

Rispetto al testo omerico, il cuntista siciliano decide arbitrariamente di inserire l'elemento dei carri e dei cavalli: nell'*Iliade* entrambi gli eroi, infatti, si incontrano a piedi e a piedi compiono la corsa intorno alle mura. L'introduzione del cavallo da corsa come elemento reale del racconto viene probabilmente suggerita dallo stesso testo omerico, che invece paragona la velocità di Achille a quella tenuta dai cavalli durante una gara di corsa:

Detto così, andava con piglio superbo verso la città

Slanciatosi come cavallo da corsa col carro
 Che galoppa senza fatica, allungandosi per la pianura;
 altrettanto rapido Achille muoveva i piedi e le gambe
 (Il. XXII 21-24)¹².

Il cuntista coglie l'andamento generale di concitata agitazione del racconto e lo condensa nell'immagine dei due guerrieri che si inseguono a cavallo, per poi scendere dal cocchio e affrontarsi a viso aperto, conferendo alla scena un maggiore effetto drammatico.

L'impiego delle numerose similitudini, marca stilistica dell'*epos*, viene rispettato, anche se in modo ridotto: nella resa cuntata dell'episodio ne compaiono due, brevi ed incisive. I colpi delle armi nella battaglia finale cadono come "quannu chiovi l'acqua pisuli pisulei" e le spade scoccano come suono di campane¹³. La loro breve estensione, più adatta alla sensibilità moderna, non trascura di procurare un'immagine mentale nel pubblico, assolvendo comunque alla loro funzione eideica.

Un altro elemento che Cuticchio tralascia di riportare nella sua esecuzione orale è la lunga digressione che interrompe la narrazione al secondo giro della corsa. I due eroi passano davanti a due fonti che defluiscono da un affluente dello Scamandro, l'una calda e l'altra fredda, dove si possono osservare "vasche belle, tutte di pietra, dove le vesti preziose / lavavano le mogli e le belle figlie dei Troiani / in tempo di pace, prima che gli Achei arrivassero" (vv. 153-156): una vera parentesi narrativa aperta all'improvviso in un quadro di già forte tensione emotiva. La digressione, inserita nel momento di massima *Spannung*, ha la funzione di interrompere la narrazione principale e di amplificare la *suspense* del pubblico, ritardando la conclusione. Cuticchio, invece, considerando la digressione come un meccanismo narrativo poco congeniale all'attenzione del suo pubblico, preferisce

12. Omero indica esplicitamente che anche Ettore svolge l'intero inseguimento a piedi: "Fuggi via Ettore sotto le mura di Troia, e muoveva lesto le gambe" (Il. XXII 143-144).

13. "Piglia (*scil.* Achille) la spada ca ci forgiò Vulcano sull'Olimpo; s'avvicinano e cominciano a tempestarsi di colpi; cominciano a darisi corpa, senza pietà, pareva quannu chiovi l'acqua pisuli pisulei. I colpi che cadevano sopra le lame che scruciavano, parevano campane" (min. 5.19-5.38).

procurare un effetto di sospensione nell'uditorio ricorrendo a suggestioni sonoro-uditivo, che conferiscono polisensorialità al narrato:

Frú-sta di cavá-lli che corré-vano come il vé-nto // sembrá-vano
di ró-mpere lu cá-rro supra a lu terréno // tutt'intó-rno girá-ron'
intorno alle mú-ra della città - di Troia // tre vô-te girarono e poi, /
allo terzo giro, / Ettore si fermao e disse: «Basta! // Non fuggo più
davanti a te!» (min. 4.21-4.45)¹⁴.

Le fruste dei cavalli sottolineano l'intensificarsi della tensione narrativa, così come il rumore degli zoccoli sul terreno, che era considerato un tema ricorrente nelle scene di battaglia cuntate e anticipa, agli orecchi dei più esperti, lo scontro sanguinoso che sta per compiersi, viene riprodotto dalla successione ritmata di accenti musicali, in una sorta di fonosimbolismo assente nella versione aedica. A differenza dei versi omerici, che potevano ospitare un numero limitato di sostituzioni metriche all'interno della griglia esametrica, modificando solo parzialmente l'andamento del recitativo, Cuticchio può giocare con l'intonazione della voce e la velocità dell'eloquio, che spesso si lascia andare ad impennate decise per sottolineare i momenti di maggior carica emotiva. Eppure, proprio in questi momenti, il narratore siciliano sembra quasi riprodurre, per la regolarità degli *ictus*, una scansione esametrica nel suo recitato. Il ritmo fonatorio si accelera in un vortice di sillabe scandite musicalmente, spesso anche a discapito della perfetta comprensione del senso. In tal modo la segmentazione sintattica della narrazione travalica quella naturale del parlato, mantenendo sempre grande attenzione al ritmo, che puntuale segue lo scambio di colpi di armi dei duellanti.

L'esecuzione poi viene impreziosita da un uso particolare della spada, retaggio del *rabdos* antico e della bacchetta con cui molte

14. La trascrizione del recitato intende riprodurre, nei limiti del possibile su supporto cartaceo, la successione ritmica delle pause e degli accenti nella crescita costante di intensità del parlato. Nella particolare catena fonica creata da Cuticchio le parole risultano accentate secondo una partitura quasi musicale che spesso tradisce la loro pronuncia naturale. Il tono della voce cade marcato sulla vocale ed è subito seguito da una piccola pausa, indicata da un trattino orizzontale in corpo alla parola. Le pause più durature che dividono le frasi sono segnate da una doppia barra //, una sola barra / indica, invece, quelle meno lunghe, poste tra un sintagma e l'altro.

generazioni addietro si cuntava il cunto. Neppure Celano, maestro di Cuticchio, era in grado di spiegare compiutamente i motivi per cui la narrazione acquisiva tutto un altro fascino se condotta con l'arma di legno stretta in pugno (Di Palma 1991, 126). Per Cuticchio la spada diventa un catalizzatore dell'energia psichica del cuntista, oltre che un notevole effetto scenico, che amplifica l'immedesimazione degli spettatori nelle vicende.

Conclusioni

Nell'adattare la vicenda mitica al suo uditorio, quindi, Cuticchio procede verso una sorta di semplificazione dei modelli espressivi greci, eliminando tutti gli elementi retorici caratteristici di una comunicazione arcaica, abituata ad una percezione esclusivamente orale del testo, e sorvolando sui valori troppo strettamente connessi alla civiltà dell'onore e della vergogna, ormai desueti per la contemporaneità. Rimangono solo i grandi sentimenti assoluti: il dolore e la vendetta per la perdita di un amico, il rapporto tra eccesso d'ira e misura, la pietà filiale e umana. Sono questi i nuovi contenuti etici e morali che il cunto di Cuticchio intende veicolare e che danno il senso ultimo, oltre a quello ricreativo, del recupero dell'antica tecnica fabulatoria.

Tramite la tecnica che Goody nominò 'trasmissione generativa' o 'ripetitività variata' (Goody 1968, 31-34), ad ogni recitazione Cuticchio elimina per omeostasi gli elementi obsoleti della tradizione, che avverte ormai inefficaci per il contesto di esecuzione, ma conserva intatta la struttura normativa del racconto – le cosiddette 'parti invariabili' –, consentendo così un certo margine all'improvvisazione e garantendo la vitalità del racconto tradizionale. Siamo dinanzi ad uno degli esempi più chiari ed esaustivi di quella che Hobswam chiamerebbe 're-invenzione della tradizione': il cunto siciliano è perfettamente ascrivibile in "quell'insieme di pratiche, regolate da norme tacitamente accettate e dotate di natura rituale e simbolica, che si propongono di inculcare alcuni valori e norme di comportamento e nelle quali è automaticamente implicita la continuità col passato, pur risultando attive e valide nel presente" (Hobswam 1994, 5-6).

Consapevole come pochi del potere persuasivo ed emotivo della parola detta, che "viaggia alata" come direbbe Omero, Cuticchio è stato

in grado di rendere attuale una pratica antichissima proprio giocando sulla sua inattualità. In una cultura che ha completamente perso l'attitudine all'immaginazione stimolata esclusivamente mediante il suono, l'effetto ipnotico della scansione ritmata della narrazione orale determina un'impressione maggiore nell'uditorio, soprattutto se coadiuvata dall'immedesimazione provocata da un'interpretazione attoriale dell'atto verbale. Con la sua rilettura teatrale del racconto orale, infatti, Cuticchio si è reso autore di una rinascita degli elementi più originari della tradizione, rinnovandoli dall'interno, in modo da far sì che il cunto 'vivesse' nella modernità, arricchito di nuova linfa creativa, e non semplicemente 'rivivesse' nel ricordo nostalgico di pochi cultori.

Bibliografia

- Camerotto A. (2003), *Le storie e i canti degli eroi*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 74 (2), 9-31.
- Di Palma G. (1991), *La fascinazione della parola: dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*, Roma, Bulzoni.
- Dodds E. (1978), *I Greci e l'irrazionale*, Firenze, La Nuova Italia.
- Gentili B. (1979), *La metrica dei Greci*, Messina - Firenze, D'Anna.
- Goffman E. (1960), *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino.
- Goody J. (1968), *The Consequences of Literacy*, in J. Goody, J. Watt (a cura di), *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Havelock E. A. (1973), *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma-Bari, Laterza.
- Hobsbawm E. J., Ranger T. (a cura di) (1994), *L'invenzione della tradizione*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Jousse M. (1925), *Études de psychologie linguistique. Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbomoteurs*, in «Revue Archives de philosophie», 2 (4), Parigi, Beauchesne.
- Lord A. (2005), *Il cantore di storie*, Lecce, Argo.
- Ong W. J. (1986), *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino.
- Palmisciano R. (2007), *Recitazioni secondarie, canti lirici e canzoni nei poemi omerici. Le ragioni di un'assenza*, in «Quaderni Urbinati di Cultura

- Classica» 86 (2), 23-54.
- Pitrè Giuseppe (1978), *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. 1, Palermo, Il Vespro.
- Sbardella L. (2012), *Cucitori di Canti. Studi sulla tradizione epico-rapsodica greca e i suoi itinerari nel VI secolo a.C.*, Roma, Quasar.
- Segal C. (1994), *Singers, Heroes and Gods in the Odyssey*, Ithaca-London, Cornell University Press.
- Svenbro J. (1984), *La parola e il marmo. Alle origini della poetica greca*, Torino, Bollati-Boringhieri.
- Velardi R. (1989), *Enthousiasmòs: Possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Velardi R. (2004), *Parola e immagine nella Grecia antica (e una pagina di italo Calvino)* in «AION (filol.)», 26, 191-219.
- Zumthor P. (1984), *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino.

Vera Cantoni
Università di Pavia

'Come all ye theatregoers' L'uso della ballad in alcune histories del XXI secolo

Lo Shakespeare's Globe Theatre di Londra è stato costruito negli ultimi anni del Novecento con materiali, tecniche e modelli di fine Cinquecento (Mulryne, Shewring 1997), dando vita a uno spazio che per gli spettatori è al tempo stesso straniante, a causa della sua evidente appartenenza a un'altra epoca, e coinvolgente, perché pone il pubblico in una posizione centrale, perfettamente visibile e illuminata quanto il palco, con cui si trova a diretto contatto (Carson, Karim-Cooper 2008). Il presente contributo è dedicato alla presenza di ballad in tre drammi storici scritti appositamente per questo teatro: *Holding Fire* (2007) di Jack Shepherd, *A New World* (2009) di Trevor Griffiths e *Bedlam* (2010) di Nell Leyshon. Si propone in particolare di mostrare come questo genere poetico e musicale narrativo sia utilizzato nella drammaturgia per creare degli effetti di avvicinamento e allontanamento analoghi alla duplice spinta suscitata dal teatro stesso, in parte dovuti proprio alle caratteristiche di oralità della ballad, che da un lato si presenta allettante e facilmente accessibile, dall'altro rimanda a un mondo ormai lontano.

Sebbene in forme diverse, le canzoni narrative popolari generalmente note come ballad hanno avuto vasta diffusione nei Paesi di lingua inglese per un lungo periodo di tempo, dal Medioevo all'epoca vittoriana, sicché non sembrerebbero particolarmente indicate per ricostruire l'atmosfera di uno specifico momento storico. Tuttavia, essendo cadute in disuso più di cent'anni fa, tendono a evocare un passato, seppure non precisamente determinato, e anche a questo scopo sono utilizzate nei tre testi in oggetto, ambientati fra il diciottesimo e la prima metà del diciannovesimo secolo.

L'elenco delle fonti stampato in appendice al testo di *Bedlam* (Leyshon 2010, 128) mette in luce il lavoro di ricerca intrapreso da

Nell Leyshon per selezionare i brani cantati nel corso del dramma, che sono, con un'unica eccezione, preesistenti. Tre dei sei pezzi sono ballad cosiddette tradizionali, vale a dire canzoni narrative popolari presumibilmente composte ma sicuramente diffuse e tramandate oralmente fino a quando non furono raccolte e pubblicate da studiosi e appassionati: *Four Drunken Nights* (Leyshon 2010, 50-52), un adattamento della numero 274 fra le *English and Scottish Popular Ballads* (1882-1898) di Francis James Child; *Oyster Nan* (Leyshon 2010, 69-70), dalle *Pills to Purge Melancholy* (1719) di Thomas Dufrey; *Loving Mad Tom* (Leyshon 2010, 104-105), dalle *Old Ballads* (1810) di Thomas Evans. Tutte e tre potevano ragionevolmente far parte del paesaggio sonoro della Londra settecentesca in cui *Bedlam* è ambientato, e anche le modifiche cui è stata sottoposta la prima sono perfettamente in linea con il genere di cambiamenti che intervenivano quasi a ogni esecuzione di brani simili. Molto probabilmente la maggior parte degli spettatori non può cogliere la precisione di questi riferimenti, a meno che non ne legga gli estremi nel testo, ma la struttura di versi e strofe (ballad stanzas, costituite da quartine in cui si alternano versi giambici con quattro e con tre accenti, oppure quartine di versi con quattro accenti, seppure prevalentemente con schema delle rime abab invece del tipico abcb, cfr. Bold 1979, 20-21), l'andamento narrativo e le melodie ripetitive evocano necessariamente le canzoni popolari di un lontano passato. Alcuni ascoltatori potrebbero perfino riconoscere *Four Drunken Nights* (riportata da Child con il titolo *Our Goodman* e nota anche come *The Merry Cuckold and Kind Wife* o con titoli che fanno riferimento a un diverso numero di notti da ubriaco, fino a sette), perché viene tuttora occasionalmente eseguita come pezzo tradizionale, soprattutto in ambito irlandese. Fra le parole di questi brani e *Bedlam*¹ si riscontra un legame tematico generalmente piuttosto vago: come il dramma parlano di eccessi nel bere, di relazioni sessuali e di follia. Nel caso di *Loving Mad Tom* il rapporto è più stretto, in quanto le ultime strofe della ballad anticipano l'argomento del monologo immediatamente successivo (Leyshon 2010, 105), in cui Tom o' *Bedlam* chiede al pubblico di non fermarsi all'aspetto

1. 'Bedlam' è la versione popolare del nome del più noto ospedale psichiatrico londinese, Bethlehem, attivo dal quattordicesimo all'inizio del ventesimo secolo; il termine viene anche usato metaforicamente per indicare una situazione folle, caotica.

malandato di chi vive per la strada e pensare invece alla vita passata dell'essere umano che quelle apparenze quasi nascondono:

My silver cups are turned to earth,
I'm jeered by every clown;
I was a better man by birth,
Till fortune cast me down.
To picking straws now must I go,
My time in Bedlam spending.
Good folks like you your beginning know,
But do not know your ending
(Leyshon 2010, 105)

Le mie coppe d'argento son diventate di terra,
Sono schernito da ogni villano;
Ero un uomo migliore per nascita,
Finché la fortuna non mi ha buttato giù.
Adesso devo andare a raccogliere pagliuzze,
Passando il tempo a Bedlam.
La brava gente come voi sa come comincia,
Ma non come va a finire
(traduzione di chi scrive)

Questo passo sottolinea il nucleo tematico principale del dramma, cioè l'idea che la distinzione fra 'savi' e 'pazzi' è estremamente labile, estendendone esplicitamente il campo di applicazione agli spettatori, che non possono essere sicuri di non cadere a loro volta nella follia.

Le altre due ballad hanno, nell'ambito di Bedlam, una funzione quasi opposta sul piano contenutistico, in quanto i loro racconti dalla vivacità boccaccesca introducono il sollievo di una risata in momenti tendenzialmente cupi. *Four Drunken Nights*, in particolare, alleggerisce l'atmosfera subito dopo che si è chiarita la situazione tragica di Stella, tuttora rinchiusa nel manicomio benché guarita, e rinnegata dall'amante di cui ha implorato l'aiuto (Leyshon 2010, 47-49). *Oyster Nan* invece precede una scena particolarmente intensa, in cui i due monologhi intrecciati di un medico e di un ex paziente presentano i loro diversi punti di vista sulla malattia mentale; posta all'inizio del secondo atto, la canzone in questo caso serve anche a riconquistare l'attenzione degli spettatori dopo l'intervallo, operazione tutt'altro che scontata in un teatro all'aperto dove il sole illumina ugualmente il palco e la platea.

Le tre ballad interrompono la trama del testo drammatico, di cui non fanno in alcun modo parte, però non escono dalla sua ambientazione: sono eseguite dai Bedlamites, un gruppo di persone dimesse dall'ospedale psichiatrico che si guadagnano da vivere come musi-

cisti di strada, e dalla venditrice ambulante di gin Phyllis. Poiché sia quest'ultima sia Tom o'Bedlam, portavoce dei Bedlamites, interagiscono tanto con il pubblico quanto con i personaggi principali, trattando gli uni e gli altri come potenziali clienti (Leyshon 2010, 9, 11, 13, 49, 53, 69, 70), le loro canzoni danno corpo a una realtà intermedia fra quella finzionale e quella della platea. Quando ascoltano le loro esibizioni musicali e ridono alle loro battute, in particolare, gli spettatori, come comparse non pagate nel ruolo di passanti, diventano parte dell'affresco dipinto da Leyshon di una società spensieratamente dedita al piacere e al divertimento, apparentemente inconsapevole dei propri tragici lati oscuri.

The Ballad of Thomas Paine ha un'origine pressoché opposta a quella dei brani filologicamente corretti di Bedlam, in quanto è stata scritta da Trevor Griffiths appositamente per la versione scenica del suo dramma biografico. Il testo con cui appare nel copione è il seguente:

It is of a brisk young serving lad	C'era un vivace ragazzo di servizio
Who loved a kitchen maid	Che amava una giovane sguattera
And how the fondness of their hearts	E l'affetto dei loro cuori
Through price of murder paid	Fu pagato con l'assassinio
Young William came from Yorkshire	Il giovane William veniva dallo Yorkshire
And Lizzie – London Town	E Lizzie dalla città di Londra
But it's how a Welshman brought them to	Ma fu un gallese a portarli
This sad and cold renown	A questa triste e fredda fama
A prophet he be-thought himself	Un profeta riteneva di essere
This Welshman full of zeal	Questo gallese dal grande zelo
He forced poor Lizzie to her knees	Costrinse la povera Lizzie in ginocchio
Her confession to reveal	A rivelare la sua confessione
And so unto the Chapel	E così nella Cappella
To make her sad lament	per fare il suo triste lamento
All for to lift her skirts right up	Tutto per alzarle le gonne
It was his fell intent	Era il suo feroce intento
When William came upon that scene	Quando William capitò davanti a quella scena
And saw the force he bore	E vide la forza che esercitava
He straightway stove his head in two	Subito gli spaccò la testa in due
And rent him dead full sore	E lo colpì violentemente a morte
Now where poor Lizzie does abide	Ora dove si trovi la povera Lizzie
There's less than no-one knows	Meno che nessuno lo sa
Intent to bring her to the rope	E lo scopo di portarla alla forca
Is all that they propose	È l'unico che si prefiggono

(traduzione di chi scrive)

Evidentemente il modello di questo testo non è la ballad 'tradizionale' ma piuttosto quella 'di strada' o 'broadside', un altro genere di canzone narrativa popolare, composta per essere venduta in copie a stampa, ma diffusa soprattutto oralmente, più dettagliatamente descrittiva e meno strettamente limitata a un unico episodio (Pinto, Rodway 1957, 21). Di fatto le diverse strofe, invece di raccontare gli avvenimenti, forniscono indicazioni più o meno precise riguardo a quando e dove hanno luogo, e con questa funzione vengono cantate separatamente all'inizio di quattro scene, rispettivamente dedicate alla

partenza di Paine per gli Stati Uniti, al suo arrivo, gravemente malato, al suo incontro con l'editore di *Common Sense* in un quartiere malfamato e al suo ritorno in Europa.

Le parole della canzone hanno chiaramente lo scopo di aiutare gli ascoltatori a seguire la storia di Thomas Paine, eroe prima della guerra d'indipendenza americana e poi della rivoluzione francese, chiarendo in particolare alcuni spostamenti nello spazio e nel tempo e, nel caso della seconda strofa, spiegando la contemporanea azione scenica. Griffiths aveva originariamente scritto la biografia di Paine come sceneggiatura cinematografica (Griffiths 2005) e l'introduzione della ballad costituisce uno dei principali cambiamenti da lui apportati nel trasformarla in un testo teatrale (Robins, Griffiths 2009, 10); il canto sembra in effetti rispondere alla necessità di esplicitare, in assenza di cartelli e con le limitate possibilità scenografiche di un palco oltretutto privo delle attrezzature tecnologiche moderne, alcuni passaggi di una vicenda che copre più di trent'anni di guerre e rivoluzioni in due continenti.

Come in *Bedlam*, la condizione di chi canta rende più vaga la distinzione fra l'universo diegetico e quello della rappresentazione: i *Mongrel Folk*, che eseguono la ballad, hanno l'aspetto di musicisti di strada settecenteschi, ma le loro parole descrivono la situazione in cui si trova il protagonista e talvolta anticipano perfino il suo avvenire, cosicché non potrebbero certo essere quelle di un brano che lui stesso ascolta. Quindi i cantori appartengono allo spazio-tempo di Paine sul piano visivo, ma il pezzo che interpretano si rivolge al pubblico del *Globe*. Come *Phyllis* e *Tom o'Bedlam*, i *Mongrel Folk* si collocano a metà strada fra due mondi, ma al contrario di loro non interagiscono né con gli spettatori né con i personaggi principali del dramma.

In *Holding Fire* la stessa ambiguità si manifesta in maniera ancora diversa con *The Ballad of William and Lizzie and The Welshman*. Si tratta, come nel caso di *The Ballad of Thomas Paine*, di un brano originale che ha per oggetto i protagonisti del dramma, ispirato al modello delle *broadside ballad*; in particolare, il testo scritto da Jack Shepherd sembra rientrare in un sottogenere specifico, quello del 'sorrowful lamentation', dedicato in termini sensazionalistici alla storia di un condannato a morte, le cui copie a stampa venivano spesso vendute il giorno dell'esecuzione del suo soggetto (Bold 1979, 76-78). Il testo

definitivo, leggermente diverso da quello pubblicato (Shepherd 2007, 69-70, 93, 106-107),² è il seguente:

It is of a brisk young serving lad
Who loved a kitchen maid
And how the fondness of their hearts
Through price of murder paid
Young William came from Yorkshire
And Lizzie – London Town
But it's how a Welshman brought them to
This sad and cold renown
A prophet he be-thought himself
This Welshman full of zeal
He forced poor Lizzie to her knees
Her confession to reveal
And so unto the Chapel
To make her sad lament
All for to lift her skirts right up
It was his fell intent
When William came upon that scene
And saw the force he bore
He straightway stove his head in two
And rent him dead full sore
Now where poor Lizzie does abide
There's less than no-one knows
Intent to bring her to the rope
Is all that they propose

C'era un vivace ragazzo di servizio
Che amava una giovane sguattera
E l'affetto dei loro cuori
Fu pagato con l'assassinio
Il giovane William veniva dallo Yorkshire
E Lizzie dalla città di Londra
Ma fu un gallese a portarli
A questa triste e fredda fama
Un profeta riteneva di essere
Questo gallese dal grande zelo
Costrinse la povera Lizzie in ginocchio
A rivelare la sua confessione
E così nella Cappella
per fare il suo triste lamento
Tutto per alzarle le gonne
Era il suo feroce intento
Quando William capitò davanti a quella
scena
E vide la forza che esercitava
Subito gli spaccò la testa in due
E lo colpì violentemente a morte

Ora dove si trovi la povera Lizzie
Meno che nessuno lo sa
E lo scopo di portarla alla forca
È l'unico che si prefiggono

(traduzione di chi scrive)

Due differenze fondamentali distinguono questa ballad dal tipico sorrowful lamentation: non è scritta dal punto di vista dell'assassino e invece di concludersi con l'esecuzione capitale ha un finale aperto; anche nella versione pubblicata, infatti, che racconta come William

2. Quando, come nel caso dello Shakespeare's Globe Theatre, gli scrittori collaborano direttamente con gli altri artisti alla realizzazione della messa in scena, il testo del copione per lo spettacolo è di solito quello definitivo, mentre quello pubblicato viene necessariamente stampato prima della fine delle prove per essere messo in vendita il giorno del debutto. Pertanto entrambe le versioni sono state approvate dal drammaturgo, ma in linea di massima quella recitata rappresenta uno stadio più avanzato del processo creativo e si può quindi considerare più autorevole.

venga ferito, arrestato e condannato a morte (Shepherd 2007, 106-107), il futuro di Lizzie rimane incerto. Entrambe queste particolarità sono perfettamente coerenti con il contesto drammatico della canzone, giacché un musicista di strada che nella realtà diegetica raccontasse in prima persona la storia dei protagonisti del dramma rischierebbe di confondere le idee al pubblico, e rivelando in anticipo il loro destino mentre stanno ancora scappando si rovinerebbe la suspense della fuga.

Altre caratteristiche di *The Ballad of William and Lizzie and The Welshman* sono al contrario tipiche dello stile delle broadside ballad. La commistione di elementi sentimentali e sensazionalistici, per esempio, tende a catturare l'attenzione degli spettatori del Globe così come quella dei passanti dell'Ottocento. I dati specifici, invece, come il nome, la provenienza e la professione di quasi tutti i personaggi, avevano lo scopo di attestare la veridicità delle street ballad, mentre in *Holding Fire* servono principalmente a far sì che il pubblico riconosca subito e senza ombra di dubbio nei protagonisti della canzone gli stessi Lizzie e Will le cui avventure sono rappresentate direttamente in scena.

Il copione prevede che questo brano venga eseguito due volte, prima, senza l'ultima strofa, da un musicista di strada (Shepherd 2007, 69-70) e poi per intero da un prigioniero nel carcere di Warwick (Shepherd 2007, 92-93). Il cantore professionista la intona in una taverna, dove lo sentono Mr Bains e Beth, il padre e la sorella di Lizzie, le cui reazioni sono significative: l'uomo è talmente ubriaco da non rendersi conto di stare ascoltando una versione scandalistica delle disavventure della sua figlia maggiore, neanche quando la minore, sopraggiunta in un secondo momento, gli dice che quella canzone non le piace (Shepherd 2007, 70). In questo modo il brano musicale fa notare agli spettatori che il padre sta scivolando nell'alcolismo mentre la ragazzina sta prendendo coscienza del mondo e della sua durezza, ma anche che i due innamorati in fuga hanno acquisito una considerevole notorietà popolare. Più avanti, l'ultima strofa contiene la notizia che l'eroina non è ancora stata catturata (Shepherd 2007, 93).

Ancora una volta, a cantare la ballad sono figure appartenenti alla realtà finzionale, ma il loro pubblico è costituito tanto da personaggi del dramma quanto dagli spettatori del Globe, gli uni e gli altri chiamati a riconoscere Lizzie e Will nei protagonisti della canzone e a

usarla come fonte di informazioni. La reazione di Beth e l'indifferenza di Mr Bains possono dare un ulteriore valore a questa situazione metateatrale spingendo chi li osserva a riflettere sulla somiglianza fra la curiosità morbosa alimentata dai sorrowful lamentation e il proprio interesse per gli aspetti sensazionali della storia degli innamorati, poiché l'ubriaco sembra non capire affatto la situazione, mentre la ragazzina, che ha a cuore la sorte della sorella, simboleggia il rifiuto di un simile sfruttamento di sofferenze, violenza e sentimenti a scopi commerciali e di intrattenimento.

In conclusione, pur appartenendo a sottogeneri diversi, le ballad di *Holding Fire*, *A New World* e *Bedlam* tendono tutte a creare due effetti quasi contrapposti: da un lato mettono in evidenza la distanza fra la realtà diegetica e quella della rappresentazione contribuendo a ricreare un'ambientazione storica, interrompendo la trama e presentando una *mise en abyme* di temi ed episodi del dramma, ma dall'altro favoriscono il coinvolgimento del pubblico alleggerendo l'atmosfera, fornendo informazioni utili e soprattutto creando una situazione in cui spettatori e personaggi si uniscono nella condivisione di una stessa esperienza di ascolto. In entrambi questi moti, di allontanamento e di avvicinamento, svolgono un ruolo significativo delle caratteristiche derivanti dalle origini orali della ballad, in quanto ritmi, melodie e strutture sintattiche semplici e ripetitivi, tipici dei brani imparati e ripetuti senza passare attraverso la scrittura, contribuiscono a rendere le canzoni facilmente accessibili e coinvolgenti, ma rimandano anche allo stile proprio di una tradizione ormai remota.

Bibliografia

- Bold A. (1979), *The Ballad*, London, Methuen.
- Carson C., Karim-Cooper F. (eds) (2008), *Shakespeare's Globe. A Theatrical Experiment*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Griffiths T. (2005), *These Are the Times. A Life of Thomas Paine*, Nottingham (UK), Spokesman.
- Leyshon N. (2010), *Bedlam*, London, Oberon Books.
- Mulryne J. R., Shewring M. (eds) (1997), *Shakespeare's Globe Rebuilt*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Pinto V. de Sola, Rodway A. E. (1957), Introduction, in Id. (eds), *The Common*

- Muse. Popular British ballad poetry from the 15th to the 20th century, Harmondsworth (UK) – Ringwood (AU), Penguin Books, 1965, 13-50.
- Robins N., Griffiths T. (2009), He Got It Right, in «Around the Globe», 42, 10-11.
- Shepherd J. (2007), Holding Fire, London, Nick Hern Books.

Flavia Crisanti
Université Paris-Sorbonne

Il romanesco di Celestini: un'oralità letteraria

1. Un approccio antropologico verso un impegno letterario

Dato che di oralità si parla, cominciamo subito con una citazione di Ascanio Celestini:

Sostanzialmente io faccio un “lavoro di drammaturgia delle fonti orali”: come tutte le definizioni questo non significa niente ... Allora, sappiamo che la drammaturgia è una scrittura, una tessitura per il teatro. Le fonti orali, invece, sono quell'insieme di documenti che normalmente vengono raccolti attraverso un lavoro di registrazione sul campo. Questo significa che compio un lavoro di scrittura che utilizza come elementi di creazione le fonti orali (Bologna 2007, 68).

L'auto-definizione del proprio teatro da parte di Celestini mette in luce quanto possa essere importante per il narr-attore la componente orale del il suo teatro, come fonte per gli spettacoli stessi e come caratteristica della propria drammaturgia.

L'approccio antropologico al teatro di Celestini – soprattutto alle sue prime opere come la Trilogia Mille e uno che racchiude gli spettacoli Baccalà, Vita morte e miracoli e la Fine del mondo, oppure Cicoria e Radio clandestina, composti e portati in scena tra il 1998 e il 2000 – è stato oggetto di diverse analisi che, partendo dalle dichiarazioni dello stesso Celestini, hanno messo in luce la ricerca costante e meticolosa di fonti orali come base per un teatro che si configura, fin dai suoi esordi, come atipico rispetto al teatro di narrazione di Baliani e Paolini. Nel teatro di Celestini, infatti, convivono in modo ambiguo un alto grado di oralità e un alto livello di letterarietà, facendo sì che il testo che si ascolta o che si legge, oscilli continuamente tra evocazioni realistiche e pura fiction.

La fonte orale va intesa, nei primi spettacoli di Celestini, come l'insieme di racconti popolari che si tramandano da generazioni nelle campagne laziali, mentre prende la forma del documento orale, inteso come un'intervista o un discorso riportato, negli spettacoli successivi, come Fabbrica, per esempio. Lavorando, quindi, sulla tradizione popolare italiana e creando dei laboratori in cui si ascoltano, per esempio, i lavoratori in fabbrica, Celestini elabora un proprio bagaglio d'informazioni che, mescolato a fonti letterarie più canoniche – un romanzo, un saggio - crea quella base imprescindibile per la creazione dei propri spettacoli.

La fonte orale è dunque all'origine degli spettacoli di Celestini e ne è il motivo ispiratore. Tuttavia, già a questo primo livello, l'uso della fonte orale non si presenta semplice come appare. Il teatro per Celestini è, infatti, un lavoro sull'oralità, come si diceva, in cui l'autore prende in considerazione il presente che ad un certo punto si riempie di relazioni con il passato, ma è pur sempre presente: anche una persona che mi racconta del passato in realtà sta compiendo un racconto del presente (Bologna 2007, 71).

La scelta della fonte orale permette, dunque, di creare un ponte tra un passato recente o meno, e il presente inteso come tempo del racconto.

Nei testi di Celestini, infatti, si assiste a un interessante appiattimento dei livelli temporali che mescola il racconto nel presente e del presente ad una forma di rievocazione contemporanea del passato. Per fare un esempio lampante si può pensare a *La Pecora Nera*, lo spettacolo sui manicomi, in cui, per tutto il racconto, la sola differenza temporale è data dal ricordo dei “mitici anni Sessanta in cui tutti volevano vivere” e una contemporaneità spesso confusa con il passato.

Si legge, infatti, all'inizio di ciascuna delle tre parti che compongono il testo:

Io sono nato negli anni Sessanta. I favolosi anni Settanta
(Celestini 2006, 7)

Io sono Nicola e sono nato negli anni Sessanta. I favolosi anni
Sessanta (Ibid., 35)

Io sono morto quest'anno. Quest'anno hanno aperto il super-
mercato (Ibid., 55).

Le azioni sono tutte appiattite in un eterno presente che permette di accostare la morte del personaggio che, nel momento in cui parla, è morto e ricorda la propria vita, all'apertura del supermercato o alla rievocazione della nonna che, in manicomio andava a portare le uova fresche. Come se si trattasse, infatti, di un flusso di coscienza, i protagonisti raccontano il presente che è, in realtà, strettamente legato al passato.

Come dice lo stesso Celestini:

quando si afferma “mio padre è morto il 18 marzo” in realtà si dovrebbe dire che “mio padre muore ogni volta il 18 marzo” perché ogni 18 marzo si mette in atto processo mentale che rinvia a quel 18 marzo e si rivive quell'evento (Lega 2012).

L'appiattimento temporale, che poi non è un vero appiattimento ma piuttosto una complessa struttura narrativa, permette di realizzare quello che Bologna definisce come il livello zero della costruzione narrativa di Celestini, ovvero l'applicazione del metodo antropologico. In questa prima fase, la fonte orale è alla base del soggetto che si racconta e con le sue principali caratteristiche struttura poi il testo stesso. Se si osservano, infatti, nel complesso le opere di Celestini si vede come la struttura dei suoi testi sia profondamente influenzata dall'origine orale: racconto brevi monologici, organizzati attorno ad un personaggio che parla ad un ipotetico interlocutore (salvo il caso di Fabbrica che si presenta formalmente come una lettera) e che interpone al racconto diretto altri punti di vista, flash back, analepsi e prolessi tipici del racconto orale che si fa scrittura. Celestini, infatti, a differenza di quanto fa Marco Paolini, non è interessato al “vero documentario” per denunciare, come un moderno ‘j'accuse’ un tale aspetto della vita reale, e quindi non ha bisogno di ricostruire i grandi eventi della storia nazionale rispettando il vero storico. È per questo che, proprio al teatro di Celestini, si applica perfettamente la definizione di teatro di narrazione come “rigenerazione orale di un racconto” che nasce, a sua volta come orale. In sintesi si può dire che il teatro di Celestini nasce come oralità, si trasforma in scrittura e in una scrittura consapevole delle ultime tendenze della narrativa italiana, e si ripresenta sulla forma orale di cui mantiene le caratteristiche linguisti-

stica (come la caratterizzazione regionale) e le modalità di riproduzione orale (ritornelli, parole chiave, ripresa del soggetto ad ogni racconto). L'importanza della ripresa della parola orale imbevuta di dialetto, come vedremo, e la struttura orale del racconto, fanno sì che il messaggio dell'autore, la sua critica verso un mondo dove i potenti schiacciano le vittime, possa arrivare a tutti.

2. Una lingua orale profondamente letteraria

Fin ad ora si è visto, quindi, come l'oralità sia alla base della struttura stessa del testo di Celestini. Tuttavia, chi lo conosce anche solo per i brevi sketches alla televisione per il programma *Parla con me* di Serena Dandini, sa che l'oralità di Celestini è legata anche alla sua lingua, così volutamente impregnata di romanesco.

Prendiamo, dunque, tre esempi, tratti da tre spettacoli diversi e di anni diversi per vedere quali siano le tracce dell'oralità in Celestini:

La prima volta che so' arrivato a Roma venni per il mercato di piazza Vittorio. Che io non so' de Roma, so' di un paese che se chiama Ponte. Che il paese mio è celebre pe' la carne. Noi, al paese mio, siamo tutti allevatori e macellari. Defatti arrivammo a Roma al mercato di piazza Vittorio propriamente pe' vende la carne (Soriani 2006).

Soltato co' la mia di ombra non riesco a parlarci. Io ci provo, ma è inutile! Mi sa che proprio l'ombra mia non mi considera. Anzi, col tempo mi sono fatto l'idea che l'ombra mia non voleva essere l'ombra di una persona, ma l'ombra di una cosa (Celestini 2003).

Cittadini! Nel '49 a Roma di cittadini ce n'erano quasi duecentomila. Seimila erano ecclesiastici e ci stavano quasi trecento chiese, ma oltre mille erano le osterie. Vino batte Dio 3 a 1! (Ivi, 2013).

Si nota, per prima cosa, un'evoluzione da un testo come *Cicoria*, in cui la lingua è l'elemento che lo caratterizza maggiormente, a *Pro patria* in cui non restano che alcune tracce del romanesco. Nel tempo, infatti, la produzione di Celestini è segnata da un affievolimento della caratterizzazione dialettale verso il mantenimento di forme più generiche.

La caratterizzazione dialettale precisa – un romanesco parlato in borgata – lascia spazio ad un pan-romano, che permette di identificare la provenienza geografica e sociale dei personaggi, ma poco altro.

Si osservano, infatti, enomeni quali l'uso del "che" polivalente, del mancato accordo tra nome e aggettivo in base al genere e al numero e della struttura non lineare della frase che sono tipici dell'oralità trasformata in scrittura. L'effetto sgrammaticato è il primo esempio di una ripresa dell'oralità nella pagina scritta.

La scelta, poi, di mantenere alcune parole in dialetto come "macellaro" per "macellaio", diventa decisamente la spia interpretativa più interessante, e permette anche di richiamare alla memoria gli antecedenti letterari di Celestini.

Infatti la volontà di mantenere alcune parole in dialetto non è fatta per una necessità di realismo né per una volontà evocativa-sentimentale. Se Celestini avesse voluto, infatti, scrivere un testo realista, non avrebbe certamente lasciato solo qualche parola o qualche espressione in romano, ma avrebbe scritto l'intero testo in dialetto, segnalando volutamente un'aderenza totale al vero orale e quindi identificando in modo univoco un tipo di pubblico e di personaggi. Si avrebbe avuto, quindi, un esercito di personaggi proveniente dalle borgate romane, parlanti la lingua del proprio ceto sociale e sicuramente ci sarebbe stato un altro tipo di pubblico e successo per Celestini.

Cicoria, già citato, per esempio, è uno spettacolo in cui la volontà di far parlare il figlio in foggiano stretto e il padre in romano, non ha finalità realistiche, ma espressionistiche, legate alla dipendenza da un modello, quello pasoliniano, omaggiato fin dal titolo. La ripresa di una scena di Uccellacci ed uccellini e di alcune scene che richiamano Mamma Roma permettono di spiegare questa commistione linguistica come una sperimentazione che va verso la regressione linguistica di Pasolini – e che caratterizza anche le prime opere di Celestini – e che si lega appunto a questo genere di tradizione letteraria che accosta Celestini a Citi, Pasolini e risalendo nel tempo fino a Gadda.

Tuttavia, la permanenza degli elementi dialettali nelle pagine di Celestini non rimanda nemmeno alla scelta di meneghelliana memoria, di voler scegliere alcune parole in dialetto per il potere evocativo che possiedono. Non c'è in Celestini, come c'è in Paolini, per esempio, l'intento di far corrispondere ad una parola dialettale un corrispettivo concreto che rappresenta un intero mondo.

Quindi, la prima funzione che ha l'oralità ricostruita di Celestini è quindi denotativa ed espressionistica allo stesso tempo.

Se, come si diceva, l'autore ha un messaggio da far passare al pubblico, e questo messaggio è politicamente connotato, deve, non solo farsi capire da tutti – e da qui la scelta di escludere un testo tutto in dialetto -, ma anche identificare una tipologia di personaggio che possa essere una persona qualunque.

A questo proposito Celestini ha detto che:

Io parlo come parlo e lavoro su quello. Oggi si deve ricostruire una cultura, non nel senso elittario del termine, ma nel senso di dare qualcosa al pubblico (Frezza 2005).

La comunicazione immediata è quindi all'origine di una lingua non letteraria, che resta portatrice dei segni dell'oralità anche nella sua trascrizione.

La parola si arricchisce però di un ruolo fondamentale perché non solo è lo strumento per comunicare, ma è lo strumento per costruire un'immagine. Il teatro di Celestini è un teatro di immagini che il pubblico visualizza nella propria mente, come se fosse chiamato a leggere un testo non scritto di cui ascolta un susseguirsi di parole che danno un'insieme di immagini.

Per definire questa funzione della lingua Celestini parla di un'immagine immaginata e che appartiene alla sfera esperienziale del personaggio che parla in scena, ma che deve essere visualizzata e compresa al pubblico.

Per quest'idea di lingua Celestini è stato avvicinato a Pasolini che, nel suo celebre Manifesto per il nuovo teatro, scrive:

Semiologicamente il teatro è un sistema di segni i cui segni, non simbolici ma iconici, viventi, sono gli stessi segni della realtà [...] L'archetipo semiologico del teatro è dunque lo spettacolo che si svolge ogni giorno davanti ai nostri occhi e alla portata delle nostre orecchie, per strada, in casa, nei ritrovi pubblici (Pasolini 1968).

L'influenza di Pasolini sul teatro di Celestini è stato sommariamente studiata e di quello che è stato proposto, è interessante osservare come la ripresa della lingua orale nella pagina scritta abbia per entrambi una volontà regressiva ed espressionistico-connotativa.

La discesa verso la lingua parlata dalle borgate, dai ceti minori e dimenticati dalla grande società del consumo, è un modo per dimostrare

come questo processo regressivo porti alla luce un mondo forse più primitivo, ma che può diventare la spia di un'altra società. In Pasolini quest'idea si coniugava con una ricerca tanto vitalistica quanto di una negazione di un altro mondo rispetto a quello imposto dalla società dell'epoca, in Celestini diventa lo strumento con cui dare voce ad un mondo altro, sì, ma fatto di dimenticati dalla società. La scelta linguistica fa sì che i personaggi di Celestini – poveri menomati ai margini della società – rappresentino con la loro parola un'immagine precisa di un male di vivere, senza dubbio, ma anche di una propria concezione di mondo, alterata dalla propria concezione sociale.

La parola immaginata, parola dialettale, identifica un mondo altro, che nulla ha a che fare con quello reale, ma che è la riproduzione di quest'ultimo agli occhi degli emarginati.

Da qui, dunque, la volontà di mantenere una lingua orale, connotata dialetticamente, si fa espressione della caratteristica stilistica più evidente di Celestini: il realismo magico.

3. Dal mondo immaginato all'impegno: dalla parola orale all'oralità letteraria

L'oralità di partenza, dunque, si tramuta, tramite un percorso di riproduzione antimentica del reale, in una narrazione complessa che, prevedendo sempre uno o più punti di vita interni, immerge i personaggi in un'atmosfera irreali, sognante, atemporale e lontana. L'appiattimento temporale in cui il racconto al presente fa sì che tutto accada in un lasso di tempo minimo, modifica la narrazione al punto tale che ogni racconto o micro-racconto si presenta come un cerchio che si apre e si chiude. Quando invece si definisce un prima e una dopo, i due limiti temporali sono talmente confusi che la narrazione maniente un progredire a flusso, in cui i ricordi vanno e vengono, ricoperti e decomposti dal personaggio. Ogni spettacolo appare quindi all'insegna del realismo magico e del sogno che, per Celestini, è un modo per rileggere il reale, dialogando con la morte:

La realtà riletta tramite il sogno si spiega. Ci sono cose che non si capiscono e che trovano senso quando vengono sognate (Frezza 2005).

Senza entrare nel merito della vicinanza tra questa citazione e ciò che dice Pasolini, per esempio, sul ruolo del sogno come strumento

per rileggere la realtà attraverso l'esperienza che l'uomo può fare più vicina alla morte, si nota come il livello antropologico del racconto di Celestini venga a poco a poco modificato.

Dell'oralità di partenza rimane qualche parola, come si è detto, e l'idea che il racconto non proceda in modo regolare, ma seguendo il filo della memoria. Ora, questi personaggi che non hanno contatto con la realtà che li circonda e che fluttuano in un tempo non definito si esprimono in una lingua che ha una doppia caratterizzazione e che, per la nostra riflessione, conferma una volta di più quanto l'oralità di Celestini sia finta.

I personaggi di Celestini vivono in un sogno che è spesso legato alla morte di uno dei personaggi presenti (molti sono i personaggi che parlano da morti, come in *Il ragazzo morto* e *le comete di Parise*, modello per il realismo magico di Celestini) o all'attesa di questa. Sono un esercito di vittime, menomate, ai margini della società che si costruiscono un mondo altro per affrontare il vivere quotidiano.

Lo schermo con cui riescono a sopravvivere nel mondo è soprattutto linguistico. Questi personaggi parlano due lingue: una lingua connotata e una lingua connotativa.

La prima di queste è una specie di lessico familiare che ha ogni personaggio per descrivere un aspetto del reale dal proprio punto di vista, quello di un bambino che “mangia la cacca di pecore credendole caramelle” in *La Pecora Nera*, per esempio. Ancora più chiaro, in *Lotta di classe*, l'esempio della “magagna” e della menomazione. Marinella, il personaggio che ha il labbro leporino ha imparato a vivere con la propria menomazione, che chiama “bocca marcia” al punto tale da farci dell'ironia sullo sguardo della gente. Queste parole sono parte del suo mondo, diventano la chiave di lettura del mondo per questo personaggio ossessionato dal fatto che tutto possa diventare “marcio”. Per gli altri, invece, la sua menomazione è la magagna, e la realtà del personaggio viene riletta attraverso questa parole, portatrice di un giudizio.

Se da una parte, quindi, le parole che richiamano la personale interpretazione del mondo dei personaggi, attingono spesso dal lessico familiare o dal dialetto, si nota anche la presenza di parole connotative che servono al pubblico come briciole di realismo per capire e immaginare quel mondo altro.

Prendiamo per esempio, *Lotta di classe*, di Celestini in cui la stessa vicenda, viene vista da diversi personaggi e quindi da diversi punti di vista, che iniziano tutti dalla stessa osservazione e si concludono sullo stesso punto. Per esempio, il tentato suicidio della dipendente di un call-centre, viene evocato in tutti i racconti e la parola call-centre è l'appiglio semantico che ha il pubblico per capire che si parla di un racconto di oggi, perchè tutto il resto del testo potrebbe riferire di storie accadute in un passato lontano.

Dal paragone tra i due mondi e i due modi di parlare, emerge l'atto di denuncia di Celestini, e dunque il suo impegno, nel contrapporre ad un tipo di realtà storicamente connotata una variante "magica" spesso grottesca, che permette di far emergere la propria denuncia. L'oralità diventa, quindi, per Celestini uno dei punti principali non solo del nucleo ispiratore del proprio teatro, ma anche della propria idea letteraria e dell'ideologia del suo teatro. E' chiaro che la lingua regressa, quel pan romano da borgata, che ritroviamo nelle sue opere non esprime solamente la volontà di non uniformarsi alla lingua mediatica di oggi, ma è soprattutto una lingua che manifesta un mondo altro, che funziona come uno specchio al contrario della società di oggi.

La parola immagine di Celestini – parola solamente in apparenza orale - apre gli occhi su un mondo diverso, che il pubblico e il lettore imparano a conoscere senza altri intermediari se non la cadenzata cantilena di Celestini.

Bibliografia

- Bologna P. (2007), *Tuttestorie. Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini*, Milano, Ubulibri.
- Celestini A. (2003), *Fabbrica*, Roma, Donzelli.
- Celestini A. (2006), *La Pecora nera*, Torino, Einaudi.
- Celestini A. (2013), *Pro patria*, Torino, Einaudi.
- Frezza G., Mastrangelo G., Profumi E. (2005), *Di quel luogo in cui non piove mai*, in «Il Giornale di Filosofia».
- Lega A. (2012), *Incrocio di sguardi. Conversazione su matti, precari, anarchici e altre pecore nere*, Milano, Elèuthera.
- Pasolini P.P. (2000), *Il teatro*, (a cura di) W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori.

Soriani S. (2006), *Cicoria*. Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia, Pisa, Titivillus.

Vincenza Di Vita
Università di Messina

Gli *Uccelli* di Roberta Torre. Un mascherato tributo ad Aristofane

Ma perché non è bello vedere le cose che gli altri non vedono?
Torre, *Il colore è una variabile dell'infinito*, 2014

1. *Masquerade*, larve e aldilà

La parola “maschera” in latino viene tradotta con “larvus”, “larva” che significa letteralmente “larva”, “spettro”, “fantasma”, ma anche “maschera”, “scheletro”, “fantoccio”; il verbo “larvo” inoltre significa “stregare”, “incantare”. In greco antico la stessa parola “larvax” (“λαρναξ”) si traduce con un termine che indica un sarcofago ovvero il contenitore in cui vengono disposti i cadaveri, ma anche l’urna che contiene neonati esposti per adozioni pubbliche. Indubbiamente il termine contiene dei significati legati a una idea di esistenza, cara a confessioni che professino fedi e spiritualità, con la credenza in mondi ultraterreni, che solo un’attenzione squisitamente mondana può tuttavia creare, credendo in una trasmissione di informazioni verticali tra il mondo degli umani e quello soprannaturale. Nell’accezione pirandelliana la maschera equivale all’apparizione del morto cioè al fantasma, questo naturalmente proprio a partire dalle frequentazioni dell’autore con il mondo dell’occulto che poi avranno influenze dirette nella sua poetica teatrale, attraverso fantasmi-maschere nude (sembianze terrene di mondi sovrumanici e subumani o meta-umani di cui l’attore diviene *medium*?). È nota infatti l’influenza subita dal “figlio del Caos”¹ in

1. “Io dunque son figlio del Caos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà, perché son nato in una nostra campagna, che trovasi presso ad un intricato bosco, denominato, in forma dialettale, Cávusu dagli abitanti di Girgenti. Colà la mia famiglia si era rifugiata dal terribile colera del 1867, che inferì fortemente nella Sicilia. Quella campagna, però, porta scritto l’appellativo di Lina, messo da mio padre in ricordo della prima

contesti legati a spiritismo e occultismo, in un Novecento italiano (e siciliano) animato dalla presenza di Aleister Crowley nell'Abbazia di Th lema a Cefal ; prima della sua espulsione dall'Italia, da parte del regime fascista, avvenuta nel 1923 (Crowley 1998). Indubbiamente i rimandi magico-numeriche rintracciabili nella trilogia metateatrale di Pirandello (Artioli 1989; Tessari 2012) e nel pi  decisivo testo de *I Giganti della montagna* rievocano ambientazioni e spaesamenti degni di una "Grande Bestia 666", come Crowley amava autodefinirsi (Fiume 2013). L'attore pirandelliano sarebbe pertanto una sorta di figura mediatica, se non la stessa incarnazione di anime dell'aldil , pertanto un fantasma-attore ma collocato in un ben preciso contesto culturale e sociale. Emblematico a tal proposito   il rapporto creatosi tra Eduardo De Filippo e Luigi Pirandello per la stesura dell'opera *Questi fantasmi*: "la scelta della famiglia e degli umili come campo tematico, l'integrazione di Pirandello nella sua sensibilit  dialettale, il pulcinellismo, la definizione della sua maschera d'attore come maschera sociale [...] dovranno essere viste come articolazioni di una sostanziale coerenza d'artista." (Meldolesi 1987, 85-86). Nel lungometraggio di Camillo Mastrocinque del 1955, dal titolo *Tot  all'inferno*, la figura del protagonista traduce perfettamente l'idea di maschera²

figlia appena nata e che   maggiore di me di un anno; ma nessuno si   adattato al nuovo nome, e quella campagna continua, per i pi , a chiamarsi C vusu, corruzione dialettale del genuino e antico vocabolo greco X os." (Cfr. Spezi 1933).

2.   proprio a causa del ricorso alla maschera dell'avanspettacolo dai toni farseschi con annessi "fracchino e bombetta", che questo lungometraggio merita la dovuta attenzione. Incuriosisce l'uso del bianco e nero e i dettami del cinema muto nel momento dei tentativi di suicidio, sorta di prologo al film, che ha finalmente inizio mediante una esplosione di vivaci colori e serrati dialoghi nelle scene "infernali". Sebbene infatti la trama sia piuttosto elementare e sia stata pi  volte accostata ai successivi e rapidi (girati in pochi giorni e con le medesime scene ma con diverso montaggio) *Tot  contro Maciste* e *Tot  e Cleopatra*, esso si presta a varie e approfondite analisi. Nel nostro caso ricordiamo come la caratterizzazione dei personaggi abbia indubbiamente influenzato la scenografia dell'inferna allucinazione del protagonista di *Sud Side Stori* di Torre, ispirato al dramma di Shakespeare *Romeo e Giulietta*. Il lungometraggio   un musical che racconta dei due innamorati Toni Giulietto e la prostituta Romea Wacoubu, in una Palermo popolare, in cui vige la legge di protettori, prostitute e immigrazione clandestina. Quando infatti Toni Giulietto si ritrova ubriaco, nella taverna di cui   abituale avventore e in cui "si mangiano cibi afrodisiaci e ci si traveste

che qui si sta indagando (Fofi 1980; Escobar 1998; Bispuri 2010). E in particolare: “se i personaggi fanno i fantasmi, creano (poieticamente) i fantasmi, è perché essi stessi possiedono una natura fantasmatica [...] il sintomo di un’evanescenza dei personaggi capace di riverberarsi sugli attori, di segnare la loro scelta come una fatale pulsione di morte” (Tomasello 2014, 71-72).

Ma cosa c’entrano le maschere e i fantasmi con *Gli Uccelli* di Roberta Torre?³ Ebbene le maschere, eminentemente femminili, di Roberta Torre, sono onnipresenti e mortifere, basti qui in breve ricordare quanto tutto il corredo figurativo della sua poetica sia popolato di maschere grottesche dell’aldilà e di statue velate, dotate di umanità nello sguardo. Nel film del 2010 *I baci mai dati*, la scena iniziale è ritratta mediante una ripresa, che mostra indubbiamente un punto di vista privilegiato della camera, effettuata idealmente dal volto-sguardo di una statua velata, nel momento che ne precede lo svelamento pubblico per una inaugurazione dell’installazione. Tuttavia la statua in questione presto perde la testa, viene insomma decapitata per il lancio di un pallone da calcio, a opera di ragazzini del quartiere di Librino, in cui tutta la vicenda viene ambientata. Questo episodio suggerisce che attraverso lo smarrimento del capo, la maschera si priva anche della sua dimensione antropomorfa che ne conferisce la sua capacità di coscienza, per assumere tuttavia una valenza magica

certe volte da donna”, viene invitato a entrare nel “magico mondo degli odalischì”. Qui si risveglierà combattuto tra due miti pop italiani: da una parte l’infero, giallastro e fumoso Mario Merola che canta *So ’nnato carcerato*, lo incita alla vendetta con i toni della sceneggiata napoletana; il rock and roll vivace e patinato di Little Tony invece sulle note di *Il ragazzo col ciuffo*, in lotta con Merola, lo invita a trovare una soluzione pacifica e musicale ai suoi drammi d’amore (Torre 2000). Chiaramente nella pellicola musicale di Torre oltre al *Totò* già citato si ravvisano anche riferimenti al *Fellini-Satyricon* del 1969.

3. Quanto viene riportato è frutto di un dialogo di chi scrive con Torre, questa scoperta avviene a partire da un interesse concreto, nato nel 1997 e poi sfociato in un reciproco e continuo confronto. In seguito alla condivisione di una esperienza lavorativa nel 2012 nasce pertanto un ricco scambio artistico e intellettuale che giustifica l’assenza di riferimenti bibliografici. È infatti a tutt’oggi assente una monografia sull’artista che ne comprenda la totalità della poetica (fatta eccezione per un tentativo frutto di una relazione tra istituzioni e cinema, l’edizione è stata infatti finanziata da Regione Siciliana, Film Commission Sicilia e MIBAC, cfr. Conti, Fonio 2011, 9).

da *medium*. Oltre al riferimento pirandelliano, a cui si faceva cenno in precedenza, è necessario ricordare come in varie culture la maschera che si appone sul volto del defunto ha lo scopo di proteggerlo da spiriti malvagi, che potrebbe incontrare nel suo viaggio ultraterreno. Ed ecco che qui subentrano però ulteriori figure care a Torre ovvero gli angeli, elemento precipuo e ricorrente nella poetica dell'artista che ci permette di redigere una sorta di rinvio autocitazionale dell'aldilà. E non può essere un caso che la sua *Aida* rechi un sottotitolo come *il circo dell'aldilà* (Esposito, Torre 2014). In tale prospettiva va considerato un lavoro come *Gli Uccelli* da Aristofane per Roberta Torre, opera circense nella misura in cui si presenta, in modo manifesto, l'intenzione di volersi allontanare da un ipotetico centro per abbracciarlo, senza tuttavia comprenderlo, ma evocandolo in una dimensione sospesa e verticale, opponendosi a esso e sostando nella sua circonferenza che ne è confine. Questa è da intendersi come una tensione metafisica che non può realizzarsi mai pienamente, collocandosi sempre su un piano di frontiera, ormai laicizzato attraverso una contrattazione e medicalizzazione degli eventi luttuosi: la *morte* e il *morire* sono quindi diventati prodotti sociali (Cfr. Elias 1985; Carlino 1997; Siniscalchi 2001).

2. Uccelli e angeli

Tano da morire, primo lungometraggio della Torre, datato 1997, e *Aida* (2014) sono i due lavori in cui il tema dell'aldilà è reso in modo esplicito, una vera e propria dichiarazione di simpatia viene espressa nei confronti dell'oltremondano e verso le creature che ne fanno parte. Etimologicamente il termine che individua il dio infero greco Ade, identifica anche "l'altra riva di un fiume confinario, chiamato Gjöll presso i Germani del nord, Acheronte, Cocito o Stige dai Greci (Biedermann 1999)". Si tratta quindi di un viaggio, quello che il defunto si appresta ad affrontare dopo la morte e probabilmente verrà giudicato, come rileva la religione dell'Egitto che ha lasciato di sé testimonianze letterarie e artistiche di alto pregio tutte connotate per la loro consonanza con il culto dei morti. È quel *limen* che in *Corpse bride* di Burton⁴ diviene il colore ciano, segno distintivo che

4. La vicenda, ambientata in un'ipotetica età vittoriana, vede come protagonisti i promessi sposi Victor e Victoria. Una notte casualmente Victor infila l'anello di

lega l'amore e la tensione alla bellezza alla cosmogonia della Notte derivante dai Presocratici:

Il Caos vi era e la Notte e il tenebroso/ Erebo al principio, e il vasto Tartaro; non c'erano invece la Terra né l'Aria né il Cielo:/ nelle infinite cavità dell'Erebo/ per primissima cosa la Notte dalle nere ali genera/ un uovo che è senza seme, / da cui, nel corso delle stagioni,/ germogliò l'amabile Eros,/ dal fulgido dorso per le ali d'oro, / somigliante a turbini ventosi./ Poi costui associato al Caos alato, / nottetempo, per il vasto Tartaro/ fece nascere la nostra stirpe,/ e per prima la recò alla luce./ In precedenza non c'era la stirpe degli immortali, / prima che Eros mescolasse tutto (Reale 2006, 13)

È la stessa Torre a dichiarare il suo volontario tributo a Burton, regista che sente vicino per varie ragioni, una di queste è la predilezione per una descrizione giocosa e festiva dell'aldilà.

La colpevolezza della morte non tange però i personaggi di Torre, che vedono eroicamente assisa la loro stoltezza, sia essa causata quasi sempre dall'essere dei fuorilegge o sia invece causata dalla loro diversità di genere o razza. La scelta di protagonisti legati a una trasformazione fisica, che li rende cadaveri, solleva quindi questioni sociologiche importanti, tra queste ricordiamo quella maggiormente intuibile. Il rituale pertanto che permette alla comunità di avere cura del corpo del defunto è certamente vicino a società non industrializzate, a differenza delle tradizionali in cui non occorre fare confluire il dolore in pratiche nuove quali la "tanatologia", ovvero un metodo di cura per persone vicine alla fase terminale della loro esistenza (Vitebsky 1990).

Roberta Torre giunge all'esperienza della direzione teatrale abbastanza di recente, debuttando piuttosto come regista cinematografica, esibendo fin da subito una attenzione particolare per le tematiche civili

matrimonio nel dito della sposa cadavere Emily, giovane donna assassinata ai piedi di un antico albero da Lord Barkis Battern. Costretto a seguirla nell'oltretomba, Victor farà la conoscenza del mondo dei morti. *La sposa cadavere* è il titolo italiano del lungometraggio realizzato in stop-motion, tecnica che meriterebbe riflessioni antropologiche e filosofiche, per esempio in relazione alla dimensione magica della marionetta, è uscito nelle sale cinematografiche italiane nel 2005.

e il contemporaneo. Federico Fellini ed Ermanno Olmi sono i principali ispiratori della poetica di Torre, ma non i soli, semmai i maggiormente rappresentativi e pertanto immediatamente ravvisabili in una rapida analisi delle sue opere. Tuttavia una indagine più approfondita rivela essenziale l'interesse per l'arte figurativa, è affatto da trascurare, il prodotto artistico che funge da riferimento per la regista, il modo insomma mediante il quale si sia sempre rivolta verso l'esperienza pittorica, fotografica e visuale, privilegiando anche momenti di scrittura e produzione letteraria.

La "questione angelica" nella poetica di Roberta Torre è centrale e acquista fondamentale rilevanza e consapevolezza nelle opere più recenti. Si pensi all'ultimo lungometraggio *I baci mai dati* che ritrae la storia di una bambina santa, tratto dall'omonimo romanzo; o ancora a *Il colore è una variabile dell'infinito*, anch'esso preceduto dalla versione letteraria, in cui si illustra la biografia del nonno Pierluigi Torre, e della sua ossessione per il volo. Per comprendere il suo rapporto con la diversità e disabilità fisica o mentale, con la minorazione e l'ibrido sessuale e, non ultimo, il fitto legame dei suoi personaggi con il mondo dell'aldilà, quando i protagonisti non siano già morti, urge fare luce sulla figura degli angeli. I messaggeri divini "maleachim" sono figure d'altro canto non definibili sessualmente, ermafrodite forse o androgine e per questo *coincidentia oppositorum* che grazie alla loro totalità possono contemplare la perfezione divina. Gli angeli vengono distribuiti in classi gerarchiche alle quali vengono assegnate zone del firmamento ma anche collocazioni demoniache, pertanto inferi. Su tutte spicca la figura di Lucifero legato ai racconti dell'Anticristo, che una leggenda ebraica identifica con Armillus, un essere nato dall'unione di una statua con uomini seguaci di divinità pagane. Le ali si sa sono dotate anche di piume e se è pur vero che Maat, nell'antico Egitto, dea della giustizia, reca una piuma, simbolo di lievità che userebbe per pesare le colpe dei defunti; la leggerezza è anche accostata al carattere femminile. Quindi il *Rigoletto* di Verdi ci ricorda che "la donna è mobile qual piuma al vento" ma gli angeli si connotano anche per una loro particolare caratteristica, ovvero l'essere dotati di ali. La caratteristica che rende queste creature eccentriche e altri animali, è condivisa da altri esseri o figure mitologiche, da demoni negativi ugualmente capaci di sollevarsi in volo, tuttavia in questa sede ci interessa rilevare come essi siano simili a uccelli.

Nel 2012 l'Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa produce *Gli Uccelli* di Aristofane, con la traduzione di Alessandro Grilli, affidando la regia a Roberta Torre. La caratterizzazione degli interpreti è intrisa di comico e di figure legate alla commedia dell'arte, alla danza, con un'attenzione musicale che privilegia le capacità vocali e il canto lirico. Il personaggio di Pisetero, interpretato dall'attore e formatore Mario Avogadro, rivela l'emblematica vocazione musical teatrale del dramma.

L'apparato scenografico della vicenda, ambientata in un luogo fittizio e oltremondano, traccia le origini di una ricerca artistica che Torre intraprende con maggiore forza e consapevolezza, trasponendola nei lavori futuri, anche cinematografici. Protagonista della scena è di conseguenza la parrucca, oggetto-feticcio che eleva il pensiero e traccia un legame con il divino e protegge con la sua coloratissima noncuranza il peso di uno schermo antico eppure ancora oscuro, per la sua irredimibile potenza nell'attraversare le ali di un tempo ormai post-umano. Ed ecco che qui, quanto si diceva in premessa sulle maschere dell'aldilà, comincia a costituire una forma estetica rispondente a sembianze scenografiche concrete.

La socialità dell'evento mortifero si staglia nelle opere di Torre quale dispositivo atto all'avvio del dramma e ha la funzione di illustrare le dinamiche sociali e culturali esibite dal gruppo in seno al cerimoniale funebre. La morte è ambasciatrice pertanto, punto centrale della trama da cui tutto ha inizio e in cui tutto infine si compie. Elementi fondamentali per la comprensione di tale tema sono costituiti dalla reiterazione di oggetti nelle opere quali cadaveri, maschere, parrucche, fiori. Il viaggio nell'aldilà o, in questo caso nel mondo utopico degli uccelli, è quindi un modo per ricordare la persona che ha occupato un corpo non più vivo, resosi ormai solo blando pretesto per invocare un trapasso propizio e celebrare gli antenati. Possiamo quindi assimilare la trama della commedia di Aristofane in Torre a un metaforico viaggio, non nel mondo degli *Uccelli* di Nubicucùlia, ma in un mondo parallelo fatto di creature care all'immaginario dell'artista.

La statua di un satiro in *Mare Nero*, film del 2006, è velata e viene imprigionata da una rete da pesca, da un pesante involucro di cerata, perché non sia troppo in vista la vista, perché non si animi, perché non viva. L'eros, ovvero il desiderio che chiama, nell'impresa

del viaggio in *Uccelli* come nelle altre opere, s'incarna in oggetti o dispositivi di trasporto come elettrodomestici, ciclomotori, treni, che come macchine del tempo si azionano lasciando passare scorcio di vita, respiri, anime, attraverso dei mandala trans-umani. Questo tratto comune con il cinema di Tim Burton, con cui già si è dichiarato che la stessa regista manifesta di condividere una comune sensibilità estetica, rimanda a una simbologia dell'aldilà, assai presente nei lavori di entrambi che viene resa esplicita fin dai titoli, come già rilevato. Fili di un telefono divengono viatici per attraversare mondi sormontati da racconti *noir* in *Angela* (2002). La violenza nei rapporti tra i personaggi spesso si distrae e viene mitigata da una coreografia, azionata da un montaggio ipnotico o trascinata in un rallenty che rende i personaggi simili a pupazzi-pupi, animati da una infantile passione per le *action figure*. La dimensione epica di una esistenza catalogata dal ricordo di un volto, viene resa ambita testimonianza di vita vera, vissuta ai margini della formalità. Lontana da ipocrisie e freddi intenti avanguardistici, Roberta Torre esibisce coraggiosamente un mondo pullulante di verità, ferito e nel contempo mortifero. La lotta contro la consuetudine, attinge dallo stereotipo ricchezza plastica ed esecuzione salvifica, senza mai azzardare sentenze, osservando con la curiosità di chi guardi per la prima volta le immagini di una vita appena sbocciata.

3. Demoni con le ali

Si proverà a tracciare una rapida analisi che intende assegnare occasioni di riflessione a partire dalla comunanza estetica e contenutistica esistente tra Roberta Torre e Pier Paolo Pasolini. Oltre all'interesse comune per la pluralità di linguaggi con cui si esprime la loro poetica, Pasolini e Torre sono affiliati da quel genere di scrittura che può essere definita come "tendenza alla contaminazione, al *pastiche*, alla citazione, all'ibridazione stilistica fra alto e basso; tutti elementi che richiamano le teorie di Bachtin sul mondo carnevalesco (Fusillo 1996)" e indubbiamente anche per ciò che concerne i noti concetti di "palinsesti" o "letteratura al secondo grado" (Genette 1997).

Che cosa sono le nuvole, unitamente a *La terra vista dalla luna* che contiene la celebre frase-morale: "essere morti o essere vivi è la stessa cosa"; e *Uccellacci e uccellini* costituisce il biennio 1996-1997 in cui

viene sancita l'unione artistica tra Totò e Pasolini, burattini, morti, attori simili a bambole possono essere compresi nella esemplare battuta: “noi siamo in un sogno dentro un sogno”. Per i motivi resi già noti è evidente che Torre vada assimilata a questo specifico periodo della poetica di Pasolini. È pur vero che la sua urgenza documentaria, sfociata nei corti *La notte quando è morto Pasolini* del 2009 o *I Tiburtino Terzo*, dello stesso anno, sono dei tributi manifesti a questo eccezionale artista che l'ha preceduta.

La letteratura che racconta di viaggi nell'aldilà pone in rilievo e considera pertanto di precipua importanza la trattazione fondamentale riguardante il tema del corpo, da intendersi quale trasposto luogo di quella nostalgica ricerca per uno spazio mediale, in grado di potere veicolare attraverso i mondi narratore e lettore. *Accattone*, primo lungometraggio di Pier Paolo Pasolini, datato 1961, si apre con una riflessione escatologica su martiri e apologetica necessità di lavorare quale unica possibilità di realizzare la sopravvivenza – sebbene il lavoro “ammazzi la gente” – e una “morte onorata” sia sempre da preferirsi a quella dei mendicanti. Profeta degli ultimi è in questo caso uno sdentato e smagrito personaggio che reca dei fiori, quei fiori che poi verranno addentati e mangiati in una scena di drammatica e comica ricerca di cibo da Vittorio/Accattone, il protagonista, e dai suoi amici. Il cibo viene identificato come un vizio che si insegna ed è forse assimilabile o redimibile qualora non si abbia un corpo. Lo Scucchia interpretato da Giovanni Orgitano è decisamente un fioraio-profeta che ricorda come “si puzza più da vivi che da morti”, pertanto l'odore della morte viene continuamente evocato dai fiori, dalle scarpe puzzolenti, dal fango, con una simbologia che si rivela ricchissima e arguta. Egli provoca così la folla di amici avventori, trovando inusuale la loro presenza durante il giorno davanti ai tavolini del consueto bar, essendo abituato a vederli solitamente al buio, chiede pertanto che si facciano “vedere bene” questi uomini che sembrerebbero “appena usciti dall'obitorio (Bertolucci 2003)”. Morti di fame e donne pertanto hanno la capacità di condurre i disgraziati in cielo tra gli angeli – canticchia una delle comparse di *Accattone* – è però anche vero che le donne “rovinano” e proibiscono di essere all'uomo un bel lavoratore, un bel ladro. In questo primo film di Pasolini i personaggi cantano tutti come nel teatro e nel cinema della Torre. Si scorge anche una

citazione dell'*Amleto* quando il protagonista vede il figlio Iaio e gli chiede: “non mi riconosci più, io sono l’anima di tuo padre?” Il bimbo gioca con bottiglie di vetro vuote, quelle stesse bottiglie che costituiscono la fonte di sostentamento per la moglie e i figli di Accattone. Il vetro si sa è trasparente come i veli esibiti da Torre. Non sarà forse un caso che padre e figlio s’incontrano dopo che Accattone ha visto un funerale lungo la strada. Così come non lo è il fatto che in *I baci mai dati* la figlia santa protagonista si riappacifici con la madre dopo avere tentato senza successo di raggiungere un altro luogo o metaforico mondo di un altrove, e guarito una coetanea cieca. “Ma perché non è bello vedere le cose che gli altri non vedono?” chiede al padre il piccolo Pierluigi Torre, nell’opera *Il colore è una variabile dell’infinito* (Torre 2014), mentre scruta nel mare di Vieste alla ricerca del pesce volante che ha avvistato, capace fin da bambino di vedere ciò che ancora non c’è, veggenza di genio e di creativo matematico.

Torre rispetto al suo rapporto con la Grecia dichiara come sia stato lo spazio a motivare la messa in scena da Aristofane per *Gli Uccelli*, la seduzione che scaturisce dalla eccezionalità del teatro greco di Siracusa.

È una delle commedie meno rappresentate ho mantenuto degli elementi della Grecia classica ma ho voluto sicuramente interpretarli, anche perché la commedia, non avendo connotazioni realistiche si presta a interpretazioni libere, dando la possibilità di spaziare in un’altra dimensione (Torre 2012).

Nei movimenti di scena viene rispettato l’elemento classico ma per i costumi di Roberto Crea, è evidente la volontà di generare un “mondo che riecheggiasse le fiabe da una parte e il Settecento dall’altra”. D’altro canto da ricerche teatrali, che la stessa Torre confessa di avere intrapreso, si evince che Aristofane sia stato il padre del vaudeville. Quella di Torre è dunque una scelta armoniosa storicamente riuscita che intende far convivere desiderio estetico e avanspettacolo, attraverso la potenza di scrittura di un autore fuori da ogni tempo e luogo, come lo è la surreale città di Nubicucùlia.

Il circo dell’aldilà è l’elemento che viene evocato da Torre nella sua *Aida* prodotta dal Teatro Biondo di Palermo, adattata dal poeta

Igor Esposito. Di massima importanza si rivelano gli studi di Philippe Goudard, artista, clown, creatore, produttore, medico e studioso delle arti del circo, da anni incentra i suoi studi su artisti e su acrobati, posti al centro di un metaforico altare sacrificale-skené per scongiurare la morte, attraverso l'analisi della "anatomia di un clown" (2005; Gallard 2006). L'estetica del rischio, ma anche nel caso di Torre, come in Tim Burton, il cerchio evocato assume connotazioni rituali e pertanto mandaliche sicuramente, richiamando da una parte un kalachakra e dall'altra un ipnotico candy cane, sembiante giocoso per un grottesco comico.

“È ora un circo, un cerchio claustrofobico e traboccante d'ansia dove tutti gli attori rimangono prigionieri e vittime della propria, isterica solitudine”. Si sprecano in Roberta Torre le somiglianze con volti d'attori nascosti da una parrucca-maschera che vuole fare il verso a una emblematica e archetipica Medusa contemporanea: “sorta di cartoon in carne e ossa vestito da donna”. È interessante notare come in tutti i miti che la riguardino, Medusa (Μέδουσα) sia sempre una delle tre sorelle Gorgoni⁵, e tra le tre l'unica mortale. Inoltre la radice indoeuropea “me-d” (Semerano 1994), da cui deriva anche il nome della maga Medea, identifica il verbo greco “medo (μέδω)”, traducibile con i significati di “proteggero”, “ho cura di”, per tale ragione spesso su scudi romani veniva scolpita la testa di Medusa.

Concludendo ricordiamo come *Scuola di ballo al sole*, brano omonimo di Ennio Morricone, tratto da *Uccellacci e Uccellini* di Pier Paolo Pasolini (1966) sia stato imitato in modo riconoscibilissimo dal tema principale della colonna sonora originale da *Gli Uccelli* di Aristofane, con la regia di Roberta Torre, la musica composta e diretta da Enrico Melozzi ed escludendo Enrico Melozzi al clavicembalo e violoncello solista e timpani; con i musicisti: Jacopo Di Tonno al violoncello e Luisiana Lorusso al violino. In particolare per Morricone al seguente link del canale youtube ufficiale del compositore è possibile ascoltare la *Scuola* di Pasolini (V. <https://www.youtube.com/>

5. Nate da Ceto, figlia di Ponto e Gea e madre di molti altri mostri; e dal fratello Forco, a cui leggende italiche attribuiscono il regno di Sardegna e Corsica. Ponto, personificazione del mare è peraltro nato da Gea per emanazione, quest'ultima emerge dal Chaos, ma secondo i misteri orfici pare che la sua nascita sia stata generata dall'unione della Notte con Eros (cfr. Bruschi 1997, Reale 2008).

watch?v=oD7II_RMkNw nella figura 1 è ritratto uno dei momenti del ballo). Cinik Records rende disponibile nella medesima piattaforma all'indirizzo: https://www.youtube.com/watch?v=C_6RgyZzGfI il tema principale di *Uccelli*. Rimandiamo all'ascolto per un confronto interattivo, che mostrerà come in effetti le note musicali possano talvolta fungere da ali per ascoltatori attenti, pur consapevoli del fatto che nonostante le ali, non tutti gli uccelli possono elevarsi in volo.



Fig. 1: Nella trascrizione, edita e scritta per la sceneggiatura, Pasolini descrive così la scena del ballo: "Ninetto va, facendo apposta la camminata strascicata del malandro, nato stanco, verso il banco: ma in quella ecco un'esplosione. È il juke-boxe [...] intorno al juke-boxe si sono radunati i quattro cinque buri-nelli, tozzi, coi loro fagotti sotto il braccio. Fra loro ce n'è uno, un po' troppo biondo, coi calzoni fasciati, stretti ai fianchi, un po' troppo rotondi. Tutto il gruppo dei ragazzi si mette a provare rozzamente un nuovo passo di ballo: il biondino è quello che guizzando come un pesce, lo fa meglio di tutti, è il maestro seguito da tutti. Balla con insolenza e distrazione, come ispirato – sfacciatamente. Ninetto si avvicina al gruppo, dimenticando sul banco la sua visciolata, come un cagnoletto curioso, con le orecchie dritte. E subito avido, comincia a imparare anche lui il nuovo passo, cercando di seguire il frocetto dolce e scatenato [...] il banchista non resiste più alla tentazione, esce col suo

mezzo metro di capelli neri e crespi da dietro al banco, e va tra il gruppo di quelli che ballano [...] si scatena a ballare” (Pasolini 2001, 752-753).

Bibliografia

- Artioli U. (1989), *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza.
- Bertolucci B. (2003), *Il cavaliere della valle solitaria*, in Pasolini. *Per il cinema*, Milano, Mondadori, XIII-XVIII.
- Biedermann H. (1999), *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti, 19-20.
- Bispuri E. (2010), *Totò attore*, Roma, Gremese.
- Bruschi G. (1998), *Dizionario dei miti greci e romani*, Torino, Edizioni Il Capitello.
- Carlino A. (1997), *Persona, corpo, cadavere e ritorno*, in «Aperture. Punte di vista a tema», 3, 53-66.
- Crowley A. (1998), *Aleister Crowley: un mago a Cefalù*, Roma, Edizioni Mediterranee.
- Conti F., Fonio G. (2011), *I baci mai dati e altre storie. Il cinema irriverente di Roberta Torre*, Palermo, Edizioni di passaggio.
- Elias N. (1985), *La solitudine del morente*, Bologna, Il Mulino.
- Escobar R. (1998), *Totò. Avventure di una marionetta*, Bologna, Il Mulino.
- Esposito I., Torre R. (2014), *Aida. Il circo dell'aldilà*, Palermo, Glifo.
- Fiume M. (2013), *La Sicilia esoterica*, Roma, Newton Compton.
- Fofi G. (a cura di) (1980), *Quisquillie e pinzillacchere. Il teatro di Totò. 1931-1946*, Roma, Savelli.
- Fusillo M. (1996), *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Scandicci, La Nuova Italia.
- Gallard J. (2006), *Territoires inimaginaires*, Montpellier, L'Entretemps.
- Genette G. (1997), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi.
- Goudard P., Aubert M. (2005), *Anatomie d'un clown*, Montpellier, L'Entretemps.
- Meldolesi C. (1987), *Fra Totò e Gadda*, Roma, Bulzoni.
- Pasolini P. P. (2001), *Tutte le opere*, Milano, Mondadori.
- Pasolini P. P. (1993²), *La Divina Mimesis*, Torino, Einaudi.
- Reale G. (a cura di) (2006), *I Presocratici*, Milano, Bompiani.
- Reale G. (2008), *Autotestimonianze e rimandi dei dialoghi di Platone alle "Dottrine non scritte"*, Milano, Bompiani.
- Semerano G. (1994²), *Le origini della cultura europea*, Vol. 2, Firenze, Olshki.

- Siniscalchi V. (2001), *Antropologia culturale*, Roma, Carocci, 111-126.
- Spezi P. (1933), *Frammento d'autobiografia*, in «La Nuova Antologia», 68, 1470.
- Tessari R. (2012), *Come un angelo di fuoco. Verità, immaginario e scenotecnica in Pirandello*, Acireale (Catania), Bonanno Editore.
- Tomasello D. (2014), *Eduardo e Pirandello*, Roma, Carocci.
- Torre R. (2011), *I baci mai dati*, Milano, La Tartaruga.
- Torre R. (2014), *Il colore è una variabile dell'infinito*, Milano, Baldini&Castoldi.
- Vitebsky P. (1990), *Dialogues with the dead. The discussion of mortality, loss and continuity among Sora of central India*, Cambridge, Cambridge University Press.

Emanuele Fazio
Università di Messina

Il teatro dell'oralità in *Giù la piazza non c'è nessuno*

Il più noto romanzo di Dolores Prato¹, *Giù la piazza non c'è nessuno*, si offre alla nostra attenzione, esibendo scandalosamente l'idea anacronistica di un teatro di narrazione *ante litteram*, partendo dal flusso di coscienza dell'autrice. Il romanzo affronta un lungo travaglio prima di essere pubblicato postumo nella sua versione integrale. La prima versione vede la luce nel 1980 nella collana "I coralli", in una versione decurtata per opera dell'allora curatrice dell'Einaudi, Natalia Ginzburg.²

Giù la piazza non c'è nessuno è un'opera autobiografica che narra le vicende dell'infanzia della scrittrice, vissuta nei primi del nove-

1. Dolores Prato (Roma 12 aprile 1892 – Anzio 13 luglio 1983), nasce da una relazione extraconiugale tra un avvocato calabrese e una vedova, già madre di altri cinque figli. Dopo non essere stata subito riconosciuta dalla madre, viene data in balia ad uno zio prete e ad una zia nubile, sorella di quest'ultimo, che seppur presenti e protettivi non riescono a dare il bene di cui la bambina ha probabilmente bisogno.

2. Una vicenda editoriale che diviene pubblica. Nel 1979, Prato consegna oltre millecinquecento cartelle alla Ginzburg. La curatrice, per esigenze editoriali, riduce fortemente la mole iniziale del romanzo in sole trecento pagine. Si ricorda qui come l'autrice, in una lettera privata all'amica Lina Brusa Arese, consideri le manomissioni effettuate dalla curatrice al suo romanzo: "Ha tolto le poche parole che davano accenni di attualità. Ha tolto tutte le EPIFANIE romane; tutte! Ha tolto tutto quello che era richiamo archeologico di cose o di usanze, dei giocarelli, interessante rassegna dei giocattoli di quel tempo, soppressi lasciando solo la pupa (come se non avessi avuto che quella) che lei cambia in bambola" cfr. Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 9 marzo 1980, in Pecorelli 2008, p. 94. Da notare, inoltre, che Stefania Severi, in un'analisi dei carteggi della Prato, osserva l'emergere della "esasperata sensibilità della scrittrice che la portava talvolta ad esprimere giudizi non proprio obiettivi. La solitudine, l'egocentrismo, le ristrettezze economiche inficiano talvolta la chiarezza del discernimento, altrimenti lucidissimo. Non vengono mai meno tuttavia il brio delle osservazioni, la spontaneità del giudizio, l'originalità delle osservazioni che rendono le sue lettere sempre intriganti" (Severi 2007, 6).

cento in una piccola cittadina della provincia di Macerata: Treia, “che nel suo ricordo, era diventato l’immagine stessa dell’infanzia, dell’adolescenza, [...] minuziosamente indagata e ricostruita, descritta e analizzata casa per casa, persona per persona, più reale della realtà, e insieme una Treia mai esistita, un paese dell’immaginazione, un crocevia dello spirito” (Castellani 2008, 13). Nel testo è tangibile una ricercatezza delle parole, strategia attuata per fissare i ricordi, i vari stralci riguardanti la sua infanzia e dunque la città di Treia.

Una lunga serie di appunti, foglietti e quaderni affastellati,³ quasi compulsivamente, risiede dietro la scaturigine dell’universo creativo della scrittrice che presenta una forma narrativa composta da ‘lasse’: “una serie di tessere che mimano l’andamento divagante, occasionale degli appunti, ma s’incastano l’un l’atra grazie a sottili riprese” (in copertina Giorgio Zampa, in Prato 2011).

Utilizzando le parole di Giorgio Zampa nell’introduzione al testo nell’edizione del 1997, si può considerare la Prato “un’autrice ascrivibile per più versi a una categoria di irregolari tra i loro dissimili ma di una medesima razza: istintivi, alimentati non tanto dalla lingua letteraria quanto dalla freschezza della nativa, l’orecchio esercitato sulla lingua parlata” (*Introduzione* di Giorgio Zampa, in Prato 2011, X) (si ricordi la lezione di Dario Fo su come nel teatro inserito all’interno dei contesti regionali interagiscano gli elementi epicizzanti e drammatici). “La Prato rientra in quella categoria di narratori in cui la tensione lirica si manifesta spontanea, annullando ogni diversa soluzione” (*ibidem*).

3. Sempre Giorgio Zampa, nell’introduzione al romanzo, ricorda che a Roma “nell’appartamento di via Fracassini zeppo di manoscritti, di ciclostilati, di ritagli di giornali, di quaderni coperti dai suoi grandi caratteri inclinati, soprattutto di scatole rivestite di carta-varese piene di foglietti con appunti, ordinati per genere e per specie. Due giorni dopo il suo ricovero in ospedale, un sedicente erede alloggiò degli inquilini nel piccolo appartamento, dopo avere liberato le stanze da mobili e carte. Lo sgombero, fatto di furia, senza legittimazione, rispetto o pietà, fu disastroso. Provvidenzialmente, parte considerevole dei manoscritti erano stati depositati a Firenze presso l’Archivio contemporaneo del Gabinetto Vieusseux intitolato ad Alessandro Bonsanti; altri furono amorosamente conservati da amici di Dolores che li ordinarono e arricchirono di notizie e di note, in attesa di passarli al Centro Dolores Prato che il Comune di Treia sta allestendo presso l’Accademia Georgica. Sempre il Comune di Treia ha pubblicato o fatto pubblicare, nel corso di anni, inediti della Prato, fissando incontri per presentarli e diffonderli” (*Introduzione* di Giorgio Zampa, in Prato 2011, XVII).

L'uso della prima persona oscilla tra un'ipertrofia ridondante dell'io e i suoi mascheramenti, che il discorso diretto dissimula sapientemente.

A questo stratagemma è ascrivibile lo stilema della performance epica, proposto da Meldolesi e Guccini come paradigma del teatro di narrazione.

Nella rivista "Acting Archives Reviews" del 2011 dal titolo *Recitare la nuova performance epica*, a meno di un decennio di distanza dalla pubblicazione di *Per una nuova performance epica*, (titolo del primo numero del 2004 della rivista semestrale "Prove di drammaturgia") rinnova lo stato delle considerazioni precedenti confermando che la centralità della *performance epica* si sia confermata e consolidata luce a ulteriori contributi critici. Il teatrologo insieme a Claudio Meldolesi avevano coniato questa espressione

per fornire agli studi teatrali un'etichetta che, meno connotata e specifica delle nozioni di 'teatro di narrazione', di 'monologo', 'monodramma' o 'racconto orale', consentisse di accostare, confrontare e percorrere trasversalmente le molteplici modalità recitative e relazionali che accompagnano l'esposizione al pubblico d'un elaborato verbale di contenuto principalmente narrativo (Guccini 2011, 65).

Certo, sia ben chiaro, l'oralità è un inganno in questa campitura vasta e frastagliata. "La Musa che impara a scrivere", anche in questo caso, non ha un volto ingenuo, bensì trascorre attraverso un canto sofisticato quanto più esso sembra automatico e irriflesso. Questa direttrice ha certamente conosciuto una fenomenologia complessa lungo il secolo breve, si pensi *en passant* alla genealogia Joyce-Bene.

Gli elementi drammatico-epicizzanti di questo «sterminato soliloquio», misurano l'oscillare della volontà autoriale tra immedesimazione ed estraniamento.

Nelle parole utilizzate da Gerardo Guccini per analizzare "il particolare tipo d'attore/narratore che è scaturito, in Italia, dal rinnovamento teatrale dell'ultimo Novecento", si individuano punti di tangenza con l'operazione attuata in *Giù la piazza non c'è nessuno*:

L'attore/narratore, volendone evidenziare i requisiti essenziali, è definibile in quanto autore di esperienze collettive che imprime negli spettatori l'impressione di aver assistito a un'opera di testimonianza, ora aperta sugli scenari della realtà, ora centrata sulla natura dell'immaginazione umana, ma sempre garantita dal rapporto che lega il testimone ai propri argomenti fino a farne il principale oggetto della testimonianza (Guccini 2004, 17).

Lo studioso, inoltre, sottolinea come già nella *Poetica*, Aristotele osservasse che nelle forme epiche e nei generi drammatici l'autore fosse "diversamente presente" (Aristotele, I, 1447 A, *ibidem*). "Nelle prime è chiaramente percepibile in quanto io narrante ed emittente retorica del discorso. Nei secondi è invece occulto e, al suo posto, appare l'attore che dà voce alle parole del personaggio" (*ibidem*). Dicotomia che a distanza di secoli pare ancora odierna. Guccini ricorda inoltre che la ricerca novecentesca, riguardo ai drammi che tramandano corrispettivamente da un lato l'idea aristotelica di personaggio in quanto imitazione di una persona e dall'altro quelli che uniscono forma drammatica e atteggiamento epico, abbia messo in relazione l'attore immedesimato di Stanislavskij e il modello dell'attore straniato di Brecht.

Già dall'incipit del romanzo, dove si evince probabilmente quello che è il primo ricordo dell'infanzia, è possibile averne un'esemplare dimostrazione:

Sono nata sotto un tavolino. Mi ci ero nascosta perché il portone aveva sbattuto, dunque lo zio rientrava [...] Pur protetta dal tappeto che con le frange sfiorava il pavimento, ascoltavo fitto fitto: tante volte venissero a cercarmi per mettermi fuori! Sedevo sui mattoni. Molliche indurite mi si conficcavano nella pelle come sassolini. Quel primo pezzetto di mondo immagazzinato dalla mia memoria lo vedo come adesso vedo la mia mano che scrive (Prato 2011, 3).

Andando avanti troviamo altri esempi:

Stavo lì senza sensazione né di passato né di avvenire, senza sapere se ci vivevo da due anni o da una eternità. Mi sentivo centro.

Il centro non può essere che solo. Appunto: io ero isolata. Non ero proiezione di nessuno; nessuno si immedesimava con me: nessuno mi abbracciava: non riposavo mai sulle ginocchia di nessuno (*ivi*, 17).

Volevo qualcosa, ma non sapevo che; l'avrei saputo quando l'avessi incontrato. Quel qualche cosa che cercavo lo chiamai 'unnonsoché'. Di rado, ma ogni tanto, cominciavo una lagna diurna: 'dammi unnonsoché, dammi unnonsoché', la zia apriva il cassetto più alto del comò, dove teneva nastri, ciondoli, veli, cianfrusaglie; diceva: 'Questo? Questo?' e io 'no, no, voglio unnonsoché'. Cercavo una cosa senza mai trovarla; non seppi mai cosa cercassi. Quello che fummo siamo; mi capita qualche volta di gridare a qualcuno che c'è, non c'è, sente, non sente: 'Insomma, una sola, ma dammela una cosa'. Nel vuoto dell'universo non si apre nessun cassetto per vedere se tra le cianfrusaglie ci potessi trovare il mio unnonsoché (*ivi*, 33-34).

Se è vero che questo genere peculiare del teatro italiano del secondo novecento, ha un suo fortissimo ancoraggio nella caratura ereditaria di un'oralità molto pronunciata che viene al teatro, si pensi, appunto, al caso di Fo, da un *pastiche* dalla decisa timbratura regionale, non c'è dubbio che certa sperimentazione narrativa, sia canonica (Gadda su tutti) sia eslege (il caso della Prato appunto), ne abbia alimentato gli esiti.⁴

È, in primo luogo, il titolo del romanzo, *Giù la piazza non c'è nessuno*, con questo anacoluto così fieramente esibito, che reca il contrassegno di una sintassi sgangherata di impronta orale. A tal riguardo Paolini Giachery osserva che è proprio il titolo ad avere disposto i

4. Noemi Paolini Giachery di contro osserva che nella scrittrice, a differenza di quello che affermano altri critici come Franco Brevini e Monica Farnetti, presenta "una disinvoltura e naturalezza della lingua regolare che, senza bisogno di attingere direttamente al dialetto, offre gli strumenti necessari per un discorso che asseconda docilmente gli umori e i sentimenti caricandosi spesso di una forza espressionistica, altre volte esprimendo una lirica tenerezza contemplativa" (Paolini Giachery 2008, 72-73).

[...] lettori a leggere un libro vicino ai *pastiches* linguistici di molti autori di oggi. Il realtà anche il verso della tiritera infantile da cui è stato tratto questo titolo era sintatticamente regolare e solo la mutilazione operata produce questo straniante e suggestivo anacoluto (che l'autrice ha giustamente difeso contro il sorprendente conformismo di Natalia Ginzburg, *ivi*, 73).

È notevole che la tensione verso la performance drammatica della scrittura della Prato passi attraverso le vestigia ingannevoli e cangianti dei luoghi che producono, per il tramite di un loro travisamento, alienazione e senso ambiguo di appartenenza:

Roma e Treja hanno in comune il mistero del nome. Roma nome-maschera, quello che nascondeva il suo vero; come non sapremo mai quale fu questo nome, così non sapremo mai quale nome stravolto o mascherato dette il nome a Treja. Etimologia esatta non c'è; qualcosa s'intravede attraverso un velo fluttuante e scompare. Da un irrecuperabile mistero nacque Treja le cui lettere furono sempre su per giù quelle della terra [...] essa è città. La restituì alla dignità civica un papa che ne riscosse un monumento librato nell'aria: in bronzo il suo ritratto a mezzo busto; il resto pietra, slancio, luce; sta alto nello spazio come un gigantesco ostensorio e per fondo non potrà mai avere che il cielo (Prato 2011, 5).

Proseguendo:

Treja e Pollenza erano su due colline di uguale altezza. Ma come fece la terra ad alzarsi fino allo stesso preciso punto? I due paesi si guardavano come due donne affacciate al primo piano di case dirimpettaie. Se ne distinguevano case, campanili, alberi come nei paesetti sull'orizzonte dei presepi. La Storia mi raccontò, dopo, che in quella campagna lì intorno combatté vittorioso l'esercito napoleonico; ma a tempo mio c'erano solo pezzi di terra diversamente colorata a seconda che il grano crescesse o imbiondisse. Che la scilla in fiore coprisse di paonazzo il suo verde; si succedevano verdi tenui con quelli bluastri, le stoppie gialle con la terra arida; sempre fisse le macchie degli ulivi (*ivi*, 320).

Ed ancora:

A Roma per le strade c'erano tante Madonnelle, con il lumino acceso, a Treja nessuna. Una grande, con baldacchino sopra, c'era anche nel palazzetto romano della signora Rosina, quel palazzetto che creava la Piazza Madama avanti al Senato. In quel palazzetto c'era anche una farmacia (*ivi*, 411).

Il *numen* e il *nomen* sono appunto apparenza senza scaturigine, velo di Maya destinato ad una fuggevole evanescenza. Sono infine metafora del senso illusorio del linguaggio che nel segno dell'oralità si sottrae all'effimera eternità della scrittura. Ecco, la lingua della Prato ha questa grazia e questa condanna.

Bibliografia

- Castellani L. (2008), *Un provvisorio stabile. Vita segreta di Dolores Prato, scrittrice*, Aracne, Roma.
- Guccini G. (2004), *Il teatro narrazione: fra "scrittura oralizzante" e oralità-che-si-fa-testo*, in «Prove di drammaturgia», 1, 15-21.
- Guccini G. (2011), *Recitare la nuova performance epica*, in «ActingArchives Reviews», 2, 65-90.
- Jong W. (2014), *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino.
- Meldolesi C., Gerardo G. (2004), *L'arcipelago della "nuova performance epica"*, in «Prove di drammaturgia», 1, 3-4.
- Paolini Giachery N. (2008), *Le "mani tese" di Dolores. I romanzi di Dolores Prato*, Roma, Edizioni Graphisoft.
- Pecorelli N. (2008), *Il telaio di Dolores*, Dissertation thesis, The State University of New Jersey.
- Prato D. (2011), *Giù la piazza non c'è nessuno*, Macerata, Quodlibet.
- Severi S. (2007), *Dolores Prato. Voce fuori coro. Carteggi di una intellettuale del Novecento*, Ancona, Il lavoro editoriale.

Dario Migliardi
Università di Napoli "L'Orientale"

Il *Prometeo Incatenato*: tra pièce à machine e potere ideopietico della parola

Una premessa di ordine metodologico

Il presente discorso prende in considerazione le sole rappresentazioni del *Prometeo incatenato* tenutesi nel teatro greco di Siracusa e commissionate dall'INDA. Al di là delle ragioni strettamente pratiche, ossia l'urgenza di circoscrivere un ambito di indagine altrimenti sconfinato, dedalico, il motivo principale di una tale impostazione metodologica è da rintracciarsi nella natura complessa, variegata, instabile, del pubblico del teatro di Siracusa (un denso impasto di cultori di teatro, turisti e scolaresche), un pubblico, come suggerisce Claudio Longhi, dal "gusto decisamente conservatore" (Andrisano, 2012, 291). Il regista, in queste circostanze, è chiamato a svolgere un arduo compito quello di tessere un dialogo tra l'orizzonte d'attesa spettatoriale e le esigenze propriamente artistiche, teatrali, poetiche; si tratta, in sostanza, per usare ancora le parole di Longhi, di "sottrarsi alla tentazione di rincorrere le aspettative degli spettatori", ma anche di "smarcarsi dal rischio opposto di recidere aprioristicamente il rapporto di comunicazione con i fruitori" (*ibid.*).

Brevi cenni sulle rappresentazioni siracusane del "Prometeo Incatenato" (1954-2012)

Il primo Prometeo ad essere "incatenato" nel teatro greco di Siracusa, per iniziativa dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, è stato quello della coppia Squarzina/Gassman. Siamo nel 1954, la traduzione è quella di Gennaro Perrotta. Nel lavoro viene posta una

particolare attenzione agli aspetti religiosi della tragedia, con cromatica e scenografica sottolineatura dell'inevitabile analogia tra la figura di Prometeo e quella di Cristo (la rupe scizia come il Golgota): Gassman/Prometeo indossa una tunica rossa, chiara eco di quella del Nazareno (Colombo, Mazzocchi, 1996, 29-30). La scenografia di Mario Chiari è maestosa e scabra al contempo: due picchi rocciosi di quindici metri ciascuno, come titaniche zanne di pietra, formano la desolante culla del titano incatenato. La struttura è dotata di una sorta di ascensore/montacarichi che, alla fine del dramma, servirà a far sprofondare il protagonista nel tartarico abisso che lo attende. A giudicare dalle fonti, la facciata dell'imponente scena presentava una serie di rampe che ne dinamizzavano la superficie, permettendo ai vari personaggi di raggiungere Prometeo percorrendo un frastagliato sentiero tra le rocce, "un immane groviglio di rupi", come lo definisce Silvio D'Amico. Abbiamo dunque una distribuzione su più livelli delle *dramatis personae*: un valido tentativo di rispondere ad alcuni dei quesiti scenografici che l'opera eschilea pone. Difatti, la tragedia in questione ha sollevato più di una perplessità tra gli studiosi in merito alla sua realizzazione scenica. È soprattutto sull'avvento e lo schema cinetico e prossemico delle Oceanine e del loro padre Oceano che ci si è interrogati di più, in ragione di quel massiccio ricorso alla *mechanè* che presupporrebbe il testo: le Oceanine, creature alate (*πτέρυγες*, v. 129), giungono dall'alto in armonioso volo e dialogano con il titano rimanendo sospese a mezz'aria o ancorate in qualche modo a sproni rocciosi posizionati alla stessa altezza del protagonista ed è quest'ultimo, del resto, che a un certo punto le invita, letteralmente, a scendere a terra (*πέδοι δὲ βῆσαι*, v. 272) per ascoltare meglio il suo racconto; anche il genitore delle equoree ninfe giunge in scena volando, non su ali proprie, bensì su di un prodigioso destriero alato (*πτερυγῶκῆς οἰωνός*, v. 286) (Canavan 1972, 152-224) (Davidson 1994). Al di là di queste interessanti notazioni l'impianto scenico squarziniano, come si è già accennato, ha l'intento principale di rendere più dinamica una scena altrimenti condannata alla monotonia visiva derivante dalla filologica immobilità del protagonista. I movimenti coreografici dello spettacolo sono disegnati da Mady Obolensky. A tal proposito il coro delle Oceanine, che, come si è detto, secondo il testo greco dovrebbe fare il suo ingresso volando su ali leggere (o su di un carro alato),

molto probabilmente alle spalle del titano - quantomeno non visto da quest'ultimo (Davidson 1994, 36) – nel progetto registico squarziniano, molto semplicemente sciamia ondivago dall'alto della rupe scizia in direzione dell'orchestra (D'Amico 1954).

Nel 1994, ben quarant'anni dopo l'esperienza squarziniana, ha luogo la seconda messinscena del *Prometeo incatenato* a Siracusa. La regia è affidata dall'INDA ad Antonio Calenda, mentre la traduzione è a cura di Benedetto Marzullo. Val la pena, a tal proposito, di spendere qualche parola sull'interpretazione del classico greco da parte di questo studioso. Nel 1993 Benedetto Marzullo pubblica una voluminosa monografia dal provocatorio titolo di *I sofismi di Prometeo*. L'autore, in pratica, contesta la paternità eschilea della tragedia sulla base di quelle che ritiene essere alcune anomalie strutturali, rispetto al canone attico, presenti nel testo sia nella sua accezione poetica, propriamente la tessitura metrico/versificatoria, sia in quella drammatica, la resa scenica in ultima istanza. Per quanto concerne quest'ultima, del resto, molti studiosi in passato, sulla scorta di un giudizio sostanzialmente negativo sull'intero sviluppo drammatico dell'opera - ritenuta dai più una tragedia strutturalmente inconsistente, priva dell'unità organica delle opere attiche – hanno sollevato dubbi sull'identità del suo autore (Pattoni 1987, 153). Il Marzullo, non diversamente dai precedenti studi a sostegno dell'atetesi, considera la situazione scenica del *Prometeo* “tutt'altro che drammatica”: gli episodi si avvicendano senza che avvenga alcun mutamento sulla scena, non c'è vicenda né sviluppo di un'azione, l'opera non ha dinamica, è priva di eventi che non siano confronto dialettico (Marzullo 1993, 552-553).¹ Marzullo cerca di dimostrare come questo *Prometeo* si faccia veicolo di un rifiuto della vecchia forma-tragedia, abbandonandosi a una struttura formale - inaugurata dall'*Aiace* di Sofocle - che oramai propende al “patetico” (*ivi*, 570 n. 47 e *Id.*, 1995, 53). A completare il ritratto di questa acefala e prodigiosa tragedia accorrerebbe il richiamo, più fantasmatico – orchestrato principalmente dalla fastosa coreografia verbale del protagonista - che fattuale, alla *mechanè* di ascendenza euripidea (Marzullo 1993, 241). Per lo studioso, dunque, l'autore del

1. “Più che tensione drammatica, questa singolare tragedia esibisce spettacolare dialettica. [...] costituisce sofisticato dibattito, insomma, una sorta di precoce «dialogo», che a non pochi è sembrato addirittura un *Lesedrama*” (*ivi*, 20).

Prometeo, che egli chiama “il Maestro del Prometeo”, non può non essere posteriore ad Eschilo.

La postdatazione dell’opera e il *côté* filologico del traduttore si risolvono tuttavia in una messinscena, quella di Antonio Calenda, tutta improntata ad una lettura marcatamente “politica” del *Prometeo*. Una tale interpretazione è sostenuta anche da una traduzione che predilige un lessico orientato in tal senso, con notevoli concessioni ad un vocabolario inequivocabilmente moderno. Sulla base di questa riconfigurazione lessicale il *Prometeo/Herlitzka* di Calenda può, riferendosi al suo aguzzino, chiamarlo “quel nazista di Zeus”; alla riconfigurazione lessicale in chiave di manicheo conflitto tra potere/male e libero pensiero/bene segue anche quella simbolica e i Kratos e Bia del testo greco possono così divenire la brutale reincarnazione di una polizia politica che non nasconde, nei nomi di Schultz e Staffel, la propria parentela con le SS naziste. L’azione si svolge in una landa deserta, in cui un’imponente cancellata nera divide lo spazio teatrale in due parti, l’orchestra ricoperta di un telo bituminoso, e la scena, che ha come sfondo una nuda parete rocciosa. Gli attori fuoriescono da un tombino aperto su di una pedana e inizialmente lo stesso Prometeo è incatenato all’interno del vano celato dalla pedana stessa. All’inizio, dunque, del titano è visibile soltanto la testa, solo in un secondo momento questi emergerà dal suolo. Non c’è nessuna rupe scizia a cui incatenare questo Prometeo prigioniero politico: una volta emerso dal suolo egli resterà seduto immobile su di una sedia, separato dal coro delle Oceanine dalla grata di metallo. La recitazione del protagonista è dimessa, semplice, senza alcuna concessione al virtuosismo vocale, un titano tutt’altro che titanico che porta i segni delle catene (i polsi sono fasciati di bianco con macchie rosse di sangue) ma non è più incatenato. Gli abiti sono di foggia moderna e straniante: bombette, occhiali neri, cappotti in cuoio scuro (Bisicchia 2006, 18-19).

Nel 2002 è la volta di Luca Ronconi, su traduzione di Dario del Corno in una coproduzione dell’INDA con il Piccolo Teatro di Milano. Ronconi fa del *Prometeo incatenato* eschileo la prima tragedia di una sofisticata trilogia teatrale che si compone di tre testi diversi per autori e per generi: Il *Prometeo incatenato* di Eschilo, le *Baccanti* di Euripide, le *Rane* di Aristofane. Tutti e tre gli spettacoli verranno allestiti nella primavera del 2002 nel Teatro Greco di Siracusa. La

coerenza tematica di questo ardito disegno drammaturgico (il *Progetto Greci*) è costituita, secondo il regista, dall'evolversi dei rapporti tra l'uomo e il divino (Cavagliari 2003). Ognuno dei drammi messi in scena, infatti, costituisce la tappa di un suggestivo percorso attraverso le differenti declinazioni della dialettica tra sacro e umano e in direzione di una progressiva desacralizzazione del divino e del mondo (Fontana, 2002). Per quanto concerne il primo pannello di questo suo trittico sulla classicità greca Ronconi, fedele all'impianto statico della tragedia di Eschilo, dilata l'io narrante del titano fino a fargli assumere le proporzioni (in senso squisitamente letterale) di una monumentale statua/roccia posta al centro dell'orchestra del teatro greco di Siracusa. Il suo Prometeo/Franco Branciaroli giace incatenato per tutta la durata dello spettacolo in un incavo posto sulla sommità del capo della statua del titano. È una sorta di gigantesco Galata morente quello che Margherita Palli realizza per il regista; una intuizione scenica questa non priva di fondamento filologico se si tiene conto del fatto che una certa fortuna critica ha avuto la teoria che il titano potesse essere impersonato da un fantoccio, un simulacro di grande taglia che Kratos e Bia avrebbero portato sulla scena entrando (Centanni 2007, 904-905). L'ipotesi, che affonda le sue radici in studi risalenti già alla prima metà dell'ottocento, si fondava principalmente sulla constatazione dell'impossibilità per i due attori canonicamente eschilei di interpretare tutti i ruoli richiesti dal prologo della tragedia: due muti, Prometeo e Bia, e due dialoganti, Kratos e Efesto (Canavan 1972, 154-159). Inoltre, altrettante perplessità sollevava la situazione stessa del protagonista: presente in scena, immobile, per tutta la durata del dramma. L'utilizzo di un fantoccio avrebbe, secondo alcuni, reso più semplice anche il finale della tragedia con il titano e la roccia a cui è incatenato che sprofondano nel Tartaro, più semplice ma soprattutto più spettacolare, potendo la macchina scenica incarnare in maniera vivida e realistica il crollo della roccia senza mettere a serio rischio la vita di un attore in carne ed ossa (*ivi*, 155). Ma forse l'aspetto più interessante di questa suggestiva ipotesi è il problema della voce, non solo nei termini in cui Monica Centanni vi accenna nel suo commento alla tragedia, ossia, domandandosi come, con i mezzi dell'epoca, si sarebbe potuta rendere la voce extrascenica di Prometeo, bensì anche nella direzione di una esaltazione di quella stessa voce, dell'elemento

affabulatorio e lirico che la caratterizza, di quel puro dire diegetico che evoca visioni e muta inopinatamente in canto. Sappiamo, difatti, che nell'intervento del Titano ai vv. 88-126, ossia in piena sessione prologica della tragedia, "il parlato è inframezzato da due inserti lirico-recitativi modulati sul ritmo degli anapesti e dei giambi lirici" (Centanni 2007, 904) (Pattoni 1987, 189). Dunque questa voce, mitopoietica e ideopietica, che si riappropria di tutta la sua evidenza sonora nella modulazione canora, in un processo senz'altro accentuato, per potente contrasto, dalla presenza sulla scena di un simulacro del dio immobile e privo di vita, nonché dalla fisiologica distanza tra spettatore e scena, avrebbe finito con il concentrare su di sé l'intero schema sensoriale degli astanti. Il risultato sarebbe stato probabilmente, in vertiginosa ipotesi, evocativo quanto una *pièze* simbolista. Ronconi opta dunque per il *dummy*, il *mannequin*, il fantoccio gigante, ma vi integra l'elemento umano, quasi un neoplatonico contrasto tra anima e corpo (materia e forma), o molto semplicemente muovendosi nella direzione di una consapevole dialettica tragica tra l'individuo e il suo destino.

Claudio Longhi, che allestisce il *Prometeo incatenato* a Siracusa nel 2012, per quanto concerne la scenografia, opta invece per un processo di dinamizzazione dell'impianto originario della tragedia, ponendo il suo Prometeo/ Massimo Popolizio su di una struttura semovente: un patibolo montato su ruote che danza sulla scia dei sonori vaticinî prometeici, regalando nuova linfa alle serrate *sticomitie* della tragedia. Grazie a questa intuizione il Prometeo di Longhi muta prospettiva con il mutare dei suoi interlocutori e rende difficile, se non impossibile allo spettatore/dio di attuare un'altra forma di tortura, un altro tipo di supplizio ai danni del titano, quello della fissità del suo sguardo: la nuda e violenta esposizione di Prometeo allo sguardo dell'altro (Andrisano 2012, 286).² Questo Prometeo si sottrae alla dittatura del punto di fuga, esorcizza una fruizione puramente passiva dello spettacolo. Il titano non dà tregua allo spettatore, sublima la propria *maladresse*, il suo trovarsi sempre nel posto sbagliato, dando vita a

2. I vv. 152-158 della parodo sono estremamente significativi al riguardo, qui il titano ci dice: "se giù sotto terra, almeno, / giù nell'Ade, ricovero dei morti, / nel Tartaro senza confini mi avesse gettato, / in catene indissolubili, crudelmente / cosicchè né dio né nessun altro potesse goderne! / Invece eccomi, misero zimbello sospeso per aria: / il mio martirio è una gioia per chi mi odia."

strategie visive tipiche dell'arte cinematografica: panoramiche, campi lunghi, zoomate, primi e primissimi piani (*ivi*, 285). È una *mechanè* questa alla quale è incatenato il Prometeo di Longhi che con notevole naturalezza attiva il funzionamento di ben altro macchinario, monumentale questo, ma non meno scopertamente fabbrile come il patibolo del titano (quest'ultimo, infatti, non cela il suo scheletro fatto di sbarre di metallo saldate insieme a formare una sorta di impalcatura edile su ruote); si allude qui, naturalmente, all'impianto scenico del teatro di Siracusa che, per la rassegna in questione, l'INDA ha commissionato all'OMA (Gargiani, 2006). Il palco progettato dallo studio di architetti olandesi è costituito da due dischi giustapposti; il primo disco, "the Machine" ("la Macchina") che funge da *skenè* è costituito da una piattaforma circolare inclinata costruita in legno e realizzata a gradini che nella parte più alta raggiunge i sette metri di altezza. Si tratta di una struttura in grado, non solo, di ruotare su se stessa, ma, essendo composta di due metà giustapposte, anche di aprirsi al centro all'occorrenza; in entrambi i casi essa mostra al pubblico i suoi penetranti di tubi e giunti d'acciaio ("the Machine" apre e chiude suggestivamente il *Prometeo* di Longhi: nel prologo essa si divide nella sua parte inclinata - la facciata a gradini - permettendo l'ingresso di Kratos, Efesto e Bia che scortano il titano sulla rupe scizia; nell'epilogo il disco ruota su se stesso mostrando al pubblico il suo scheletro d'acciaio - ma riverberando anche l'impalcatura di metallo sulla quale è incatenato Prometeo - si apre poi al centro per inghiottire il titano nel suo tartarico inferno di freddo metallo). Il secondo disco, "the Raft" ("la Zattera"), posto di fronte alla *skenè*, occupa lo spazio centrale dell'orchestra del teatro greco. È una struttura rivestita di legno e statica dotata di un ulteriore anello cavo esterno rivestito di materiale idrorepellente, che all'occorrenza, come nel caso del *Prometeo*, può essere riempito d'acqua.

Il Prometeo Incatenato: assenza d'azione e ideopoiesi

Partiamo dalla tesi più estrema. Quella, per intenderci, che disconosce senza mezzi termini la paternità eschilea della tragedia. Sotto certi punti di vista il piglio iconoclasta dei partigiani dell'atetesi, Marzullo in special modo, spande un certo qual lucore su alcuni aspetti dell'o-

pera in questione. Fatta salva la lettura un po' piatta e stereotipata del più vecchio dei tre tragedi, visto come una rigida, monolitica incarnazione della tradizione attica, condannato ad una organicità compositiva che gli interdirebbe ogni capacità di sperimentazione - lettura comune un po' a tutti i sostenitori dell'apocrifia (cfr. Pattoni 1987) - alcune riflessioni di Benedetto Marzullo, nella fattispecie quelle sulle potenzialità evocative e scenografiche del dire prometeico, possono risultare, molto interessanti ai fini del presente discorso.

Marzullo parla, a proposito del *Prometeo incatenato*, di un'opera non più tragica, ma modernamente ispirata a modelli non convenzionali, profondamente performativo/scenici. La tragedia classica, in quanto dramma, si fonda irrinunciabilmente sull'azione mettendo in secondo piano la stessa personalità di chi agisce: come ammonisce Aristotele, senza *praxis* non si dà tragedia. Il carattere è naturalmente elemento costitutivo della vecchia tragedia, ma solo a patto che esso scaturisca dallo stesso svolgersi dell'azione. Ora, la nuova tendenza sembrerebbe privilegiare l'esibizione, la componente meramente spettacolare del testo e quella virtuosistica dell'attore. Il carattere aristotelico non viene abolito in quanto tale, tuttavia, mancando l'azione che lo determina esso si svuota progressivamente sino alla modularità, all'essenzialità di un ruolo meramente operativo che Marzullo associa al concetto di "attante" di area strutturalista. Assumono di contro sempre più importanza gli elementi che lo Stagirita aveva posto in secondo piano, se non biasimato addirittura: l'*opsis* e la *melopoiia* (Marzullo 1995, 50-51).

Per quanto concerne il personaggio di Prometeo, secondo Marzullo, questi non ha intima struttura drammatica, non ha "drammaturgica scaturigine", è personaggio "spettacolare ed esibizionistico", un "precocissimo automa"; quello che davvero lo caratterizza è l'estrema, barocca, morbosa loquacità. Un personaggio non eschileo bensì "perversamente gorgiano, sfacciatamente affabulatorio"; nella sua instancabile loquela (Marzullo, parla di "vanitosa quando non vaniloqua estroversione") si alternano accessi di arroganza, un piglio di ostentata ribellione e sconvolgenti "terrori e tremori" modulati in tenorili lamentazioni che, secondo lo studioso, dovevano avere lo stesso impatto populistico e patetico della melodrammatica "romanza". Il dolore, in pratica, interessa al Maestro del Prometeo

esclusivamente per le infinite possibilità di declinazione melica e verbale, certe “manierose variazioni”, che esso può offrire al poeta (Marzullo 1995, 52).

Ma torniamo all’azione. Come si accennava, il privilegio accordato da Aristotele a questo elemento della tragedia è ignorato totalmente dalla vicenda prometeica. L’eroe presiede ad una serie discontinua di quadri autonomi, immotivati, non privi di una certa “corriva fruibilità” garantita comunque e sempre dalla *vis* affabulatoria del protagonista; questi, difatti, introduce personalmente la parodo, usurpando le prerogative della corifea e “dispiegando vocalità sonore, ritmi melodici, innegabilmente coreografici” (*ivi*, 54). Marzullo sottolinea come i versi liricizzanti, cantati, occupino un terzo del dramma che sempre più assume la dimensione di una performance sfacciatamente solistica. Questo Maestro del Prometeo non nasconde, secondo lo studioso, la sua profonda simpatia per le suggestioni euripidee, in particolare: “la sofisticata attrezzatura, il dialettico argomentare, la conversevole *allure* del giovane poeta” (*ivi*, 55).

Del resto, la consapevolezza retorica di Prometeo, come sottolinea Mark Griffith, sembra suggerire un *milieu* sofisticato/manieristico alla base della tessitura linguistico/formale della tragedia.³ Griffith, in particolare, rintraccia le prove di questa probabile parentela formale in alcuni elementi stilistici della tragedia. Riportiamo qui, per brevità, soltanto due degli esempi addotti dallo studioso, quelli, per intenderci, che più si avvicinano alle problematiche che il presente discorso cerca di mettere in luce. Dunque, un primo elemento è “the remarkable

3. A tutt’oggi quello di M. Griffith risulta tra i più rigorosi e completi contributi scientifici a favore dell’atetesi del *Prometeo Incatenato*. Degni di nota sono, inoltre, i lavori di Taplin (1977), che giunge alle stesse conclusioni di Griffith analizzando la tecnica drammatica eschilea, in particolare, soffermandosi sull’entrata e l’uscita delle *dramatis personae* e di West (1979), che affronta la questione esclusivamente dal punto di vista dell’allestimento scenico. In tempi più recenti, Winnington-Ingram (1980, 1983), Marzullo (1993, 1995) e Sommerstein (2010) hanno sostenuto la tesi dell’apocriefa della tragedia cercando di evidenziare le aporie contenutistico-formali del testo tragico. Sul versante opposto, tra le fila dei partigiani eschilei, vanno annoverati Saïd (1985), Pattoni (1987) - il cui contributo risulta indispensabile, sia per poter osservare tutta la questione in una oggettiva e ampia visione d’insieme, sia per la certissima analisi linguistica, metrica e versificatoria del *Prometeo* che caratterizza il lavoro della studiosa - e Podlecki (2005).

occurrences” del contrasto tra i termini λόγοι (parole) e ἔργα (fatti, azioni) che troviamo ai vv. 336 (Oc: “Eh già, per natura sei più bravo a pensare al prossimo che a te stesso: lo provano i fatti, non solo le tue parole” [trad. qui e *infra*, Centanni 2007]) e 1080 (Pr: “è tempo di fatti non più di parole...ecco la terra trema...”), dove al posto di λόγος, in realtà, troviamo μῦθος che è naturalmente accompagnato da nuove sfumature di senso e il cui rifiuto sembra preannunciare allo spettatore la tanto agognata azione drammatica, un nuovo accadimento scenico dopo l’incatenamento del titano (Griffith 1977, 219).⁴

L’altro elemento preso in considerazione da Griffith è costituito dai “references to speech-making”, i frequenti richiami di Prometeo all’arte del discorso attraverso l’utilizzo di formule dal chiaro sapore metaletterario. Riportiamo per brevità uno solo dei dieci luoghi identificati dal Griffith, si tratta dei vv. 609-612: “ti dirò chiaramente tutto quanto vuoi sapere, senza complicare il discorso con enigmi. Ti parlerò con parole semplici, com’è giusto parlare tra amici”). Prescindendo da un giudizio definitivo sulla reale o fittizia influenza sofistica sulla stesura della tragedia, è indubitabile che Prometeo mostri una certa consapevolezza, quasi metateatrale, della sua funzione di orchestratore di flussi narrativi, che questi sia padrone dell’unico strumento che ha a disposizione per rovesciare, positivamente o negativamente non importa, la sua vicenda scenica: egli padroneggia l’arte del dire (Griffith 1977, 196).⁵

Il *Prometeo incatenato* certo non offre una catastrofe né una *climax* di eventi come se ne incontrano nel resto delle tragedie attribuite a Eschilo. Se infatti andiamo a confrontare l’opera in questione con i *Persiani*, le *Supplici* o i *Sette a Tebe* - per non parlare della tarda trilogia su Oreste - non possiamo non constatare come essa sia effettivamente priva di avvenimenti, non solo meramente scenici, ma anche e soprattutto extrascenici. Qui non attendiamo trepidanti l’esito disastroso di una battaglia, né il responso di un re e dei suoi cittadini sul futuro di un gruppo di fanciulle in fuga, tantomeno il compimento

4. Se diamo per buona l’ipotesi, avanzata da alcuni studiosi, che la roccia scizia rovinasse davvero sull’orchestra grazie all’utilizzo di appositi macchinari scenici (cfr. Canavan 1972; Davidson, 1994).

5. Per una riconsiderazione dei metodi d’indagine linguistica del Griffith (cfr. Pattoni 1987, 221-240).

di una vendetta o la giusta punizione del trasgressore; tutt'altro, la vendetta qui è ridotta a mero vaticinio, la battaglia (la gigantomachia) si è giocata molto tempo prima e non influisce che minimamente sugli eventi narrati, la punizione poi è un mero stato di cose.⁶ Persino il conflitto tra Prometeo e Zeus non è presentato come una situazione in grado di evolvere durante la tragedia, esso costituisce più che altro una situazione di fondo immutabile, un fondale fisso. Il *Prometeo incatenato* si delinea dunque come una tragedia in apparenza sommamente statica, che non possiede quasi un'azione. D'altronde, se prendessimo in considerazione l'idea, portata avanti da qualche critico, che le convenzioni spettacolari del teatro greco fossero simili a quelle del teatro elisabettiano, che richiedeva al suo pubblico un maggior sforzo immaginativo anziché offrirgli una totale illusione scenica, le cose cambierebbero leggermente. Sarebbero, ad esempio, bastate le battute di Kratos e Efesto per rendere efficacemente la scena dell'incatenamento del titano, non ci sarebbe stato bisogno di compierla concretamente sulla scena, così come, qualche semplice rumore fuoricena e qualche gesto stilizzato, o, ancora meglio, le stesse parole di Prometeo, dotate della giusta intonazione e tensione drammatica avrebbero potuto suggerire facilmente il terremoto che chiude il componimento (Saïd 1985, 46-47). In pratica sarebbe stato il potere evocativo del verso, della parola che si tramuta in suono e poi in immagine a costituire l'azione di una tragedia come il *Prometeo incatenato* (Griffith 1977, 143).

Procedendo con ordine. Bruno Snell ha fornito una interessante interpretazione del concetto di "agire" caratteristico della tragedia greca del V secolo: egli lo definisce come ciò che si concentra nell'istante unico della decisione, l'agire non come qualcosa di compiuto - che, in quanto tale, sarebbe mero πράττειν, ossia assumerebbe valore e realizzazione, non tanto nella persona agente, quanto nell'accadimento esteriormente contemplabile - ma come atto coscienziale proiettato verso il futuro (Snell 1969, 13-35). Ora, per quanto concerne l'opera di Eschilo, nella fattispecie il *Prometeo incatenato*, Snell ci dice che se δρᾶν è "l'istante unico della decisione", il dramma di Prometeo non

6. La punizione dell'eroe, della sua *hybris* - mostrata e non relegata ad avvenimento fuori scena - campeggia sin dall'inizio della tragedia davanti agli occhi degli spettatori e resta il fulcro dell'azione drammatica fino agli ultimi versi del componimento.

può essere “azione”, nel senso di un visibile intervento dell’eroe in quest’ultima, bensì è “scena di *pathos*”. In altre parole, se il momento determinante dell’agire “viene limpidamente esposto nell’attimo di una chiara decisione, ogni evoluzione successiva si sviluppa necessariamente dalla situazione provocata da questa decisione. Il primo passo di un’azione è, per citare ancora Goethe, libero: il secondo è ormai vincolato; e quindi già quell’unico passo deve necessariamente condurre al punto in cui all’azione subentra nello stesso personaggio la sofferenza”; ossia all’azione subentra l’impossibilità d’agire che si declina sia come pura narrazione di questa stessa impossibilità nella pluralità di toni (ora arrogante, ora patetico, ora sardonico) che il titano è in grado di modulare e sia come narrazione di eventi futuri, terribili vaticini attraverso i quali egli interagisce con gli altri personaggi (*ivi*, 129). Se, dunque, lo sviluppo di questo dramma si compie senza che l’eroe prenda espressamente parte all’azione, se in questa tragedia la situazione non si evolve all’esterno, sotto gli occhi degli spettatori, se persino nell’intimo dei personaggi che entrano in contatto con il titano non si produce alcun sensibile mutamento, dobbiamo tuttavia ammettere, sulla scorta di Antonio Garzya, che è nell’anima di Prometeo che si gioca il dramma; la tragedia è tutta interna al protagonista, nel quale: “un gioco interiore proietta fasci di luce ogni volta nuovi sulle persone e sull’insieme” (Garzya 1997, 172, 223-236). Ciò, beninteso, non vuol dire che il titano sia modernamente in conflitto con se stesso e con la decisione presa, o, più semplicemente, che all’azione esterna vada sostituita un’azione interna legata alla decisione del protagonista che di episodio in episodio verrebbe ad essere rimandata (Pattoni 1997, 167-168). Non v’è decisione da prendere così come non v’è azione in senso stretto né interna né esterna; non v’è messa in scena di una consapevole dialettica tra amore per l’umanità e legge, tutt’altro: è l’esperienza del dolore (che scaturisce dal luore della decisione presa) che arricchisce infinitamente Prometeo e poiché arricchirsi è di fatto cambiare egli è il solo che cambia nella tragedia. Garzya ci dice che Prometeo assorbe il dolore nella sua carne, lo sente montare nel proprio cuore, lo respira, lo vive. Il suo arricchimento interiore attraverso varie tappe: all’inizio è la muta sopportazione, poi c’è la foga dei lamenti, mescolata all’amarezza dell’ingratitudine subita da parte di Zeus e alla coscienza acuta della propria trasgressione; poi la riven-

dicazione orgogliosa della filantropia e poi nell'ordine: il compiacimento del possesso del futuro, la certezza della vittoria che dovrà venire, l'accettazione lucida del castigo. La presenza degli altri personaggi nella tragedia non ad altro serve se non a provocare e svelare queste singole tappe del cammino interiore del protagonista.

Questo Prometeo che man mano si viene svelando assume sempre più i tratti di un'istanza fática assoluta, una ingombrante macchina epicizzante, nel cui dire profetico si riflettono, trovando sostanza e smarrimento al contempo, i personaggi di Oceano, di Hermes e di Io. Gli ardenti dialoghi che riempiono il dramma sempre più si connotano come schizofrenici conati monologanti da cui tutti i personaggi sembrano essere, di volta in volta, espulsi e assorbiti al contempo; essi conservano la loro identità, ma solo e unicamente in quanto attanti di un unico magmatico racconto che scaturisce dalla bocca spalancata del titano. Essi sono specchi nei quali si riverbera il progressivo arricchimento interiore del protagonista, le varie declinazioni del suo dolore, in ultima istanza l'azione del dramma. È un processo molto simile, quest'ultimo, per certi versi, a quello con cui il messaggero della tragedia tesse i suoi racconti ricchi di immagini potenti: questi narra storie i cui protagonisti parlano, dialogano e agiscono con le proprie parole e i propri gesti, egli se ne fa possedere, ma tutti li possiede in quanto narratore (Cuticchio 2002, 122).

Sotto certi punti di vista la tragedia del *Prometeo incatenato* somiglia a una sorta di lungo cunto, in essa, come nella tragedia classica *tout court*, "udire" è incontestabilmente anche "vedere", tuttavia qui, in virtù di sì scarsa cinesi implicita ed esplicita, ma soprattutto del frequente e fabbrile uso di una plurisensoriale parola fortemente scenica, l'implicazione sinestetica dell'ordito verbale è ancora più forte. Una scenografia verbale che non sia meramente funzionale e denotativa ma che acquisisca nuova valenza proiettiva e poetica: il suo campo d'azione non è la sola mente dello spettatore, ma, come si è già accennato, il suo intero schema sensoriale. Il valore visivo della parola tragica greca è perfettamente espresso in un passaggio del dramma in cui il coro, sopraffatto dall'orrore per il doloroso racconto di Io, ci dice che rabbrivisce "a vedere (εἰσιδοῦσα) la vicenda di Io" (vv. 687-695). Ma ancor più suggestivi sono i vv. 114 sgg. in cui il progressivo avvicinarsi del coro nella parodo è affidato alla concretezza della percezione sensoriale del titano

che registra, modulando il proprio eloquio su inopinati metri lirici, l'impatto di stimoli acustici, olfattivi, tattili e visivi sconosciuti.

Mettere in scena il *Prometeo incatenato* significa, deve significare, oltre che scandagliare le problematiche antropologiche e filosofiche messe in gioco dalla tragedia del titano, anche analizzarne sapientemente gli aspetti formali: intrecciare un suggestivo dialogo tra istanza lirica e messinscena, tra la statica solitudine narrante del protagonista e la partitura cinetica del coro e degli altri personaggi.

Bibliografia

- Andrisano A.M. (2012), *Dieci domande a Claudio Longhi, regista di Prometeo (Siracusa, maggio-giugno 2012)*, in «Dionysus ex machina», III 2012, 281-292.
- Bisicchia A. (2006), *Teatro e scienza. Da Eschilo a Brecht a Barrow*, Torino, Utet.
- Canavan J.P. (1972), *Studies in the staging of aeschylean tragedy*, Columbia University.
- Cavagliari L. (2003), *Invito al teatro di Luca Ronconi*, Milano, Mursia.
- Centanni M. (a cura di) (2007), *Eschilo. Le tragedie*, Milano, Mondadori.
- Colombo L., Mazzocchi F. (a cura di) (1996), *Luigi squarzina e il suo teatro*, Roma, Bulzoni.
- Cuticchio M. (2002), *Dal cunto al teatro*, in «Dioniso. Annale della fondazione INDA», 1 2002, 112-123.
- D'Amico S. (1954), *Grande successo a siracusa del Prometeo incatenato*, in «Dioniso», Vol. XVII Gennaio-Aprile, 85-94.
- Davidson J. (1994), *Prometheus Vincitus on the Athenian Stage*, in «Greece & Roma», Second Series, Vol. 41, 1 1994, 33-40.
- Di Benedetto V., Medda E. (2002), *La tragedia sulla scena*, Torino, Einaudi.
- Fontana L. (a cura di) (2002), *Conversazione con Luca Ronconi*, Siracusa, AFI (Archivio Fondazione Inda).
- Gagarin M. (1976), *Aeschylean Drama*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.
- Gargiani R. (2006), *Rem Koolhaas/OMA*, Bari, Laterza.
- Garzya A. (1997), *La parola e la scena*, Napoli, Bibliopolis.
- Griffith M. (1977), *The authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Griffith M. (1983), *Aeschylus, Prometheus Bound*, Cambridge, University Press.
- Kitto H. D. F. (1961), *Greek tragedy*, London, Routledge.
- Marzullo B. (1993), *I sofismi di Prometeo*, Firenze, La Nuova Italia.
- Marzullo B. (1995), *La tragedia di Prometeo*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 50, 2 1995, 49-58.
- Pattoni M. P. (1987), *L'autenticità del Prometeo incatenato di Eschilo*, Pisa, Scuola Normale Superiore.
- Podlecki A. J. (2005), *Aeschylus: Prometheus bound*, Oxford, Aris & Phillips.
- Saïd S. (1985), *Sophiste et Tyran ou Le problème du Prométhée enchaîné*, Paris, Librerie des Meridiens Klincksieck.
- Snell B. (1969), *Eschilo e l'azione drammatica*, Milano, Lampugnani Nigri Editore.
- Sommerstein A. H. (2010), *Aeschylean tragedy*, London, Bristol Classical Press.
- Taplin O. (1977), *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, Clarendon Press.
- Ugolini G. (1994), *Teatro antico e moderne messinscene: discussione di un recente libro sulla storia delle rappresentazioni moderne di drammi del teatro greco*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 32 1994, 145-161.
- West M. L. (1979), *The Prometheus Trilogy*, in «The Journal of Hellenic Studies», 99 1979, 130-148.
- Winnington-Ingram R. P. (1980), *Sophocles: an interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Winnington-Ingram R. P. (1983), *Studies in Aeschylus*, Cambridge, Cambridge University Press.

Irene Palladini
Università di Cagliari

I Maggi fra *tradition orale et écrite*

Il magico melismo che informa i Maggi epici, espressione della “cultura faticata dei nostri padri” (Scabia 1974, 10), è senz’altro riconducibile all’in-Canto dei luoghi tabernacolo dell’anima, posti sul crinale dolce e impervio dell’Appennino:

VAL D’ASTA

Se salirai quassù un chiar mattino,
rorido di rugiada al primo albore
dove regna l’abete, il faggio e il pino
e nell’aria il profumo d’ogni fiore,
ferma il tuo andar, turista cittadino,
mira di questa valle lo splendore.
E dentro nel tuo cuore capirai,
perché Val d’Asta non si scorda mai
(Zambonini 2013)¹

Val D’Asta, Villa Minozzo, Costabona, Toano, Frassinoro, Marmoreto nel Reggiano, insieme ad alcune aree della Garfagnana, della Lunigiana e alle colline pisane, in particolare Buti, si configurano come l’epicentro da cui si irradia la liturgia cosmica dei Maggi: nient’affatto inerti reliquie di un passato adusto. Questi *loci deputati* sono fortemente perimetrati, periferici, delocalizzati, ma il loro decentramento ha saputo esercitare una radialità centrifuga e centripeta, in un rapporto ineludibile di intima osmosi con il paesaggio. Come per ogni *story telling* in ambiente, la *performance* è connaturata allo spazio scenico, da intendersi come totalizzazione del luogo e oggettivi-

1. Di Costanzo Zambonini (1919-2010), personalità poetica di rilievo della comunità appenninica, si desiderano ricordare, in questa sede, anche le liriche *Cervarolo: ti guardo e ti penso, 20 marzo 44, A un esecutore dell’eccidio e Pianto vero*, tutte antologizzate a cura di Benedetto Valdesalici (2005).

vazione del principio del “tutto in scena”, qui di natura circolare e che, per quanto permeabile e indeterminabile, è senz’altro riconducibile alla perfetta stilizzazione geometrica di un *Mandala*.

La fascinazione dei luoghi alonati si invera appieno nel *sound-scape*, trasfigurandosi nell’armonia ipnotica della parola, intimamente scenografica, e del canto, e nella intensità percussiva di un rimario suadente. La voce, intesa come *radiance* di “voler dire e volontà di esistere” (Zumthor 1984, 7), nei vati cantori dei monti, assurge a uno statuto aurorale e fondativo e, percorrendo tutte le scale possibili, si sgrana in infinite gradazioni tonali, forse per l’inveterata abitudine degli interpreti di chiamarsi, a squarciagola, da monte a monte. Nel *flatus vocis* pare vibrare sia l’immensità dello spazio, sia l’aspirazione dell’uomo verso l’infinito; vera presenza, la “la voce modula gli influssi cosmici [...] è risonanza infinita” (Zumthor 1984, 7), come si evince dalle iterazioni dei segni “alma” e “disio”, i quali puntellano i campioni, rivelando la *substantia* corrusca e corroborante dei Maggi epici, lirici e drammatici.

“La monodia intensa e ritmicamente libera del Maggio” (Bonvicini 2009, 22), nella sua orchestrazione ipnotica, si dispiega per salutare la rinascita della Primavera e la ritrovata pienezza dopo i rigori e gli stenti della stagione invernale:

Ecco la primavera
 ecco il tempo novello
 torna più che mai bello
 e più giocondo
 (*Il Maggio delle ragazze*, 1991)

In effetti, lo stesso etimo di Maggio, benché di origine incerta, riecheggia la antica radice MAG, comune anche ai segni latini di *magis et maior*, con funzione propiziatoria. La ritualità apotropaica dei Maggi, traccia nient’affatto residuale di riti agrari, è senz’altro ascrivibile ai più antichi culti arborei, come attestato dal ramo di pungitopo finemente decorato e portato in processione dal Paggio o Donzello nella *ouverture*.

La *performance* si segnala per una prossemica e cinesica fortemente stereotipate e illustrative, per la tipizzazione dei personaggi

e per la prevedibilità di intrecci che si snodano lungo due direttrici fondamentali: quella nuziale-erotica e agonistico-militare. Le peripezie, invero rocambolesche, prevedono, come ineludibile, il trionfo del Bene sul Male, e l'instaurarsi di un *cosmos* improntato a una giustizia immanente, per quanto più di natura etica che sociale. La semplificazione insita in questa polarizzazione oppositiva, quasi manichea, non inficia la intensità del polittico drammatico, conferendo al gesto la sapienza millenaria di una riconosciuta appartenenza, che introietta gli eroi di Boiardo, Ariosto e Tasso, praticando la contaminazione come ineludibile costellazione di senso.

Si pensi, a questo proposito, all'*Antigone* del compianto Romolo Fioroni (Fioroni 1991, 6-43): per esprimere la nobiltà del sacrificio, l'intimo dramma e la forza morale dell'eroina greca, Fioroni crea un sorprendente ibrido, liberamente mescidando il trittico sofocleo con *I sette contro Tebe* di Eschilo. L'effetto complessivo non sarà certo quello della profanazione di capolavori immortali, ma una riattivazione vitale dei testi, vocati a interagire in un crescendo di tensione drammatica.

Si pensi, a titolo esemplificativo, alle rielaborazioni della *Liberata*, tra cui occorre almeno annoverare l'adattamento di Domenico Notari e Primo Coli (1933)², e le innumerevoli trascrizioni, spesso anonime, del poema tassiano. L'anonimia è senz'altro ascrivibile alla natura stessa delle rappresentazioni, da intendersi come espressione e patrimonio di una comunità autogestita, quella montana, che nei Maggi riconosce la propria scaturigine, e non come espressione dell'*auctoritas* dell'autore demiurgo.

Generalmente tese a enfatizzare la tensione epico-drammatica, senza abdicare a incursioni nel pelago frastagliato del magico e del meraviglioso, le rappresentazioni maggistiche non rinunciano, tuttavia, a inserti patetico-lirici, spesso affidati a ottave magistralmente dispiegate nella perizia del canto:

2. Per un profilo biografico di Domenico Notari, si veda Fioroni (2010). Recentemente ho provveduto a una nuova trascrizione del manoscritto di Notari-Coli che, tuttavia, rispetto a quello adottato dalla Artioli (1976), risulta più breve, iniziando alla quartina 177 e terminando alla 394. Poiché presenta una sostanziale autonomia, è presumibile che si tratti di una ulteriore *reductio* rispetto al precedente, per esigenze di economia drammaturgica.

Il mio sposo in guerra è morto
 Oggi perdo un caro figlio
 E qual mai saggio consiglio
 Potrà dare a me conforto
 (Cerretti, 1921, quartina 132)³

La gestualità e la mimica, così profondamente cristallizzate e invero anti-naturalistiche, abdicano a ogni pretestuosa illusione di realismo, e riconducono l'interpretazione dei maggerini alle stilizzate coreografie della tradizione dei pupi, come ben documentato dai pionieristici e lungimiranti interventi di Jo Ann Cavallo (2002-2003, 1-14) e, nella concitazione dello spasmo, al sussulto di corpi assunti allo *status* di cadavere. La trama allusiva ed emblematica di gesti formulari, indicativi, espletivi, sempre carichi di simboli cultuali e culturali, è portatrice "di senso alla maniera di una scrittura geroglifica" (Zumthor 1984, 244) e impone che, a evocare ipotetiche lacrime, le mani siano poste sugli occhi e, per accentuare la collera, che siano serrate a pugno, con veemenza. Di più, gli stessi *verba dicendi* vengono declinati, con un gusto un poco esornativo e mirabolante, recando le dita alla bocca, invitando, poi, le parole a librarsi in una alea di volo. La grammatica segnica, codificata con tanta precisione, richiede l'essenzialità delle didascalie, scevre tanto di indicazioni interpretative, quanto di caratterizzazioni psicologiche. Dalla loro analisi, per quanto cursoria, si ricava l'attenzione esclusiva alla cinesica inerente le fasi cruciali della diegesi, con sensibile attenzione alla dinamica dello scontro bellico.

A reggere i fili immateriali della *performance*, invero puparo d'altri tempi, è proprio il campionario (o campionatore o indettatore) che porge, e neanche a voce tanto bassa, le battute agli interpreti. In abiti borghesi, egli si aggira tra i maggerini e, con potente effetto di straniamento, suggerisce loro il testo, anche quando la memoria non tradisce (si pensi, a questo proposito, alla venerabile memoria del maggerino Pasquale Marchetti, il quale teneva l'*Innamorato*, il *Furioso* e *La Liberata* "tutti nella crapa", come lui stesso era solito raccontare, con una buona dose di malcelato e disarmante vanto).

La parola, dunque, immanente e pervasiva, è soprattutto relazione, è legame che affonda nella cellula germinale della famiglia, è vincolo

3. Un ritratto biografico di Cerretti si legge in Fioroni R. (2010).

che unisce e si consolida, ogni anno, nella convivialità e nello spirito mistico e mitico della Festa, da intendersi, in primo luogo, nell'accezione di Rito moderno e Primavera ritrovata. La rinascenza si coglie appieno anche nel vivido cromatismo degli abiti e nelle giostre e duelli simili a rituali coreografie.

Il Maggio è dunque Festa popolare per la temporanea sospensione di ruoli codificati, gerarchie dominanti, e liberazione, per quanto circostanziata, dall'ordine esistente. Eppure, su questo sostrato popolare, si innerva una tensione *culta*, come si evince dalla scelta dei soggetti rappresentati, dalla certosina cura posta nell'*ars* versificatoria e dalla raffinata politezza linguistica, ma anche, in funzione contrastiva, dalla mescolanza di registro alto, riconducibile ai testi cinquecenteschi, con impasti dialettali di natura preterintenzionale, che si rivelano nelle circonlocuzioni frastiche o nelle grafie sgrammaticate. Si pensi, a questo proposito, alle frequenti occorrenze che puntellano la *Liberata*, forse trascritta da Tranquillo Turrini⁴: “lucide”, “selerato”, “asasino”, rigurgiti di un idioletto tutto emiliano, che riecheggia modulazioni inerenti l'oralità. La coesistenza di lessico aulico e desueto, su cui si innervano moduli arcaizzanti e tegumenti terragni, produce un effetto pervasivo di modernissimo *shunt*.

A questo proposito, si consideri la dichiarazione, dal convincente sapore programmatico, tratta dalla introduzione a *Il presente e l'avvenire d'Italia*, maggio composto da Domenico Cerretti, il modenese poeta cieco, e di argomento contemporaneo, con precise finalità ideologiche e politiche. Vale la pena citare per intero:

Un argomento di questo genere comporta anche un diverso registro linguistico e infatti, pur rimanendo in questo Maggio la base di una lingua illustre, arcaica e letteraria, quando ci si avvi-

4. Tranquillo Turrini, *La Gerusalemme Liberata*, ancora inedito e da me trascritto. Persistono dubbi in merito alla corretta attribuzione del campione, anche se, in una intervista, (antologizzata in Fioroni 2010, 129) Turrini ebbe a dichiarare che il padre possedeva il copione di una *Liberata*. Dalla famiglia Aravecchia, imparentata con i Turrini, il manoscritto è stato consegnato a Benedetto Valdesalici, che me lo ha fatto pervenire. Dunque, forse, il testo da me trascritto potrebbe essere proprio quello cui Tranquillo Turrini alludeva nel corso della già citata intervista. Per un profilo biografico su Turrini, si veda Fioroni 2010, 74-76. Tutte le citazioni inerenti la patina dialettale sono dunque tratte da questo manoscritto.

cina al quotidiano, si ha talora l'utilizzo di voci dialettali (Cerretti 2004, 5).

La mescolazione non produce, tuttavia, l'effetto di un rasposo ircocervo linguistico, ma un compiuto amalgama compositivo, che si effonde del nitore adamantino del canto. Si consideri, a titolo esemplificativo, la seguente ottava:

ARGANTE:	Quale crudele morte mi circonda velando gli occhi col suo nero manto, tutto mi sfugge par mi si confonda il viso tuo mi sfugge per incanto.
TANCREDI:	O sommo Dio del Ciel, clemente e buono chiedo per lui clemenza ed il perdono, sappi tu perdonare a questo figlio in questa trista ora del periglio.

*(La Gerusalemme liberata,
Gorfigliano, ott. 22)*

A rileggerli oggi, i copioni così febbrilmente trascritti su materiali di fortuna deperibili, benché zeppi di errori ortografici (tra i più ricorrenti: fù, su, stò, stà, quì, quà, lì, la) deriva, forte, l'impressione di una profonda raffinatezza compositiva, come si evince dall'uso garbato e puntuale di artifici retorici, resa ancor più stupefacente dalla mirabile estensione dei testi, che si aggirano, mediamente, tra le 300- 500 stanze, determinando una durata, per la *mise en scene*, che si protrae dalle due ore e mezza alle quattro ore complessive. Impossibile fornire, in questa sede, una campionatura esaustiva delle figure retoriche che informano l'*oratio*. Ma anche la lettura abborracciata di un campione, quale l'inedita *Liberata* di Battista Ferrarini, rivela, tra le figure retoriche più ricorrenti, la sineddoche di "ferro"⁵ o "acciaio" (quartine 19 e 62), anche nella occorrenza di "acciaio" (145), e la metafora "Di

5. Battista Ferrarini, *La Gerusalemme Liberata*, dattiloscritto a tutt'oggi inedito. Per un profilo biografico del campionario, si veda Fioroni, 2010. La sineddoche "ferro" figura in più di una quartina. Si considerino, almeno, le quartine: 18, 59, 93, 113. Dallo stesso dattiloscritto, riporto di seguito nel testo la sola numerazione delle quartine citate.

sua vita nel cammino” (90); “fama /entro il mar a me risuona” (122), “grave doglia mi flagella” (14). Frequente la presenza di similitudini, spesso dalla tonalità iperbolica: “Come pecore al macello/ Sveneremo ogni cristiano” (44); “Ed io pur qual scoglio in mare” (45). Il verso, inoltre, ha spesso un andamento chiastico: “i passi erranti, dubbio il sentiero” (157) e ossimorico, per esprimere appieno la tortuosità pericolante dell’anima dei personaggi. La concitazione del dettato si esprime attraverso la sistematica adozione di iterazioni: “tremendo, tremendo, echeggerà, echeggerà” (9) e interiezioni proprie: “O, Oh, Ah, Deh!”⁶, ad acuire la torsione intima di un canto franto. Più raro l’uso di figure di suono, circoscritto alle occorrenze di allitterazioni e segni onomatopeici: “Delle nostr’armi il suono/ pari al fragor del tuono” (9); “Del mio corno che rimbomba/ sentirete un’altra tromba” (134). Il dato non deve sorprendere poiché l’orchestrazione ritmica è resa mediante l’intersio di rime e le inarcature melodiche degli *enjambements*.

In merito alle specificità lessicali, più ancora che l’*ornatus ductus*, colpisce la predilezione per l’astrattezza lessicale. I segni tendono a svaporare in una immaterialità virata ad astratte figurazioni, senza nulla concedere alla sostanza corposa della parola. Un culto per la svaporante astrazione che, coniugato al sistematico corteggiamento della dittologia sinonimica, conferisce un’*allure* di svagatezza incorporea, recidendo i legami con una lingua terragna e creaturale. Senza pretesa di esaustività, la seguente campionatura dilucida la natura elusiva della *parole*:

cuor, ardore, ardir, valor, doglia, pace, onore, affetto, desio,
coraggio, furor, sdegno, orgoglio, ira, dolo, vendetta, perdono,
pena, fidanza, pietade, conforto, sorte (spesso in rima con morte),
pietà, omaggio, affanno, clemenza, ubbidienza, onte, roganza,
fierezza, anima, gloria, fortuna, flagello, ardimento, tradimento,
salvezza, giustizia, tormento, viltà, consiglio, quiete, scorno, diso-
nore, sventura, destino, ritegno⁷

6. Impossibile dar di conto di tutte le interiezioni proprie disseminate nel testo. Si considerino, almeno, “O” (quartina 46), “Ah!” (quartina 64), “Deh” (quartina 72). In linea generale, si rileva la oscillazione grafica di “O” e “A” con ho senza la “h” e con o senza il punto di esclamazione in tutto il testo. Più raro l’uso di “Ahi” e “Deh”.

7. *Ivi*. In queste, come in numerose altre specifiche e puntuali occorrenze, i segni citati ricorrono con inopinata frequenza, quasi a costituire un *refrain* che puntella il testo.

e il catalogo potrebbe, invero, proseguire *ad libitum*, in una ritrattistica delle pieghe, anche quelle più arcane e ascose, dell'animo umano e delle sue ambizioni, tanto di quelle vili e meschine, quanto di quelle nobili e pietose.

A temperare, forse, il vibrante *pathos* di armi e amori, di eroiche gesta di sacrificio, intervengono momenti in cui la oralità dell'improvviso si impone, forte di una materialità corporea e cosmica, mediante la tecnica dell'abbassamento che, solo, consente di sciogliere il pianto in riso, anch'esso da intendersi come forza produttrice e rigeneratrice della terra e del corpo.

Nella sua gaia relatività, il riso è gioioso, ma, per parafrasare Bachtin (2001), è contemporaneamente beffardo e sarcastico, dacché, Giano Bifronte, nega e afferma nello stesso tempo, irride e sovverte, con un furore al contempo distruttivo e catartico. Nella sua ambivalenza, che rivela la natura elusiva e anfibola del mondo, esso si configura come ipotiposi del carnevalesco: il riso della Festa popolare, infatti, è diretto contro le stesse persone che ridono, in un cortocircuito che non ammette esclusioni.

La funzione di *mise en abîme* comico, nei Maggi, è affidata a una sola figura che, si badi bene, veicola il basso materiale e corporeo del realismo grottesco, attraverso la duplice categoria della oralità e della improvvisazione.

Si tratta, come è noto, della figura del Buffone, il quale irrompe sulla scena indossando un abito dai colori sgargianti, e, tra lazzi e motteggi, schernisce le umane debolezze, sancendo la centralità del principio materiale e corporeo della vita, come si evince dalle ricorrenti immagini iperboliche del corpo – segnato da sventurata edacità – e dalla naturale esibizione delle proprie pulsioni istintuali.

Attraverso la sistematica adozione di un registro basso mimetico, con frequenti incursioni nel dialetto o, più in generale, attraverso l'uso irriverente e scanzonato di un *pastiche* linguistico ibrido e mescolato, il *fool* affida alla libertà dell'improvviso e all'estro funambolico della burla sapientemente ordita tutta la carica eversiva del suo messaggio: la libertà e vitalità incorruttibile del corpo, talora coniugata a un'acredine protestataria, mai ingenuamente populistica, come si evince dal recente Maggio *La rivolta degli oppressi* di Daniele Monti (1997).

Ostile, per indole e temperamento, a tutte le pretese di immutabilità, figura dinamica e fluttuante, il Buffone sovverte la rigida regolamentazione del copione e innesta, nella materialità del testo, il *sublime en bas*; con empito carnale e ctonio, prorompe in una oralità primigenia, tra profanazioni, incoronazioni parodiche e detronizzazioni burlesche, “è figura capace di essere fuori e dentro la narrazione, di viverla e al tempo stesso di commentarla” (Umberto Monti 1923).

L'impressione, dunque, è che il compito precipuo del folle non consista tanto nell'ovviare agli inevitabili imprevidi della *mise en scene*, quanto nel mitigare il *pathos* drammatico, sancendo la natura cangiante così della vita, come del teatro, e rivelando, infine, la *factio* di entrambi. Talora la figura del Buffone può essere duplicata nella coppia dei briganti fanfaroni e millantatori, i quali, con le loro indecenze licenziose, intrattengono il pubblico, per poi soccombere senza gloria. Di più, le infrazioni al linguaggio normato raggiungono i vertici del *divertissement* in un sapiente *mélange* in cui, a essere messi alla berlina, sono gli stessi campioni. Così la rima topica “consiglio-periglio”, che si configura come *refrain* ricorrente nei Maggi, viene sottoposta a torsione parodica. Si consideri, a questo proposito, la seguente quartina, tratta ancora da *La Gerusalemme Liberata* di Battista Ferrarini:

In tuo prò forte guerriero
Starò contro ogni periglio
Ed in opra ed in consiglio
Di giovarti anch'io ne spero
(quartina 123)

sottoposta ad abbassamento dal Buffone saltimbanco:

Io per me ti do un consiglio
Di troncar quella canzone
Altrimenti, o mio minchione,
Correrai un gran periglio
(*Leonildo*, quart. 285, in Artioli, 1980, 38)

I Maggi epici, intessuti di echi e risonanze letterarie, tramati dal

culto di un'erudizione dal sapore un poco desueto, si dischiudono sull'orizzonte di un'oralità scevra delle ipoteche del testo anche nella figura del Passionista.

Sebbene nei Maggi epici tutti gli “spettatori”, posti nella soglia liminale che delimita il magico emiciclo della rappresentazione, partecipino intensamente all'esperienza performativa, è soprattutto al Passionista che è affidato il compito di esprimere i sentimenti conaturati alla comunità, sancendone così l'identità.

Attraverso il plauso e l'incitamento da una parte, e l'esecrazione e il ludibrio dall'altra, Il Passionista incarna e veicola le emozioni del gruppo. Su tutti si impone, ombra indelebile, la memoria del Passionista Battista Prati.

Sottratta alle ipoteche del testo codificato, l'oralità ritrova dunque la tensione catartica che le è propria, percezione festosa dell'appartenenza:

Canto a piena voce il mio dolore, il mio lutto, la mia felicità,
il mio amore e ancora prima lo scrivo, lo compongo, lo raccolgo in
quartine e in ottave (*Genius loci*, 2013)

Nel folgorante distico si coglie appieno la sinergia tra scrittura e oralità che informa la epopea corale del Maggio. Ed è in questa rifrangenza osmotica che *Le voci del mondo* (Schneider 1992) intonano, all'unisono, il medesimo accordo e la nobiltà del canto effonde la “nobiltà della anima e nobiltà dell'accoglienza” (Scabia 2013), nel trionfo di una Primavera che rinfanca e rinnova.

Bibliografia

- Artioli L. (1980), *Il Maggio come genere drammatico popolare*, Dissertation thesis, Università di Bologna.
- Bachtin M. (2001), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Milano, Feltrinelli.
- Bonvicini F. (2009), *Introduzione*, in *Con la guazza sul violino, Tradizioni musicali nella provincia di Modena*, Roma, Squilibri.
- Cavallo J.A (2002-2004), *L'opera dei Pupi siciliana e il Maggio epico*

- tosco-emiliano: due tradizioni a confronto*, in «Archivio antropologico mediterraneo», V/VI, 1-14.
- Cerretti D. (1979), *Il presente e l'avvenire d'Italia, maggio di Domenico Cerretti secondo il testo adottato dai maggianti di Frassinoro (Modena)*, in G. Venturelli (a cura di), Lucca, G. Biagini.
- Fioroni R. (1991), *Antigone*, in «Il Cantastorie, Rivista di tradizioni popolari», Terza Serie, 41 (92).
- Fioroni R. (2010), *Epopea del Maggio, Cenni di antropologia appenninica*, in Valdesalici B. (a cura di) in «Quaderni del museo del Maggio del Comune di Villa Minozzo (RE)», 55-57.
- Genius loci* (2013), in AA.VV., *Il canto del Maggio in Val d'Asta, I primi quarant'anni della Compagnia Maggistica Monte Cusna di Asta, 1973-2013*, Felina, La Nuova Tipolito.
- Il Maggio delle Ragazze* (1991), canto popolare di incerta attribuzione, in «Il Cantastorie, Rivista di tradizioni popolari», Terza Serie, 41 (92) Gennaio-Giugno, 46.
- La Gerusalemme liberata* secondo il testo adottato dalla Compagnia dei Maggianti di Gorfogliano, Lucca, nella stagione 1985/1986, a cura di Maria Elena Giusti, Lucca, 2010.
- Monti D. (1997), *La rivolta degli oppressi*, La Società del Maggio Costabonese, Reggio Emilia.
- Monti U. (1923), *I Maggi*, «Provincia di Reggio Emilia», 10.
- Notari D., Coli P. (1933), *La Gerusalemme Liberata*, trascritta da Laura Artioli nel 1976, Centro Culturale "A. Benedetti", Villa Minozzo, 1984.
- Scabia G. (1974), *Il Gorilla Quadrumano, teatro come ricerca delle nostre radici profonde*, Milano, Feltrinelli.
- Scabia G. (2013), *Quando gli Zambonini cantano*, in AA.VV., *Il canto del Maggio in Val d'Asta, I primi quarant'anni della Compagnia Maggistica Monte Cusna di Asta, 1973-2013*, Felina, La Nuova Tipolito.
- Schneider R. (1992), *Le voci del mondo*, Torino, Einaudi.
- Valdesalici B. (a cura di) (2005), *Poesie per Cervarolo, sette poeti per una strage*, Galleria del Maggio di Villa Minozzo.
- Zambonini C. (2013), *Val d'Asta*, in AA.VV., *Il canto del Maggio in Val d'Asta, I primi quarant'anni della Compagnia Maggistica Monte Cusna di Asta, 1973-2013*, Felina, La Nuova Tipolito.
- Zumthor P. (1984), *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino.

Francesco Tomei
Università di Firenze

L'oralità nel teatro di Salvatore De Muto: "i finali" degli spettacoli

Nell'alveo di una lunga tradizione teatrale, quella del teatro delle maschere partenopeo, Salvatore De Muto (1877-1970) rappresenta l'ultimo interprete "tradizionale" di Pulcinella, prima di un'ideale, ma sostanziale, rottura con le forme e gli stilemi della più antica tradizione. De Muto fu il custode di un'eredità ultrasecolare che, grazie al suo contributo, giunse fino alla prima ondata novecentesca di comici che reinterpretarono la maschera acerrana, in primo luogo Ettore Petrolini, Raffaele Viviani e Eduardo De Filippo. Una lunghissima scia di fonti scritte, più di duemila testimonianze di diversa natura, documentano le fasi salienti di questo passaggio di consegne che, simbolicamente, avvenne la sera del 22 gennaio 1954, quando De Muto donò la sua nera e lucida maschera a Eduardo, sulle assi del palcoscenico, in occasione dell'inaugurazione del Nuovo Teatro San Ferdinando (De Filippo 1954). Più di duemila documenti fra testi teatrali, copioni autografi, articoli di giornale, contratti di scrittura, lettere, oggi sono riuniti e conservati nel *mare magnum* del fondo *Raccolta De Muto*, presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Napoli, nella sezione intitolata al Conte Edoardo Lucchesi Palli. Dallo studio sistematico di queste carte (Tomei 2013), emerge la figura di un attore drammaturgo di notevole spessore, un artista poliedrico e un abilissimo capocomico. De Muto è il vessillo di una teatralità nella quale la dimensione dell'oralità è ancora preminente su quella della scrittura. È lo stesso attore a chiarirci il suo punto di vista:

a che servono i testi scritti bene se poi al pubblico non piacciono né per ridere né per piangere? (De Filippo 1974, 212).

Prima di analizzare i "finali" fra i più rappresentativi, è necessario mettere in luce le qualità attoriali che contraddistinguevano la recitazione di Salvatore De Muto, per comprendere a fondo la qualità e il significato di queste sue produzioni originali. Chi era questo caparbio e intraprendente attore, che per più di sessant'anni di carriera fece ridere i napoletani con i lazzi e le canzoni di Pulcinella?

Ci dà la sua personale testimonianza Vincenzo Cerino che crebbe sulle tavole del palcoscenico, poiché era per parte di madre pronipote di Eduardo Minichini e, per parte di padre, nipote acquistato di Isabella, figlia di Salvatore De Muto:

era molto basso, naso adunco, occhi piccolissimi come fatti per entrare nei fori della maschera, labbra sottilissime quasi una fessura. Questa fessura veniva continuamente intercettata dalla lingua che usciva in un tic nervoso particolarissimo, nel "cacciare" questa punta di lingua arricciava il volto e portava avanti gli zigomi. [...] Il passo era quello di Pulcinella, quello che la tradizione ha trasferito a noi. Era il passo di danza ... agilissimo! La sua gestualità diventava quasi al rallentatore, sembrava volare, saltellava per andare da un posto all'altro, le braccia le alzava sempre in modo circolare. Parlava chiocciando [...] Aveva delle ascendenze vocali bellissime [...] Per rendere con efficacia certi atteggiamenti come ad esempio quello di paura: era un giocare sulla punta di piedi, alzando le mani e il braccio... e lentamente tirando su la gamba destra e stando sull'altra si copriva con la manica il volto. Poi, pian piano la spostava in modo che uscisse mezza maschera [...] (Lavagna 1992, 28-30).

Nel 1935 Ermete Zacconi si recò al Teatro Bellini per vedere il *Pulcinella cecato pe' finzione, ciunco pe' prugetto e femmena pe' necessità* della Compagnia della Rievocazione del San Carlino. A fine spettacolo, il grande attore tragico andò a complimentarsi con De Muto dicendogli: "Tu fai assai facendo niente. Gli altri fanno niente facendo assai". Zacconi si riferiva ad un'abilità particolare, riconosciutagli con parole simili anche da Petrolini (RDM, E 17), che permise all'attore partenopeo di raggiungere un perfetto funzionamento dei meccanismi scenici che caratterizzarono il "suo teatro" per comicità e brio. L'attore, infatti, fu capace di animare la scena concentrandosi

su ciò che nel teatro dialettale partenopeo era essenziale: un gioco scenico delle maschere accattivante e vario, l'alternanza di lazzi, musica e trama con peripezie sorprendenti che davano alle commedie un tale ritmo e una vivacità che non c'era bisogno del ricorso ad un'imponenza e un'opulenza delle soluzioni scenotecniche, o ad altri particolari espedienti alternativi per rivitalizzare la scena. Il teatro di Salvatore De Muto funzionava, nella sua semplicità, perché traeva forza dal vero motore della vita scenica: la *vis* comica e il magnetismo dell'attore, potenziato da una sempre oculata scelta drammaturgica, sempre consona agli interpreti prescelti: un "vestito su misura confezionato ad arte", che De Muto seppe cucire addosso a se stesso e alle sue formazioni comiche, con maestria, con le sue stesse mani. Non fu uno scrittore di teatro per vocazione, ma piuttosto un "poeta di compagnia" per una necessità dettata dai tempi.

Nella *Raccolta De Muto*, oltre ai "finali", sono presenti ben 74 lavori, fra atti unici, riduzioni in due atti o, più raramente, composizioni originali che l'attore scrisse lungo l'arco di tutta la sua carriera. Una produzione imponente se si considera che De Muto, su 365 giorni dell'anno solare, era in scena almeno il 75% delle giornate, senza esclusione di festivi. Il vecchio capocomico, per non disperdere tutto il suo operato, cominciò ad applicarsi in varie attività di riordino della sua biblioteca personale. Per catalogare tutti i copioni che possedeva, l'artista redasse un "Elenco del repertorio appartenente all'artista Salvatore De Muto" (RDM, E 49) e negli stessi anni, raggruppò in un unico quaderno tutti i "finali", monologhi che recitò a chiusura delle commedie come interprete di Pulcinella, il protagonista indiscusso delle commedie. Sappiamo dell'esistenza del *Libro dei Finali* (RDM, E 30) già alla fine degli anni Trenta, da una lettera che il noto commediografo romano Luigi Chiarelli inviò a De Muto il 26 marzo 1938, dopo aver letto e apprezzato gli scritti:

Caro Don Salvatore, vi ho rimandato il quaderno dei finali. Li ho letti e riletti, e così con tanto piacere, che me ne sono distaccato con vero dolore. Scusatemi se li ho tenuti presso di me troppo a lungo. In occasione della mia prossima venuta a Napoli verrò a farvi una visita. Intanto vi ringrazio, e vi invio i miei più affettuosi saluti, Luigi Chiarelli (RDM, E 39).

Il commediografo, iniziatore del genere "grottesco" contemporaneo, apprezzò questo quadernetto in cui erano racchiuse tante "gocce di memoria" dell'inventiva di Salvatore De Muto.

I componimenti originali di De Muto non sono riportati nel quadernetto in un ordine cronologico o tematico preciso e rigoroso, bensì in ordine sparso. Si tratta nella maggior parte dei casi di "finali", anche se sono presenti, sporadicamente, anche dei "prologhi" che De Muto impiegava all'inizio dei suoi spettacoli.

I "prologhi" presenti nel libro, numerati 2, 22, 25, 34 e 37 sono brevi, di massimo otto versi, la rima è baciata o alternata. Pulcinella si concede un'entrata in scena solistica, da protagonista, seppur rapidissima, ma sufficiente a metterlo in rilievo rispetto a tutti gli altri attori della commedia come il primo e più importante punto di contatto fra platea e palcoscenico: è l'interlocutore privilegiato che parla a nome di tutta la compagnia al suo pubblico, captando e rispondendo, con le sue salaci battute, agli umori che aleggiano in sala. Già nel numero 2, che si differenzia dagli altri per non essere composto in rima, emerge il motivo principale di tutti i prologhi: l'attore, umile servitore, che chiede il sostegno e la protezione del pubblico padrone.

Perché al cortese pubblico / Nuje nge rivolgimmo / cercanole n'appoggio/ [...] siamo nuje servitori/ De vuje signure belle». Il prologo 34 aggiunge qualcosa di diverso, mette in luce un problema che fu molto caro all'autore: [...] Nce so buone scrittore – Pe cuntentà Petito [...].

All'epoca che il giovane De Muto arrivò al successo nelle vesti di Pulcinella, non c'erano più molti drammaturghi che scrivevano nuove commedie per il teatro delle maschere. De Muto, infatti, si dedicò quasi esclusivamente alla reinterpretazione dei classici della drammaturgia comica partenopea, prevalentemente dei capolavori di Antonio Petito, che riportò alla ribalta dirigendo avvedutamente e con straordinario successo, per vent'anni, la Compagnia per la Rievocazione del Teatro San Carlino (Tomei 2013). De Muto prese come modello da imitare colui che è considerato il più grande Pulcinella della storia, Petito, ed è al lui che segue nella scelta d'immettere nei suoi spettacoli prologhi e finali. Ciò è evidente anche alla prima lettura del *Libro dei*

finali: a pagina 34 si legge accanto ad un componimento che apparentemente potrebbe essere attribuito a De Muto: *Originale di Antonio Petito trovato in alcune carte vecchie del San Carlino, epoca 1863, e regalatomi dall'amico Antonio Milzi*. I versi di Petito assomigliano per caratteristiche e qualità agli altri finali presenti nel quaderno:

Fabri fra chisti mbrouglie
 Lu meglio nce vaje tu
 E co denare cancaro
 T'accuonce sempe cchiù
 Ma io de chesto nvidia
 T'accerto non avraggio
 Si n'auta cosarella
 Pure io m'abbuscarraggio
 E chesta po che dè? ...
 Na semplice parola
 Che ditta da vuje tutte
 Stu core me conzola
 Ne brave, ne bravissime
 Pretenne de senti
 No me dicere schitto
 Pe nc'annimà a servi.

I “finali” sono composti in dialetto napoletano, in rima baciata o alternata e, a differenza dei “prologhi”, possono arrivare ad avere anche una trentina di versi. Nel *Libro dei Finali* non sono presenti componimenti in rima incatenata o incrociata, né figure retoriche fra le più diffuse nel linguaggio poetico, come l'iperbole, l'allitterazione, l'anafora, l'onomatopea. Salvatore De Muto scelse sempre e coerentemente d'impiegare un registro basso, con un ampio ricorso ad espressioni dialettali e gergali d'uso comune, evitando generalmente un linguaggio volgare. Ricorrente, per fare un esempio, è l'uso di espressioni gergali come la parola “cancaro”, per indicare una persona brutta, letteralmente “un cancro”. Nel “finale” 15 l'espressione è riferita a una donna, Nennella; nel 9 indica, più generalmente, un guaio e la parola ricompare nella stessa accezione ancora in altri quattro casi. Nel “finale” numero 49 il termine risulta

come un'imprecazione. Raramente compaiono parole appartenenti ad un lessico scurrile.

Cito un esempio paradigmatico di componimenti brevi di commiato al pubblico, il finale 19, dove De Muto ringrazia il suo pubblico "sguazzone", splendido:

Che tanto pe la gioia – Non saccio più parlà
E chisto bello pubblico – Mo voglio salutà
Perché è uno sguazzone – De core e de buntà
E li mancanze noste – Non sta' maje 'a guardà
E io che lo conosco – Strillà voglio de core
Viva sto bello pubblico – Che vene 'a darce onore

Se il linguaggio poetico è povero di sovrastrutture ed è semplice ed essenziale, il ritmo dei versi risulta sempre incalzante ed è contraddistinto da una raffinata e gradevole musicalità. I "finali" non sono nati per essere poesia scritta con un'architettura metrica complessa, ma sono un flusso inarrestabile di parole in movimento nate sulla scena e destinate ad essa. Questo linguaggio era stato scelto da De Muto, avvedutamente, per essere intellegibile e fruibile dal maggior numero di persone possibile. Era consono e gradito sia ad un pubblico colto che popolare: dall'intellettuale Luigi Chiarelli ai tanti analfabeti o semi-analfabeti che affollavano i loggioni dei teatri. L'essenzialità della struttura metrica e l'impiego solo episodico di figure retoriche non preclude la presenza di ricchi spunti tematici e critici dell'autore, che affiorano già alla prima lettura delle manifeste allegorie presenti nei testi. Con il finale 96, è proposto uno dei motivi tipici della drammaturgia della commedia dell'arte: il tema di un banchetto e degli irrefrenabili istinti gastro-materici degli zanni, nello specifico caso di Pulcinella. De Muto ricorre all'immagine degli attori e del pubblico che si riuniscono, insieme, a teatro per gustare la rappresentazione. La cena prelibata è lo spettacolo che l'attore offrirà al suo pubblico; le leccornie e i piatti più tipici della tradizione partenopea, "il piccoro crastato", la "menestella", "lo sasiccio e lo presutto" simboleggiano i lazzi e le battute che Pulcinella dispenserà copiosamente alla sua platea. Nel numero 18 è trattato tutt'altro tema, con un'altra immagine assai singolare, quella del poeta "bestia", mosso da uno dei biso-

gni primari dell'uomo: "per famma ccà arrivato" sul palcoscenico. Pulcinella offre al suo pubblico, con estrema umiltà, la dura verità della vita d'artista che per guadagnarsi il pane ha bisogno dell'approvazione e del sostegno costante del suo pubblico. Un altro "finale" con il quale l'attore intende raccontare le difficoltà e gli stenti della vita da teatrante, attraverso il ricorso ad una metafora semplice ed efficace, è il numero 87: "ma chiù de la galera e overa st'arte nosta, che se fatica e stenta sudanno senza sosta".

La ricchezza e il pregio del linguaggio teatrale adottato da Salvatore De Muto nei "finali", è evidente ancor più se si allarga il punto di vista a tutto il *corpus* dei componimenti trascritti nelle pagine ingiallite di questo quadernetto. Soffermandosi ad osservarlo, in un'ottica d'indagine paratattica, come fosse una sorta di "canzoniere" petrarchesco, emerge l'istanza di un attore e drammaturgo che, a fine carriera, fu preso dalla necessità impellente di fermare, riordinare e raggruppare in un unico fascio di carte il frutto della sua lunga vita scenica, un'infinità di parole ancora galleggianti nel magma dell'oralità, che rischiavano di svanire nel nulla. Sebbene il *Libro dei Finali* non sia diviso in parti, è possibile isolare due sezioni precise, caratterizzate ciascuna da un diverso criterio di riordino e catalogazione degli scritti. Nella prima parte i componimenti sono numerati in cifre arabe, dal numero 1 al numero 113. Nella quasi totalità dei casi, sono scritti interamente da Salvatore De Muto, salvo i finali 11 e 60, scritti da Achille Rivelli e il 13 scritto da Eduardo Minichini. Nella prima sezione i finali, come una sorta di canzoniere, si susseguono uno dopo l'altro e solo raramente si notano appunti con i quali l'autore intende precisare le circostanze per le quali il finale fu concepito e adottato dall'attore. Talvolta, come nel finale 5, viene appuntato il nome della commedia per il quale era destinato il componimento, "Duje buone marite!"; in altro casi il nome dell'autore, come il n. 11 annota: "scritto per l'amico S. De Muto dall'artista Achille Rivelli. Napoli 3 novembre 1904. Teatro Partenope". Sporadicamente, viene specificato l'uso del finale per un particolare tipo di contesto. Nel 35 è scritto per la prima recita, a capo del finale 32 è annotato: recita d'addio. La seconda sezione è composta da una trentina di scritti (RDM; E 30, 32-46). Sono quasi per la totalità firmati da altri autori: dal finale del Pulcinella per antonomasia Antonio Petito, passando per componimenti di attori coevi di

Salvatore De Muto, i suoi *partners* sulla scena Pasquale Forni, Serafino Mastracchio, fino ai generosi contributi di altri drammaturghi come Paolo Marulli, Achille Mastriani, Eduardo Minichini. In coda, c'è anche una serie di "finali" adottati da De Muto in occasione di recite per le Forze Armate. In diversi casi i testi non portano solo la firma dell'autore, ma viene specificato anche il contesto nel quale furono utilizzati. Cito come esempio la nota a margine di un prologo (RDM, E 30, 37): Versi di Achille Mastriani declamati al Teatro Argentina di Roma nel presentare a Raffaele Scelzo. Pulcinella di oltre 80 anni.

Proprio per la sua natura spuria e confusionaria, il *Libro dei Finali* non è uno scritto pensato per essere una raccolta di monologhi con un suo organico strutturato e coerente. Osservandolo attentamente nel suo interno, si scopre che la successione dei componimenti è solo apparentemente casuale e s'intravede un ordine che segue in linea di massima dei precisi nuclei tematici. Nel criterio di riordino e catalogazione numerico, non c'è una precisa e profonda istanza poetica nell'accostare un finale all'altro, ma, semplicemente, pare essere un espediente che l'autore adottò per facilitarsi nello sforzo mnemonico della trascrizione sulla carta di un grande patrimonio orale di sapere attorico, frutto dell'inventiva prolifica di più di sessant'anni di vita sul palcoscenico.

I primi venti finali sembrano essere esemplificativi di tutta la gamma di diverse tipologie di finali: da quello libero che tratta di un tema caro all'autore a quello pensato *ad hoc* per una singola commedia; dal componimento d'encomio e di lode all'affezionato "prologhi" e i "finali" furono il viatico tramite il quale l'attore costruì un rapporto di dialogo sincero e diretto con il suo pubblico.

Sfogliando le pagine del quaderno, emergono due serie di finali, dal 41 al 44 e dal 63 al 67, grazie alle quali sappiamo quali soluzioni adottò De Muto a chiusura dei suoi spettacoli in caso d'insuccesso o malcontento del pubblico. L'autore si scusa con il suo pubblico, chiedendo, con umiltà e ironia, perdono per la scarsa resa degli attori e della cattiva riuscita dello spettacolo:

[...]Io lo saccio che v'avvimmo – Pe soverchio già seccate /
Na gran cosa noi non simme – Perciò vuje non nce fischiate" (41);
[...]Perdono e' accordato – Lu vo Pulcinella (42);
[...]Che chisto guappo Publico –N'avite cuntentato [...] Ma

saccio che indurgente – so’ tutte sti signure (44).

Con i “finali” dal 46 al 49, si sviluppa in sfumature diverse il tema dell’umiltà dell’attore che si rivolge con schiettezza e sincerità al suo pubblico:

[...] Con atto generoso-Voglio da un voi un saluto. Compaitirete i comici –È l’umile De Muto (46);

[...]Io non pretengo applause- ne ve ne sto a cercare. Ma pure l’arte noste – È n’arte infame assaje. Na pena, un celigio- Che non fernesse maje. [...] (48).

Di tutt’altro tenore sono i finali dal 90 al 93 e dal 99 al 113, nei quali l’entusiasmo e la gioia dell’attore per la buona riuscita dello spettacolo prevarica sul resto:

[...] Enfra l’allucche e strille – Zumpanno sotto e ncoppa. Ve faccio riverenza – Ve dico bona notte. (100).

Molti di quest’ultimi finali sono un banchetto nuziale, una festa dove

A tavole, e tavolella, non manca Pulcinella (78)

è un brindisi dell’attore con il suo pubblico, per aver consumato insieme la rappresentazione, un sodalizio che ogni sera si rinnova.

Sono emersi fino a qui ampi filoni di “finali” nei quali vengono trattate tematiche simili, tuttavia, fra i tanti, spiccano eccezioni curiose: alcuni componimenti che differiscono sensibilmente dagli altri per delle immagini particolari che l’autore sceglie di raccontare o per l’impiego di un linguaggio totalmente differente. Paradigmatico è l’esempio dell’insolito finale 7, dove un Pulcinella stanco del palcoscenico si vuole abbandonare e rifugiare nell’ebbrezza dei piaceri carnali, facendo l’ubriaco, prendendosi cento carezze e consumando una “pella”: un atto sessuale fugace, senza amore. L’unica cosa che lo trattiene ancora sul palco è il dovuto atto di ringraziamento al suo pubblico.

Iammo gnorsi so lesto – Voglio piglià na pella
 E ciento jacovelle – Mbriaco voglio fa
 Voglio mmitare apprimma – Chi vene a darce onore
 E co nu bello core – Nce sape supportà

Primma dell'aute tutto – A me nun mporta niente
Sulo sta brava gente – M'attocca 'a cuntentà
'O riesto che me importa – Ve sto a ringrazia.

Con il finale 75 Salvatore De Muto ci dà l'immagine del pubblico intenditore dell'arte, *'o professore giudicante*, che paragona e misura le performance attoriali appena viste in scena con quelle più celebri e apprezzate della più grande tradizione comica napoletana, quella del Teatro San Carlino della famiglia dei Petito. Il finale 23 testimonia uno dei motivi tipici della tradizione della maschera pulcinellesca: lo sdoppiamento, la pluralità delle forme di travestimento e di travestitismo della maschera, messe definitivamente a fuoco, in un recente studio, da Teresa Megale (Megale 2012). In questo componimento Pulcinella si sdoppia e De Muto e chiede clemenza al pubblico per questo suo atto di coraggio. In questo De Muto fu maestro, recitò molte volte un Pulcinella che si moltiplica o si nasconde sotto mentite spoglie *en travesti*. Cito, fra i tanti, solo due esempi: nel 1904 al Teatro Partenope il Pulcinella De Muto ricopre i panni di Eleonora nella parodia de *Il Trovatore*, nel 1913 al Teatro San Ferdinando va in scena la commedia *Pulcinella prima ballerina del San Carlo* (Tomei 2013). L'esistenza di un carteggio fra Eduardo De Filippo e Salvatore De Muto, prova che l'allievo chiese al maestro di mostrargli i segreti della sue interpretazioni e delle notizie più precise su *Le metamorfosi di Pulcinella* di Antonio Petito, commedia dove l'ambiguità dell'identità dello zanni era senza dubbio un elemento portante. (RDM, E 89).

La varietà dei temi racchiusi nei "finali" va di pari passo con le diverse e molteplici finalità e occorrenze per i quali sono stati concepiti da Salvatore De Muto. Non è possibile darne una classificazione e una campionatura precisa perché i confini che li connotano uno dall'altro sono labili, tuttavia, si possono generalmente distinguere in cinque grandi categorie. La più diffusa è senza dubbio quella di brevi "finali" destinati ad essere delle semplici *captatio benevolentiae* del pubblico affezionato a Salvatore De Muto, di cui un esempio paradigmatico è il sopracitato componimento 19. Ricorrenti sono i finali pensati dedicati ad occasioni particolari, come il 35, per la prima recita per un nuovo pubblico o il numero 32, per una recita d'addio agli affezionati spettatori di un teatro. Esistono finali *ad hoc* per un altro conte-

sto spettacolare, quello delle recite all'interno delle feste di piazza. Cito come esempio il finale di un giovanissimo De Muto, composto in occasione di una festa di piazza del 1894 in un paesino della provincia di Benevento, Cusano Mutri (RDM, E 30, Libro dei Finali, 37):

Pubblico de Cusano –De core e scialacquone
 Campà puozze cient'anne- Pecché si signurone
 Sta festa è guappa assaje – È vera rarità
 Perciò nuje tutte riunite – Cca stammo ad alluccà
 Primma stu bello Sinneco - Vullimmo salutà
 Ca pozza pe tre seculè – Cu vuje isso campà
 E pure 'o masto 'e festa - Che tene 'a faccia bella
 Mo nu saluto 'e core- L'abbia Pulcinella
 E non sò sulo a dicerlo – Ma pure 'a Compagnia
 Ca pe riconoscenza – Nu vaso mo v'abbia
 Puzzate int'a lu bbene cient'anne sciascià
 E li famiglie voste che pozzano aunna
 Co tierne e longa vita, co na speranza bella
 D'essere perdunato de vuje Pulcinella
 E sempe cu allegria, sbattite mano e mano
 E nuje a coro dicimmo: Viva 'o pubblico 'e Cusano.

Un secondo esempio paradigmatico sono i versi del numero 73, che De Muto scelse come chiosa conclusiva della celebre *Palummella zompa e vola* di Antonio Petito, ispirata all'omonima canzone di Antonio Chiurazzi:

Palummella zompa e vola / dint'è braccia 'e nenna mia
 / Vancelle a dicere ca io mo moro/ Palomma mia, Palomma mia
 dincello tu / So' bbenuto da Palermo / Pe bede' a Nenna mia/ st'uoc-
 chie tuoie so'mmalandrine / e s'arrubbato s'arrubbato 'o core a me.
 / Cacciatore ca vaie a caccia / A chesta quaglia mpertinente / Essa ha
 'ngannata a tanta gente / A mò te 'nganna e mò te 'nganna pure a te.

Di questa versione, ne abbiamo una testimonianza sonora grazie ad una registrazione musicale Carisch, nella versione rielaborata per voce solista, coro e orchestra da Salvatore De Muto ed Ettore De Mura (1950). Per l'occasione, eccezionalmente, De Muto optò per un finale

che non fu un monologo bensì un duetto, un botta e risposta brillante fra Don Felice Sciosciammocca e Pulcinella:

FELICE: Pubblico rispettabile.
La farsa è terminata
PULCINELLA: Scritta da chisto ntonaro
Da chesta suppressata
FELICE: La scrissi a solo scopo
Di farvi divertire
PULCINELLA: Ma invece va seccato
Va fatto ccà addurmire
FELICE: Perciò non cerco applausi
Domando un sol perdono
Deh...!
PULCINELLA: Aspettatelo fora
E sunatencelle bone.

In altri casi, ho rilevato dei finali "moraleggianti", posti a conclusione di commedie dove sono state affrontate tematiche legate al buon costume ed alle buone maniere; come il 16, un monito agli spettatori per scongiurare l'infedeltà coniugale:

Abbraccia, consolete – Fa priesto astrigne forte
Ne perdere de vista – La cara tua consorte
Pozza lo caso mio – Pe te, e li marite
Servi d'esempio massimo – Pe scongiurà prurite;
Che in fronte specialmente – Portano sempe danno
E qual Mosè ti mostrano – a tutti con malanno.

La quinta ed ultima tipologia di finali è quella che comprende tutti quei componimenti che sono, indipendentemente dal contesto nel quale sono calati, dei piccoli monologhi con un loro significato compiuto, che va a stratificarsi sopra quello della commedia o della farsa appena inscenata. Con il numero 86, De Muto compie il ritratto della *femme fatale*, nata per tormentare i mariti e farli uscire di senno con le sue ciance. L'uomo s'indebita per sposarla ma si consola con gli abbracci "perché in lei s'unisce mondo... demonio... e carne". Questa

varietà di temi, di registri, di spunti comici dall'attualità, dalla parodia e dalla satira, sono frutto dell'abilità di Salvatore De Muto di recitare a soggetto e di cogliere in maniera estemporanea, in ogni contesto, le parole giuste per accattivarsi il favore del pubblico.

I "finali" non fanno parte della storia della letteratura teatrale, non rientrano fra i testi prima scritti e poi messi in scena, ma dimostrano le straordinarie capacità mnemoniche di un Salvatore De Muto che a fine carriera si cimentò nell'esercizio della trascrizione su carta di un ricco patrimonio appartenente alla tradizione orale. Il *Libro dei Finali* non è né un copione, né un generico, ma un vivido esempio di quella che Siro Ferrone ha definito "drammaturgia consuntiva" (Ferrone 1993, 16). I testi dei comici dell'arte, quando arrivano ad assumere una forma scritta, risultano essere consuntivi di molti eventi rappresentativi, frutto di una stratificazione negli anni di differenti esperienze performative. La ricchezza, la complessità di questa sovrapposizione deriva dall'unicità e dalla irripetibilità di ogni atto performativo, che risulta tale poiché è inserito in un preciso momento storico ed è destinato alla fruizione di un determinato tipo pubblico. Le variabili sono infinite, come le soluzioni estemporanee che è capace di trovare il buon comico.

Gli estemporanei versi di De Muto, concepiti in semplici rime volte ad esaltare una musicalità della recitazione, sono spesso cantati e caratterizzati da grandi ascendenze vocali e da un ampio utilizzo della mimica corporea. Si delineano partiture sceniche fisiche mobili e dinamiche, che fanno sì che il teatro di De Muto non necessiti di nessun altro orpello se non della forza dirompente dell'attore in scena, del Pulcinella che si mostra al suo pubblico come il protagonista indiscusso delle sue avventure rocambolesche.

Questi brevi monologhi, infatti, sono collocati sempre nelle fasi cruciali dello spettacolo: il momento dell'entrata e dell'uscita dalla finzione scenica. In questi istanti fondamentali che spesso determinano l'andamento generale di una *performance*, Salvatore De Muto fu capace di costruire un rapporto diretto d'empatia con il suo pubblico. La pagina scritta non è altro che un'ultima, talvolta ingannevole e fuorviante, traccia tangibile di ciò che rimarrà per sempre intangibile, ovvero un antico modo d'intendere la recitazione della maschera di Pulcinella, che appartiene senza ombra di dubbio all'universo dell'oralità.

NOTA AI TESTI:

Per le trascrizioni dei prologhi e dei finali ho adottato un criterio di trascrizione conservativo rispetto al manoscritto originale, conservato presso la BNC di Napoli, sez. Lucchesi-Palli, *Racc. De Muto*, E 30. (RDM) BNC di Napoli, Sez. Lucchesi Palli, *Racc. De Muto*, sez. C, 1-809. (Copioni); sez. E, 1-198; (Lettere, contratti di scrittura, poesie, manifesti, scritti vari); sez. F, 1-412(fotografie e cartoline).

Bibliografia

- Bragaglia A. G. (1953), *Pulcinella*, Roma, Gherardo Casini Editore.
- Cangiullo F. (1938), *Le novelle del varietà con 37 fotografie di "stelle" e "divi"*, Napoli, S. A. Riechter.
- Cerino V. (1981), *Cinque anni con Pulcinella e C.*, Napoli, Marotta.
- De Filippo E. (1954), *Eduardo De Filippo e il Nuovo Teatro San Ferdinando*, Napoli, Ed. Teatro San Ferdinando.
- De Filippo P. (1974), *Strette di mano*, Napoli, Marotta.
- Ferrone S. (1993), *Corrispondenze*, D. Landolfi, C. Burattelli, A. Zinanni (a cura di) Firenze, Le Lettere.
- Lavagna S. (1992), *Salvatore De Muto (1877-1970): l'ultimo Pulcinella*, Dissertation Thesis, Università "La Sapienza" di Roma.
- Megale T. (2012), *Dalla cappa alla mantiglia: i confini del regno di Pulcinella*, in *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Mazzoni S., Firenze, Le Lettere, 137- 148;
- Megale T. (2014), *Per una drammaturgia nazionale delle maschere: Eduardo De Filippo e il teatro di e con Pulcinella*, in «Nuova Antologia», 149, 613, 2272, 255-266.
- Narciso A. (1929), *Lo char à bancs de' comici*, Napoli, Audaces;
- Scarpellini E. (1992), *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia;
- Scognamiglio G. (2004), *Sullo scrittoio di Partenope. Studi teatrali da Mastriani a Viviani*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane.
- Tomei F. (2013), *Salvatore De Muto (1877-1970). Vite e avventure sceniche dell'ultimo Pulcinella*, Dissertation Thesis, Università di Firenze.

Anna Vinciguerra
Università di Napoli "L'Orientale"

Luigi Squarzina e la rivelazione delle origini

*Sono arrivato qui, adesso, in questa città dell'Ellade,
danzando in ogni regione, istituendo i miei misteri,
per manifestarmi come un dio tra gli uomini.*
E. Sanguinetti, *Le baccanti*, 1968

Giunto a Tebe, Dioniso agita con le grida la città governata da Penteo, il sovrano razionale, manda via le donne dalle case e le fa abitare il monte Citerone, con spirito frenetico. Sul monte è pericoloso e sacro recarsi, lì abitano gli dei, lì si celebrano misteri e riti, lì il divino e l'umano si toccano e, nell'incontro tra orrido e sublime, avviene la catarsi, la purificazione. Il monte è rifugio, luogo in cui nasce la tragedia, il nostro teatro, rito che prende il posto della fuga dalla città.

Le Baccanti dirette da Luigi Squarzina andavano in scena il 1 marzo del 1968 al Teatro Stabile di Genova, mentre a Roma, a Valle Giulia, durissimi scontri si verificavano tra gli studenti che tentavano di raggiungere la Facoltà di Architettura, appena sgomberata da un'occupazione, e la polizia in presidio, in quella che sarebbe stata ricordata come "La battaglia di Valle Giulia". Nel 1967 Grotowski arrivava a Spoleto e, con *Il principe costante*, dimostrava che il corpo concorre alla parola nella comunicazione teatrale. Il Living Theatre esportava il suo teatro-come-vita, comunitario e povero, anche se spettacolare, e il teatro dialettico di Brecht si scontrava con quello viscerale di un Artaud scoperto e interpretato dai gruppi indipendenti. Anche in Italia il teatro era in rapida evoluzione: mentre si cercava di "trasformare i 'monumenti' in 'documenti'" (Squarzina, 2005), la politica nazionale, instabile prima delle elezioni di maggio, faceva scendere il teatro di ricerca nelle cantine, nei garage, non però come riparo, tanto da trovare posto anche in strada e luoghi pubblici. A distanza di vent'anni

dalla loro fondazione, i teatri stabili si difendevano dall'accusa di luoghi di consacrazione, concetto opposto, di fatto, a quello che li aveva fatti sorgere come luogo di contestazione nell'immediato dopoguerra. Critici, registi e teorici, riuniti a Ivrea per l'organizzazione di un convegno su *un Nuovo Teatro*, denunciavano un inaridimento della vita teatrale di quegli anni, in una situazione generale di progressiva involuzione. Nel manifesto firmato, tra gli altri, da Giuseppe Bartolucci, Carmelo Bene, Leo De Berardinis, Emanuele Luzzati, Carlo Quartucci, Aldo Trionfo, si marcava l'apparente floridezza della scena nazionale, che mascherava malamente un invecchiamento e un mancato adeguamento delle strutture. Scrivevano:

la realtà italiana e i mutamenti intervenuti nella nostra società così come le nuove tecniche drammatiche e i modi espressivi elaborati in altri paesi non hanno trovato che isolati e sporadici riferimenti nella nostra produzione teatrale. Sono mancati d'altra parte il ricambio e l'aggiornamento delle tecniche di recitazione, l'analisi e l'applicazione di rinnovati materiali di linguaggio, gestici e plastici, mentre lo stesso innegabile affinamento della regia ha finito per risolversi in un estenuante perfezionismo di sterile applicazione, contro ogni possibilità di rinnovamento dei quadri (1966).

Qualche anno prima, nel 1962, Luigi Squarzina e Ivo Chiesa davano inizio al sodalizio a capo dello Stabile genovese nell'idea condivisa di un "teatro di parola, di attori e di regia", in cui nessuno di questi elementi fosse predominante, ma ognuno essenziale. Era ora giunto il momento di aggiornare quella definizione e inserire altri piani che rendessero l'attività teatrale al passo con i tempi, capace di parlare allo spettatore. Un "comando illuminato", come Meldolesi definiva quel rivolgersi a una comunità umana in divenire, in anni così intessuti di ricerca dell'irrazionale: fedele a un testo, classico o moderno, o propostore di nuove drammaturgie, il regista avrebbe individuato un sottotesto e, con l'introduzione di temi di attualità, politica o di costume, inseriti tra le pieghe della messinscena, avrebbe offerto allo spettatore strumenti per lo sviluppo del suo senso critico. In un lavoro che si opponeva alla regia pura, Squarzina metteva in pratica idee raccolte in appunti sparsi della giovinezza: "il regista non si limita a editare

un testo, checché se ne pensi: ciò che si accinge a fare è ridare piena, indipendente vita al dramma restituendolo al contatto col pubblico” (Squarzina, 1949). Inteso che un teatro stabile può essere condotto anche con criteri non burocratici e con scelte non esclusivamente politiche, Squarzina andava elaborando negli anni della contestazione un’idea di regia diffusa nelle dimensioni di *teatrale* e *teatrigo*, dove “la prima categoria riguarda tutto ciò che è teatro senza saperlo; la seconda concerne l’elaborazione di una forma teatrale separata nello specifico culturale del teatro stesso” (Puppa, 1996).

Nel percorso da regista-direttore a Genova, dal 1962 al 1976, *Le Baccanti* si pone dopo spettacoli imperniati attorno alla figura solida di un attore (*Il diavolo e il buon Dio*, *I due gemelli veneziani*, *La coscienza di Zeno*), dopo le sperimentazioni registiche (*Troilo e Cressida*) e drammaturgiche (*Emmeti*), verso la costituzione di un affiatato ensemble consolidato nelle produzioni sul finire degli anni Sessanta e l’inizio dei Settanta (*Una delle ultime sere di Carnovale*, *Madre Courage*). Nella stagione ’67/’68 *Le Baccanti* si inseriva fra due regie di testi italiani, *L’avvenimento* e *La Gabbia*, di autori contemporanei, Diego Fabbri e Renzo Rosso, a dimostrazione che la scelta classica non rientrava in una programmazione “esclusiva”, né rappresentava banco di prova per un modello da ripetere, in una produzione che, al contrario, si distingueva per varietà e aggiornamento. In quegli ultimi anni tenuta in disparte, riservata allo studio dei letterati e dei filologi, la tragedia trovava spazio nel teatro che voleva superare l’impostazione di genere. Non era comunque la prima volta che Luigi Squarzina guardava al teatro antico: un precedente incontro del regista con i classici era avvenuto nel 1953, dopo gli anni da allievo dell’Accademia d’Arte Drammatica Silvio D’Amico, accanto a Vittorio Gassman compagno di formazione e, per pochi anni, di palcoscenico, nel progetto del Teatro d’Arte Italiano. *Tieste*, il testo irrepresentabile di Seneca, con le scene di Lele Luzzati a creare un mondo elementare e atavico, di una meccanicità barbara, fatta di blocchi, simmetrie e percorsi obbligati. Nonostante altri incontri successivi, con *I Persiani*, *il Prometeo incatenato*, *Le donne al parlamento*, e *il Misanthropo*, la regia del *Tieste* è quella che qui ci interessa ricordare, vicina, nelle intenzioni, a quello che sarebbe stato poi sviluppato negli anni della regia critica, e che segnalava una corrispondenza con un progetto

artaudiano allora ignorato dalla giovane compagnia del Teatro d'Arte. Nel 1932 Antonin Artaud aveva elaborato un adattamento del testo di Seneca, scelto per sviluppare la formula del teatro-rito in grado di liberare forze pure, componenti irrazionali dell'uomo e di suscitare quella reazione-scandalo dell'uomo alla base di un teatro autentico, in uno spazio scenico extra-teatrale; e ciò allo scopo di "accusarne l'aspetto immediato, il suo senso, la sua urgenza, ma soprattutto la sua attualità" (Artaud, 1934). La messinscena del 1953 fu elaborata sullo studio dell'orribile, giudicato come cattivo gusto, e sulla violenza, scambiata per mancanza di misura, attraverso una preparazione sulla vocalità e sulla gestualità, non apprezzati in un periodo in cui pubblico e critica nutrivano pregiudizi contro qualsiasi "eccesso" o "scatenamento" (Squarzina, 1968).

La scelta di un testo, sosteneva Squarzina, nasce da una combinazione tra ragioni intime del regista, spinto dal bisogno di riflettere e dalla necessità di indurre alla riflessione, e fattori esterni. Mentre la contestazione studentesca rumoreggiava in nome de "l'immaginazione al potere", Jan Kott elaborava il saggio *The eating of the Gods*, concluso nel 1970, e ne discuteva con Luigi Squarzina in occasione del Congresso dello International Theatre Institute a Tel Aviv. Era il 1967, stesso anno in cui Wladimiro Dorigo chiedeva al regista un contributo su psicodramma e tendenze mistiche del teatro contemporaneo per il festival della prosa di Venezia. Il suo saggio, *Cruauté, esorcismo e psicodramma nel teatro di oggi*, in concomitanza del lavoro su *Le Baccanti* sarebbe diventato supporto al programma di sala dello spettacolo. Con il titolo riproposto, *Il didatta e lo sciamano* avrebbe racchiuso le due funzioni del teatro, dialettica e viscerale, in contrapposizione per mano della storia, ma ora pronte a convivere nuovamente, recuperando la pratica delle manifestazioni pre-teatrali dei popoli primitivi.

Nonostante la coincidenza, per condizioni storico-sociali, con una contestazione dell'ordine costituito, l'argomento non era trattato secondo l'attualità, almeno non nei toni cupi e angosciosi. *Le Baccanti* del 1968 non era rappresentazione di un mondo che stava crollando, ma racconto di un nuovo che incombeva. La riflessione di Luigi Squarzina rispondeva al presente, senza rigettarlo, e si elevava al di sopra di ogni tipologia di teatro, superando il confine di quello

borghese così come il suo opposto, nella misura di salvare il teatro, “presenza viva”, e non farlo sparire dietro ai nuovi mezzi di comunicazione, cinema e televisione. Partiva da qui Squarzina, dalla cura di quel luogo santo da difendere perché unica area in cui *venditori di sogni* potevano offrire cure e benedizioni a spettatori afflitti. L’incubazione era praticata, nell’Antica Grecia, in uno spazio sacro, attraverso il supporto della preghiera, del digiuno e dell’isolamento. Quel luogo santo era stato e rimaneva il Teatro: il poeta, per mezzo dell’attore, guidato dal regista, conduce lo spettatore attraverso una rivelazione, alle origini primordiali dell’essere umano, al movimento, al suono, al ritmo. Cura e riparo della Comunità, il Teatro mantiene una natura sacra, resa nota nel momento in cui l’Invisibile si manifesta e diffonde presso la Collettività i suoi benefici, che era necessario svelare e riportare alla luce negli anni della contestazione. L’essenza teatrale, custodita nel circuito studiato da Squarzina e da lui sintetizzato come vita-pagina-scena-pubblico, si manifesta nella sua stessa propagazione dalla comunità (vita) alla collettività teatrale (pubblico), attraverso la pagina e la scena, in vista della creazione di un rapporto vivo e autentico tra i fattori che intervengono, in questo caso tra il testo classico e il pubblico contemporaneo.

Le considerazioni elaborate da Luigi Squarzina e racchiuse ne *Il didatta e lo sciamano* sono punto di avvio per “iniziare un nuovo discorso sulla tragedia” (Squarzina, 1968). Lo studio delle origini riguarda gli uomini di teatro di ogni tempo, sosteneva il regista, perché ci conduce a risposte su quei meccanismi che regolano i rapporti intersoggettivi. La riflessione, come detto, contemporanea alla preparazione de *Le Baccanti*, trovava riscontro nel testo di Euripide e nel riconoscimento di un conflitto insoluto, interno all’individuo, tra le due nature (Penteo e Dioniso), che guida l’uomo a riappropriarsi delle proprie passioni contrastanti, conflitto che Nietzsche poneva alla base del godimento delle passioni stesse nell’apprendimento della natura tragica della vita.

Modello archetipico di teatralità, *Le Baccanti* erano una guida anche per la rielaborazione di un discorso sul teatro, e sulle questioni fondanti, come le teorie sulla recitazione o la revisione drammaturgica. È interessante notare come, nell’evoluzione del concetto di regia in Squarzina, e nelle modalità di lavoro progettate e realizzate, ci sia

ora una corrispondenza tra un'elaborazione teorica che mira a celebrare o perlomeno a salvaguardare il ruolo del teatro nella comunità e un lavoro pratico portato avanti secondo un esempio di condivisione. Il coinvolgimento dei collaboratori alla messinscena¹ è prioritario rispetto a ogni scelta, discussa fin dalle prime intuizioni e apriva alla pratica registica come arte fatta a più mani, approdo a un punto fermo già sperimentato da Squarzina negli anni passati.

La traduzione de *Le Baccanti* fu affidata a Edoardo Sanguineti, al primo adattamento per il teatro; esperienza che precede l'*Orlando Furioso* e la *Fedra*, riscritti per le regie di Luca Ronconi, in essa Sanguineti si propone di utilizzare un linguaggio semplice, ma ben combinato a una densità espressiva, capace di riecheggiare la suggestione del mistero arcaico e del rito dionisiaco: una versione dallo stile essenziale ed energico, di veloce accessibilità. Una traduzione, riportava la stampa “che potrà suscitare qualche perplessità, ma ha il merito di articolarsi in successioni timbriche che alla ribalta acquistano la massima evidenza” (Radice, 1968). Le scene e i costumi portavano la firma di Gianni Polidori; Franco Donatoni creava le “non-musiche”, in quelli che “erano tempi di non-romanzi, non-poesie, non-quadri, non-spettacoli, di premi rifiutati”. (Squarzina, 2005). Nella corrispondenza tra Squarzina e i collaboratori al progetto (Sanguineti e Donatoni in primis) non troviamo che rari riferimenti, quasi taciuti, alle vicende degli anni contemporanei. È una scelta consapevole, che garantisce il distacco dall'attualità, per non incorrere in un confronto “banalizzante” di una tragedia, senza tempo né luogo, con un mondo in trasformazione. Se Jan Kott leggeva nel testo di Euripide la manifestazione di un nuovo culto che cercava di smantellare il corrotto Establishment, quasi una proiezione dei the Flowers People, o degli Hippies, il gruppo di lavoro vedeva ne *Le Baccanti* la combinazione tra attuale e rituale: l'apparizione in città di un gruppo che predica una rinuncia, ma che è, innanzitutto, il mezzo attraverso cui Dioniso si manifesta, rivendica la propria natura divina e inizia la città secondo la “disposizione delle sue cose”.

1. Il gruppo di lavoro coinvolto nella messinscena de *Le Baccanti* si ritroverà, più avanti, nella costituzione del DAMS presso l'Università di Bologna, come punto d'inizio per una trattazione teorica delle discipline dello spettacolo.

Le tredici attrici-baccanti vestivano minigonne, tuniche in pelle, jeans e calzamaglie; le loro pettinature hippie e beat rimandavano alla suggestione kottiana, ma i loro movimenti (curati da Gilbert Canova) furiosi, ma assorti, quasi sospesi, rimandavano a una ritualità magica e antica, che non trovava luogo, né tempo. Penteo, nel suo abito grigio e serio, da uomo dell'ordine, che rifiuta di prendere atto dell'esperienza, scompariva quasi dietro il Coro, che non è qui testimone della vicenda, parte lirica o conforto del sofferente. È folla che agisce la filosofia del dionisiaco e si muove nella scena creata da Polidori, e oltre. Le baccanti scendono dal palcoscenico e invadono la platea, in una condivisione dello spazio che coinvolge lo spettatore più da vicino. Il teatro Stabile di Genova diventava luogo dionisiaco, in cui liberare gli istinti naturali e vivere secondo il nuovo credo, all'interno del sistema ma rompendo le regole. L'irrazionalità irrompe, anche tra lo spettatore, e sconvolge l'ordine costituito. Il coro dissolve la razionalità del logos e della parola compiuta: Sanguineti non fa parlare le baccanti per discorsi all'unisono ben distinti, ma spezza le parole della parodo e degli stasimi in suoni indistinti, urla e singhiozzi, trasformando il teatro in luogo di esplosione rituale. Il regista è ora lo sciamano, che evoca le forze nell'arena del teatro, le mostra e cerca di domarle, evocando l'immagine dell'andamento dei delfini tra le onde, cara ad Artaud. Frantumazioni, accenti e sussurri erano studiati anche da Franco Donatoni, contrario, come Sanguineti, a orientalismo, che, scriveva, non possono essere portati da Dioniso dall'Asia all'uomo occidentale, perché "sound orientale, droga, yoga, etc. sono fenomeni del tutto occidentali" (Donatoni, 1967). Compositore di "partiture parlate", suonate da strumenti artigianali, con l'inserimento di "qualche fischio di flauto selvatico" e battiti di piedi e mani, che rimandavano a qualcosa di esotico-primitivo, in direzione di un'astrazione dell'idea musicale, Donatoni prendeva le distanze dall'idea di elaborare musiche di richiamo contemporaneo.

La tecnica recitativa, fatta di gesti e resa possibile dalla traduzione di Sanguineti, rispettava la dimensione dell'ordine rappresentata da un Penteo che recitava in toni mai eccessivi, e la follia ottimista manifestata dalle baccanti nelle battute spezzate, nei cambi di ritmo improvvisi, nelle esplosioni di sillabe scandite, di urla e di suoni onomatopeici, che rendevano inintelligibile il senso del discorso. Voci

intrecciate e accavallate riempivano la sala di tensione nei movimenti antinaturalistici, con corse e salti dalla scena alla platea. La scenografia essenziale di Gianni Polidori fuori da ogni tempo, creava uno spazio puramente mentale. Divisa in due sezioni, la parte superiore era costituita da una ragnatela di plastica lacerata e bruciata, luogo della razionalità, in cui si muoveva Penteo; appena sotto, in proscenio cubi e cilindri a metà sulla ribalta rappresentavano il buio regno degli istinti in cui agivano le baccanti (fig. 1). Le forme geometriche dell'oscurità e gli squarci nella zona dell'intelletto sembravano segnalare un ordine apparente e non lineare che governava un unico luogo in cui i due opposti resistevano; Roberto De Monticelli vi leggeva la rappresentazione dell'uomo stesso, diviso tra ragione e istinti:

[...] potremmo anche vedere lo spazio scenico come una immagine dell'uomo: nella parte superiore le strutture argentee e un po' spettrali di Gianni Polidori (dove si muovono Penteo e gli altri personaggi), simbolo della mente; alla ribalta e, più giù, in sala, i cilindri mozzi sui quali sta annidato il coro delle baccanti, il regno buio degli impulsi e degli istinti (De Monticelli 1968).



Fig. 1: 1968, *Le Baccanti*, regia L. Squarzina, scene G. Polidori. Fondo Polido-

ri. Museo dell'Attore, Genova

Le Baccanti diventarono campo di indagine sulla realtà, attorno al conflitto tra le forze dell'intelletto illuminato e l'energia primordiale. La nuova intuizione apportata dalla messinscena di Squarzina condusse a uno svelamento della grecoità come luogo del mistero e delle forze oscure, più che dell'armonia. La messinscena del '68 apportava un rilevante contributo al discorso critico sul teatro contemporaneo, sul ruolo del gruppo rispetto al singolo, sul rinnovamento linguistico nella comunicazione teatrale. Molto più avanti Sanguineti avrebbe scritto:

i testi classici si fanno rifunzionare, si traducono in teatro, proprio come 'modelli', proprio come *exempla*, in ripetizione rituale; *in citazione*. Perché il testo dei classici, che in biblioteca sta in libro, come è giusto, a teatro non sta che *in citazione*: in corpi, in voci che citano a parole (che citano *letteratura*). Da questo punto di vista, artaudiani e brechtiani hanno poca materia per contendere. Di fronte ai classici, cioè di fronte ai morti resta da constatare che l'effetto di straniamento è cosa non meno mitica, e non meno impraticabile, che un qualunque teatro della crudeltà (Sanguineti 2001).

La regia di Luigi Squarzina mostrò il superamento della dicotomia tra teatro dialettico e viscerale e, "a metà tra teatro ufficiale e frattura più estrema" (Raimondo, 1968) si inserì nelle operazioni di studio e riscrittura del testo di Euripide. Nello stesso periodo, attorno a *Dionysus in 69*, Richard Schechner e The Performance Group elaboravano il lavoro teorico e registico di *environmental theatre*, secondo l'idea di "tutto lo spazio al pubblico, tutto lo spazio allo spettacolo" e scrivevano una nuova pagina della storia del teatro del Novecento.

Ben corazzato dietro la ragione, l'uomo può rifiutare di indagare il mistero delle origini e di guardare il monte solo da lontano, rimanendo, come Penteo, fermo nelle sue apparenti certezze, ma incuriosito dalla seduzione dell'ignoto. Al contrario il Teatro continuerà a indurre l'uomo a esplorare la "realtà umana", a porre i molti nella condizione di Penteo, nelle tentazioni e nelle contraddizioni.

Lo sappiamo
il discorso resterà in sospeso anche questa volta.
Ci basterebbe avere fatto
a noi agli altri
certe domande.
[...]
È teoricamente possibile
è attuabile in pratica
è tentabile
desiderabile
oggi
una rappresentazione della tragedia euripidea
nella pienezza del suo organismo poetico
ideologico
teatrale
una rappresentazione delle Baccanti che
con la forza di un rito di gruppo
ne verifichi i significati oggi e per noi?
[...]
La rappresentazione
ecco
più che contribuire alla esplorazione e al recupero
del corpus tragico greco
come fatto di cultura
basta coi recuperi
deve consentirci di esplorare quegli aspetti della realtà umana
in natura e nella storia
ai quali ci si può avvicinare
solo con la tragedia greca
nei quali si può affondare la sonda
solo con la tragedia greca
dai quali ci si può far contagiare come auto-infezione a scopo scientifico
solo con la tragedia greca
sui quali si può essere invitati a riflettere solo dalla tragedia greca.
(Squarzina 1968)

Bibliografia

- Artaud A. (1964), *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi.
- Chiesa I., Mancionti M., Squarzina L. (a cura di) (1968), *Le Baccanti*, Genova, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, 12.
- Colombo L., Mazzocchi F. (a cura di) (1996), *Luigi Squarzina e il suo teatro*, Roma, Bulzoni.
- Innamorati I. (2013), *Il didatta, lo sciamano e l'interprete: Le baccanti euripidee secondo Luigi Squarzina*, in *Testi e Linguaggi*, vol. 7, Roma, Carocci, 149-164.
- Kott J. (1970), *Mangiare Dio, o le Baccanti*, in Euripide, *Le Baccanti*, (traduzione di) E. Sanguineti, Milano, Se Edizioni 2003, 71-104.
- Meldolesi C., Picchi A., Puppa P. (a cura di) (1994), *Passione e dialettica della scena*, Roma, Bulzoni.
- Meldolesi C. (2008), *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni.
- Sanguineti E. (2001), *Per una teoria della citazione*, Risso E. (a cura di), *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli 2011, 335-347.
- Squarzina L. (1968), *Il didatta e lo sciamano*, Testoni E. (a cura di), *Luigi Squarzina, La storia e il teatro*, Roma, Carocci 2012, 151-169.
- Squarzina L. (2005), *Il romanzo della regia*, Roma, Bulzoni.
- Vazzoler F. (2013), *Puoi godere fino in fondo i tuoi baccanali". La collaborazione fra Squarzina e Sanguineti* in Atti dei convegni Lincei, *Luigi Squarzina studioso, drammaturgo e regista teatrale*, Roma, Scienze e Lettere, 207-223.

Tre artisti fuori luogo

Ti ricordi dda vuota quannu mi rapivu 'u triatrinu, e tu trasisti un minutu, e prima ri iritinni. Mi ittasti una vuci ca facisti girari a tutti i cristiani e mi ricisti: "parra cchiù forte ca ri cassutta un si senti nenti".

Ti ricordi quella volta quando ho aperto il mio teatrino, e tu sei entrato un minuto, e prima di andartene mi hai gettato una voce che hai fatto voltare tutti e mi hai detto: "parla più forte che da qui in fondo non si sente niente".

Mimmo Cuticchio, *L'urlo del mostro*, 1989

La terza parte di questo volume ha lo scopo di stimolare domande, incuriosire e provocare, attraverso scorci ontologici offerti da brandelli iniziali di opere, dei tre artisti siciliani, attori e drammaturghi: Tino Caspanello, Vincenzo Pirrotta e Spiro Scimone. Il loro lavoro, generosamente donato¹ per la realizzazione di questo lavoro, costituisce preziosa realizzazione.

In questo progetto editoriale confluiscono le sensibilità siciliane di un teatro metafisico ed estremamente colto e dettagliato nel caso di Caspanello; brutale, musicale e profondo in Pirrotta; di una bellezza surreale ma quotidianamente cinica per Scimone. La loro *scena fuori luogo* è intrisa di smarrimenti e identità negate, non solo nei testi ma anche negli allestimenti, da loro curati in prima persona e recitati. Sono, infatti, i protagonisti di tre modalità differenti attraverso cui si esprime la drammaturgia siciliana contemporanea. Tuttavia, va sottolineata la ricchezza delle trame dei loro testi e dei loro linguaggi che

1. Nel caso di Caspanello e Pirrotta si tratta di estratti dalle loro raccolte teatrali, pubblicate da Editoria & Spettacolo, nella collana FareTesto, collana di drammaturgia italiana contemporanea, curata da Dario Tomasello, con lo scopo di testimoniare attraverso una pubblicazione articolata "la rinascita dell'elemento verbale". Degli autori riportiamo solo i riferimenti bibliografici delle opere edite in Italia, di Caspanello dopo le opere è stata inserita anche una nota critica su Franco Scaldati. Le opere di Spiro Scimone sono state pubblicate da Ubulibri (Roma, 2000, 2004, 2007). Scimone ci ha donato anche i testi inediti: *Pali e Giù*. Si è presa infine la decisione di inserire qui solo cinque opere per ogni autore e quelle già edite. Cfr. Caspanello T. (2012), *Teatro*, Spoleto (PG), Editoria & Spettacolo; Pirrotta V. (2011), *Teatro*, Spoleto (PG), Editoria & Spettacolo; Guccini G., Tomasello D. (a cura di) (2009), *Dramma Sud*, in «Prove di drammaturgia», XV, 2, 20-33.

sviluppano tematiche universali, destinati a favorire la traduzione e rappresentazione delle loro opere anche all'estero.

Ogni autore è rappresentato mediante la parte iniziale delle sue opere, visuali e accennate, si rendono note per lasciare a chi legge la curiosità esatta che spinga all'approfondimento o alla riflessione, per tale ragione non si riporta alcuna traduzione in italiano. Per i lettori più distratti sappiamo che non diremo niente della loro biografia, non verranno tracciati storicamente i testi e non apparirà una loro teatrografia, nel rispetto dello spaesamento dell'Isola che li ha generati. L'oralità è caratterizzata da condizioni cognitive frutto di evoluzioni, denotate da socialità e confronto ritualizzato, di cui elemento cruciale è la memoria.

Vincenza Di Vita

Tino Caspanello

Mari

A coloro che amano senza parole.

Battigia di notte. Di tanto in tanto il lievissimo rumore del mare. Luce di un lume. Un uomo è seduto su una cassetta di legno, là dove muore l'onda. In piedi, poco più indietro, nascosta dal buio, una donna; ha in mano un paio di scarpe rosse che, di volta in volta, adagerà sulla sabbia, sempre più vicino all'uomo. Dopo qualche istante d'attesa, l'uomo si alza, qualche passo verso il mare; poi si china e comincia a giocare con l'acqua.

La donna (*sorprendendo L'uomo alle spalle*) Ma chi ffai cu ssi mani 'nta ll'acqua?

L'uomo Chi vvoi?

La donna Chi ffai chi mani 'nta ll'acqua?

L'uomo Cca cumparisti? Chi fazzu ... nenti. Chi vvoi?

La donna Leviti ssi mani 'nta ll'acqua!

L'uomo Ma chi vvoi?

La donna Nenti vogghiu. Ti stai bagnannu tutt'a cammicia.

L'uomo Picchi vinisti?

La donna Mi truvava a passari ...

L'uomo E chi vvoi?

La donna Nenti ti dicu, uora mi nni vaiu, ma tu non ti bbagnari.

L'uomo Non mi bbagnu, no.

La donna Avanti, mi nni vaiu ...

L'uomo E vvattinni, va', chi scurau.

La donna si allontana nel buio. L'uomo si alza, si accerta che La donna sia andata via, poi va a sedersi sulla cassetta, prende il rocchetto di lenza appoggiato sulla fibbia e comincia a pescare.

La donna (*tornando sui suoi passi*) Nenti?
L'uomo No, nenti ancora.
La donna Mi nni vaiu allura..
L'uomo Sì, vattinni' tu, iò ancora non vegnu.
La donna C'ha' ffari?
L'uomo Nenti ha' ffari, mi staiu n'autru mmostru ccà, a botta 'o mari.
La donna Ma c'ha' ffari?
L'uomo E nenti! C'ha' ffari? Nenti.
La donna Chi fazzu, ti spettu?
L'uomo No, vattinni.
La donna E ppi mmanciarì, ti spettu?
L'uomo No, mancia. A mmia non ci pinzari.
La donna Avia fattu u pisci eu ddu pumadoru a 'nzalata, t'ù lassu?
L'uomo No, non n' haiu fami. Mancittillu tu u pisci.
La donna Allura iò 'nchianu.
L'uomo 'Nchiana.

La donna fa per andare, ma si ferma.

La donna Stai assai ancora?
L'uomo No, non staiu assai..
La donna Ti spettu 'nto lettu?
L'uomo No.
La donna E chi fazzu ... mi trummentu ... poi arrivi tu e mi rruspigghi ...
L'uomo No, non ti rruspigghiu, alleggiu fazzu.
La donna Va beni, va', allura iò vaiu.
L'uomo Vai, va'.

La donna si allontana nel buio.

La donna (*tornando*) Si' ssicuro chi non nni voi pisci?
L'uomo Sì.
La donna Mancu i pumadoru?
L'uomo Ti dissi chi non n'hau fami!
La donna Iò t'ù lassu ... ammenu i pumadoru ...
L'uomo Non milassari nenti, nonni vogghiu. Quanti voti ti ll'ha' ddiri!
La donna Ddu coccia d'alivi?
L'uomo Bbonu va'! Non vogghiu manciari stasira!
La donna E picchi?
L'uomo Così... non vogghiu manciari.

La donna Don Ciccinu m’u vinniu u pisci, dissi chi, friscu era... ddu fedd’i piscispada ...
L’uomo. Oh, ma n’o voi capiri! Non ni vogghiu, non ni vogghiu! (Una pausa). Quantu t’u passò?
La donna Nenti.
L’uomo Comu, nenti?
La donna Nenti, non vasi nenti, non m’u fici pagari.
L’uomo E picchi?
La donna Dici chi era l’ultimu mmostru.
L’uomo E tu cci ll’avivi a pagari o stissu!
La donna Cc’u dissi iò, ma non nni vasi sordi.
L’uomo Ora pigghi ddu uova e cci porti a sso mugghieri.
La donna Ddu uova? E unni i pigghiu?
L’uomo I ‘ccatti. Chi sordi c’avivi a pagari u pisci ‘ccatti l’ova.
La donna Ah va beni, va’. Allura vaiu...
L’uomo E vvai, va’.

La donna fa qualche passo verso il fondo.

La donna (*tornando*) A gghiavi l’hai?
L’uomo Sì.
La donna Talia.
L’uomo Cca ll’hau, ‘nta sacchetta.
La donna Sì’ ssicuru?
L’uomo Sì.
La donna E talia.
L’uomo Ccà è, a vidi?
La donna Fammi vidiri?
L’uomo Teni.
La donna U vidi? Chista non è a gghiavi d’a casa.
L’uomo No? E d’unn’è?
La donna E chi nni sacciu!
L’uomo Aspetta, ll’avia ‘nta ll’altra sacchetta. Chista è.
La donna Videmu. Sì, chissa ddocu è. Uvidi, fici bbonu chi t’u ddumannai, picchi poi tu rrivavi di notti e mmi rruspigghiavi iastimannu.
L’uomo Bbonu, bbonu, non ti rruspigghiava, e mancu iastimava! Eppoi a gghiavi ll’avia, chi bbisognu c’era di iastimari? Ha’ iastimatu mai iò?
La donna E chi nni sacciu! (*Una pausa*). Ma chi hai, picchi non ti nni voi veniri p’a casa?
L’uomo Non haiu nenti, vogghiu stari n’autru mmostru ccà.
La donna Va beni, comu voi tu. Allura iò mi nni vaiu, nni videmu cchiù

tardu.
L'uomo Non mi spittari, cucchiti.
La donna Non ti spettu. Mi cuccu.
L'uomo Sì.
La donna Va bbonu. Ciau.
L'uomo Ciau.

La donna sparisce nel buio.

La donna (*tornando*) E si tti veni fami?
L'uomo No, non mi nni veni fami!
La donna Non è chi ti pigghia u sonnu, ddocu, e ti trummenti? Cu st'umidità
...
L'uomo Non mi nni pigghia sonnu, non ti preoccupari.
La donna L'utra sira ti trummintasti a bott'o mari.
L'uomo E tu chi nni sai?
La donna Menu mali chi passava don Ciccinu ... iddu m'u dissi.
L'uomo Don Ciccinu non si fa mmai i fatti soi.
La donna Mi dissi c'avia sintutu un rumuru ... eri tu chi runfavi.
L'uomo Bbonu, bbonu ...
La donna Oh, ma u sai chi havi na picca chi runfi? M'ha' rruspigghiatu di
notti e t'ha' sintutu, u sai?
L'uomo Sa' chiddu chi ssentì tu!
La donna No, no, tu sì'.
L'uomo E allura tocchimi, così mmi ggiru pi nn'autru latu.
La donna Sì, ora, ti toccu, poi t'incazzi ...
L'uomo Non m'incazzu, no. Mmi ggiru pi nn'autru latu e ddormu.
La donna E non rrunfi chiù?
L'uomo No.
La donna E si rrunfi pur'ill'autru latu?
L'uomo Non runfu. E si rrunfu mi tocchi n'autra vota.
La donna Sì, e così non dormu cchiù ... tuccannu cca e dda...
L'uomo Avanti, ora vattinni, 'a mancia.
La donna E ssi, va, tardu si fici.

La donna si allontana.

Rosa

A chi fugge.

A chi resta.

Una panchina.

La luce di un pomeriggio estivo, il frinire delle cicale, l'abbaiare di un cane e, quasi impercettibile, la voce di una madre che chiama il bambino. Questi i suoni, ora più lontani, ora più vicini, che accompagnano la storia.

Tre uomini sono seduti sulla panchina: Angelo, Carmelo e Nicola.

Quando sembra che il tempo si sia arrestato, che oltre lo spazio, oltre i pochi suoni udibili, il mondo abbia cessato di esistere, Rosa appare a sinistra della scena, lieve, quasi evocata dall'atmosfera irreale del pomeriggio; appena entrata si ferma, guarda i tre uomini addormentati, si toglie le scarpe, sta per camminare; all'improvviso si china, prende una scarpa, il braccio levato, come se volesse scagliarla contro qualcuno, poi scoppia in una risata silenziosa. Depone la scarpa, senza fare alcun rumore si avvicina ai tre uomini e si siede accanto a Nicola; con le mani si toglie il sudore dalla fronte e dal collo, le strofina sul vestito per asciugarle, infine si sistema i capelli.

Non capiremo mai se lei è entrata realmente in quel luogo, se è un ricordo, o se, nello stesso istante, appartiene allo stesso sogno dei tre uomini.

Rosa (*tende un braccio verso Nicola, un gesto leggero, ma senza sfiorarlo; poi sottovoce*) Nicola ... chi ffai, dormi?... Nicola ... partiu u trenu?

Nicola (*un leggero movimento del corpo*) Angelo ...

Angelo Chi cc'è?

Nicola Angelo ... ma tu t'a ricordi a Rrosa?

Carmelo Chi hai, Nicola?
Angelo (*a Carmelo*) Carmelu ... stai durmennu?
Carmelo No.
Angelo Tu t'a ricordi a Rrosa?
Carmelo Rrosa? E ccu s'a scorda!
Nicola Cca è, ora arrivau.
Carmelo Unn'è?
Nicola Cca, n'a vidi?
Carmelo Non vogghiu vidiri a nnuddu iò.
Angelo Nicola dici chi ora arrivau.
Carmelo E ormai... si nni pò annari.
Angelo Nicola, dicci a Rrosa chi si nni pò annari.
Carmelo U trenu partiu.
Nicola Forsi nn'havi n'autru.
Carmelo Sì, dumani!
Nicola Puru dumani.
Carmelo E unni va?
Nicola I treni vannu unni cci pari.
Carmelo E ppuru nui?
Nicola Puru nui.
Angelo Saru vinni?
Rosa (*quasi un sussurro*) Cca è, u vidi?
Angelo Saru! Ma unn'eri? U sai chi u trenu partiu? U pirdemmu pi spittari a ttia.
Carmelo Cu ccu parri, Angelo?
Angelo Cu Ssaru.
Carmelo E unn'è?
Angelo Cca, n'o vidi?
Carmelo No, n'o vogghiu vidiri, non ci vogghiu parrari cu Ssaru.
Angelo Ci parru iò.
Carmelo E dicci chi si nni pò annari puru iddu.
Nicola È ttardu.
Angelo Cc'u dissi.
Nicola E echi tti rispunnii?
Carmelo Saru non rispunni, Saru non parra cu nnu. E iò non vogghiu parrari cu iddu.
Rosa (*sottovoce*) Saru... Saru... rispunnici. N'o vidi chi ll'havi cu ttia?
Carmelo Mancu Rosa c'hav'a parrari.
Angelo E picchi?
Carmelo Nni fici perdiri u trenu.
Nicola Puru Rrosa nn'u fici pereliri.

Carmelo No, a curpa è di Saru.
Rosa (*sottovoce*) No, Saru, non è pi ttia ...
Angelo Nicola... Rrosa ddocu è?
Nicola Sì, n'a senti? Cca è, parra cu Ssaru.
Angelo E cchi cci dici?
Nicola N'o sacciu ... n'a sentu...
Angelo Ma non è ddocu, vicinu a ttia?
Nicola Sì, ma n'a sentu, parra leggiu leggiu.
Carmelo Così n'a sintemu?
Rosa (*sottovoce*) Carmelu, ll'hai puru eu mmia?
Carmelo Mancu cu Rrosa vogghiu parrari.
Rosa (*sottovoce*) Carmelu, iò nenti ti fici.
Carmelo Nicola, dicci a Rosa chi non ci vogghiu parrari.
Nicola Diccillu tu.
Carmelo Mm'ha mmettiri a ffari bbuci? Diccillu tu, chi ssi' vicinu, e poi iò non ci vogghiu parrari cu idda.
Angelo Nicola, dicci a Rosa chi Carmelu non ci voli parrari.
Nicola U sintia.
Angelo Ma tu nenti cci dici!
Nicola E ora cc'u dicu.
Carmelo Nni fici perdiri u trenu.
Rosa (*sottovoce*) U sacciu.
Nicola Ora cc'u dicu.
Angelo Non partemmu cchiù.
Nicola Cc'u dissi.
Angelo Iò non ti sintia.
Nicola Cc'u dissi chi non partemmu. Quanti voti cc ll'ha ddiri?
Rosa (*sottovoce*) U sacciu. Non mi diri nenti, Nicola. U sacciu.

Una pausa.

Carmelo Saru arrivau?
Rosa (*sottovoce*) No.
Carmelo Ma non era cca?
Nicola No.
Carmelo E cu ccu parrava Rrosa?
Nicola Cu ttia.
Carmelo Non è vveru. Iò non ci parru cu Rrosa.
Nicola Ma idda parrava cu ttia.
Carmelo Ma non parrava cu Ssaru?
Nicola No. Parrava cu ttia.

Carmelo Angelo, tu parravi cu Ssarù.
Angelo No.
Carmelo Dicisti: «Saru cca è, ci parru iò».
Angelo A Rrosa cc'ù dissi.
Carmelo No, dicisti: «Ci parru iò a Ssarù».
Nicola Rrosa u dissi.
Carmelo Iò n'a sintia.
Nicola N'a sintisti? Dissi chi Ssarù non po' vveniri.
Rosa (sottovoce) Saru non po' vveniri.
Carmelo E echi ssi ppigghia n'autru trenu?
Angelo Quannu?
Carmelo Dumani?
Rosa (sottovoce) Dumani non ci nni sunnu treni.
Nicola Dici Rrosa chi dumani non ci nni sunnu treni.
Carmelo Picchi? C'è scioperu? E idda chi nni sapi?
Angelo A ttia eu t'ù dissi, Nicola?
Nicola Rrosa.
Angelo Ancora ddocu è?
Rosa (sottovoce) Cca sugnu, Angelo. Non mi vidi?
Angelo Nicola, dicci allura chi partemu tutti dumani, va'
Nicola Ma treni non n'havi!
Angelo I treni sempri ci sunnu. Diccillu.
Nicola E ora cc'ù dicu.
Carmelo Chi tti rispunnìu?
Nicola Dumani, sì.
Carmelo E veni puru Saru?
Nicola Sì.
Carmelo T'ù dissi idda?
Nicola E ssi! N'a sintisti?
Carmelo No.
Angelo Parra alleggiu.
Rosa (sottovoce) Parru alleggiu, Angelo, così non ti ruspigghiu.
Nicola Angelo, ma tu dormi?
Angelo No.
Nicola Rrosa u dissi.
Angelo Chi ddissi?
Nicola Chi non ti voli ruspigghiarì
Angelo Ah, pi cchissu parra alleggiu?
Rosa (sottovoce) Sì.
Angelo U vidi, Carmelu? Non era comi dicivi tu!
Carmelo Chi?

Angelo Rosa parra alleggiu picchi. ..
Carmelo Non si voli fari sentiri.
Nicola No, non voli ruspigghiari a Angelo.
Carmelo Angelo non dormi. S'via trummintatu, ma ora non dormi.
Angelo Quannu arrivau Rrosa mi ruspigghiai.
Carmelo Tu a sintisti?
Angelo Sì, 'nto sonnu a sintia, a sintia parrari.
Carmelo E chi dissi?
Angelo N'o capia, passava un trenu.

'Nta ll'aria

Un balcone; una tenda di fili di plastica per accedervi.
Due operai stanno lavorando.
Ad un tratto il Secondo operaio si ferma, appoggia le mani sulla ringhiera e comincia a guardare davanti a sé.

Primo operaio Chi ttalii?
Secondo operaio Nenti.
Primo operaio Ma chi hai?
Secondo operaio No, nenti.
Primo operaio Allura chi cc'è?
Secondo operaio E nenti, t'u dissi.
Primo operaio Ti firmasti di corpu.
Secondo operaio Stava pinzannu.
Primo operaio Ora?
Secondo operaio Ora.
Primo operaio Sintemu, chi stavi pinzannu?
Secondo operaio A ttia ti piaci stu travagghiu?
Primo operaio Chistu stavi pinzannu?
Secondo operaio Sì. Ti piaci?
Primo operaio Bbella pinzata, m'ha ccrididiri!
Secondo operaio No, u travagghiu.
Primo operaio S'u facemu bbonu, forse nni piaci.
Secondo operaio Ll'avem'a ffari niru, veru?
Primo operaio Così u vonnu.
Secondo operaio Si era u mei, u facia di nn'autru culuri.
Primo operaio Ma siccomi non è u toi, u fai niru e bbasta.

Secondo operaio Travagghiamu va'.

Primo operaio E ssi, va'.

Il Secondo operaio torna al lavoro, ma dopo un po' si ferma.

Secondo operaio Niru!

Primo operaio Ancora?

Secondo operaio Pari na iaggia.

Primo operaio Ma chi cc'ha' stari tu?

Secondo operaio Iò non ci starissi mai.

Primo operaio E allura!

Il Secondo operaio riprende il lavoro. Dopo qualche istante si ferma.

Secondo operaio U vinu finiu, veru?

Primo operaio Sì.

Secondo operaio U dissi iò. Troppu bbonu era.

Primo operaio Ti piaciu, ah?

Secondo operaio E ccertu! L'acqua puru?

Primo operaio Chi?

Secondo operaio Finiu?

Primo operaio Sì.

Secondo operaio Puru l'acqua?

Primo operaio Sì.

Secondo operaio Non ristau nenti 'i bbiviri?

Primo operaio No.

Secondo operaio Mancu na schizza di cafè?

Primo operaio No.

Secondo operaio E quannu finiu u vinu?

Primo operaio Prima.

Secondo operaio Mentri manciaumu?

Primo operaio Sì.

Secondo operaio E ll'acqua?

Primo operaio Puru.

Secondo operaio Iò non ni bbivia.

Primo operaio M'a bbivia iò.

Secondo operaio Avivi siti, ah?

Primo operaio Sì.

Secondo operaio Iò puru.
Primo operaio Hai siti?
Secondo operaio Sì.
Primo operaio Bbonu, quannu finemu annamu a bbiviri.
Secondo operaio Veni puru tu?
Primo operaio Certu.
Secondo operaio E tu chi tti pigghi?
Primo operaio Ma chi nni sacciu! Na gazzusa.
Secondo operaio Cu ttutta dd'aria?
Primo operaio A mmia mi piaci.

Il Secondo operaio riprende il lavoro. Dopo qualche istante si ferma.

Secondo operaio Stasira finemu?
Primo operaio Forsi.
Secondo operaio Chi ffai ddopu?
Primo operaio Vegnu cu ttia, t' u dissi.
Secondo operaio Unni?
Primo operaio A bbiviri.
Secondo operaio No, ddopu.
Primo operaio E cc'ha' ffari? Vaiu e mi curcu.
Secondo operaio E ppuru iò, va'. Tu si' stancu?
Primo operaio No, ma vaiu e mi curcu 'o stissu.
Secondo operaio E ssi, va', durmemu.
Primo operaio E c'avemu a ffari?
Secondo operaio Almenu durmemu.
(Riprende il lavoro. Dopo qualche istante si ferma).
E ddumani semu ancora cca.
Primo operaio Dumani è dduminica.
Secondo operaio Veru è! Non m' u ricurdava. E ddopudumani?
Primo operaio Luneddi.
Secondo operaio U sacciu.
Primo operaio E allura picchi m' u ddumanni?
Secondo operaio No, iò vulia sapiri si ddopudumani semu ancora cca.
Primo operaio Sì invece di parrari, travagghiamu, lunedì, forsi, non semu ancora cca.
Secondo operaio E ccu parra?
Primo operaio No, no, nuddu.

Il Secondo operaio riprende il lavoro. Dopo qualche istante si ferma.

Secondo operaio E ddumani?

Primo operaio Chi?

Secondo operaio Tu chi ffai?

Primo operaio Dumani?

Secondo operaio Eh.

Primo operaio Nenti. A duminica non fazzu nenti.

Secondo operaio Ti suggi tardu, ah!

Primo operaio Tardu ... all'ottu ... e novi...

Secondo operaio Iò no, iò mi suggiu tardu.

Primo operaio A cchi ura?

Secondo operaio All'unnici ... certi voti a mmenziornu.

Primo operaio E quantu dormi?

Secondo operaio E cc'ha' ffari?

Primo operaio Nesci.

Secondo operaio Sì, allura, nesciu. E unni vaiu?

Primo operaio Chi nni sacciu. Tu nesci.

Secondo operaio E cu ccui? Sulu?

Primo operaio Non n'hai cumpagnia?

Secondo operaio No.

Primo operaio Voi nesciri cu mmia?

Secondo operaio Quannu?

Primo operaio Dumani.

Secondo operaio Cu ttia?

Primo operaio Sì.

Secondo operaio Tu nesci?

Primo operaio Tutt'i duminichi.

Secondo operaio E unni vai?

Primo operaio Mi fazzu na passata.

Secondo operaio Cu ccui?

Primo operaio Sulu.

Secondo operaio Puru tu?

Primo operaio Sì.

Secondo operaio Allura, dumani mmi gghiami?

Primo operaio Certu.

Secondo operaio Niscemu tutt'e ddui.

Primo operaio Sì non ghiovi.

Secondo operaio E unn'annamu?

Primo operaio E ppoi videmu.
Secondo operaio E si gghiovi?
Primo operaio Nni stamu a casa.
Secondo operaio Ognuno a so' casa?
Primo operaio Si gghiovi.
Secondo operaio Na iurnata a casa, sulu, senza fari nenti.
Primo operaio E chi vvoi fari?
Secondo operaio No, nenti.
(Riprende il lavoro. Dopo qualche istante si ferma).
Poi veniri o stissu, però.
Primo operaio Unni?
Secondo operaio A me casa.
Primo operaio Puru si gghiovi?
Secondo operaio Certu.
Primo operaio E cchi ffacemu intra?
Secondo operaio Tu chi vvurrisi fari?
Primo operaio Boh!
Secondo operaio Putemu parrari.
Primo operaio Iò e ttia?
Secondo operaio Sì, nni ssittamu e parramu.
Primo operaio E ddi chi vvoi parrari?
Secondo operaio E ora chi nni sacciu!
Primo operaio Speriamu chi non ghiovi, va'.
Secondo operaio Speriamu.

Riprende il lavoro. Dopo qualche istante si ferma.

Haiu l'umbrella cca.
Primo operaio E picchì?
Secondo operaio Stamatina, quannu niscia, pinzai chi pputia gghioviri.
Primo operaio Cu stu tempu?
Secondo operaio Iò mm'a purtai. Si vvoi, t'a poi pigghiari.
Primo operaio E cc'ha' ffari cu ll'umbrella?
Secondo operaio Così, si ddumani gghiovi, poi veniri a mÈ casa.
Primo operaio Ah! Ma non ti scantari, non ghiovi.
Secondo operaio E ssi gghiovi?
Primo operaio Non ghiovi.
Secondo operaio Tu chi nni sai?
Primo operaio Non è ttempu chistu.
Secondo operaio U sai chi ffazzu?

Primo operaio No.

Secondo operaio Si ttu n'a voi l'umbrella, mm'a portu iò, così dumani, si gghiovi, vegnu iò unni tia.

Primo operaio A me casa?

Secondo operaio Sì.

Primo operaio Non ghiovi!

Secondo operaio Speriamu.

(Riprende il lavoro. Dopo qualche istante si ferma).

Ma a ttia ti piaci stu travagghiu?

Primo operaio N'otra vota?

Secondo operaio Eh.

Primo operaio È un travagghiu.

Secondo operaio E non ti piaci?

Primo operaio Ma chi mm'hav'a ppiaciri!

Secondo operaio Non c'ha' pinzatu?

Primo operaio No.

Secondo operaio Iò sì. Penzu chi mmi piaci. A mmia mmi piaci stu travagghiu. Certu, unu sta ssempru fora. Certi voti c'è un friddu. Menu mali chi non semu sulì va'. Almenu, ogni tantu, unu dici ddu' paroli.

Primo operaio Eh, ogni tantu.

Secondo operaio Ma sì! U tempu annunna non passa mai.

Primo operaio Passa u tempu, passa.

Secondo operaio E comi? Travagghiannu?

Primo operaio No, parrannu.

Secondo operaio Certu, parrannu u tempu passa.

Primo operaio Eh, u tempu passa e nnuì ancora non avemu finutu.

Secondo operaio Oh, iò non vulia ...

Primo operaio Chi?

Secondo operaio No, no, nenti.

Primo operaio Ma chi?

Secondo operaio E nenti, nenti. Travagghiamu.

Primo operaio E ssi, va'.

Il Secondo operaio riprende il lavoro.

Secondo operaio Forse stamu parrannu assai.

Primo operaio Iò no.

Secondo operaio Bbonu, non parru cchiù.

Primo operaio E ttravagghiamu, va'.

Secondo operaio Muti.

Primo operaio Tantu, c'avem'a ddiri?

Secondo operaio No, nenti. Megghiu muti.

Dietro la tenda appare una donna; fischia due note.

Malastrada

Notte. In un angolo un sacco vuoto di cemento, qualche mattone e, piantato a terra, un tondino di ferro. Nel buio, per tutta la durata dello spettacolo, si sente il suono rauco e metallico di qualcosa che sembra vivere in tutto lo spazio, quasi il respiro affannoso di una bestia assopita. Lentamente, dall'oscurità, tenendosi per mano, affiorano il Padre, La Madre e il Figlio.

Madre Unni si'?

Padre Cca.

Madre Unni?

Padre Cca. Non mi vidi?

Madre No.

Padre Ddu passi.

Madre Pi unni?

Padre P'avanti.

Madre Avanti, unni?

Padre Davanti a vvui.

Figlio Non ti vidu.

Padre Ddu passi.

Madre Ancora ddu passi?

Figlio Ma unni si'?

Padre Cca.

Madre Parra.

Padre Mi senti?

Figlio Sì, parra.

Padre E cc'ha' ddiri?

Madre Chiddu chi vvoi, ma parra.

Padre Sugnu cca.

Madre E ppoi?

Padre Chi?

Figlio Parra.

Padre 'Spittati, va'.

Madre Unni?

Padre Ddocu.

Figlio Unni?

Padre Firmativi ddocu

Madre Fermi semu.
Padre Arrivu.
Madre Sbrighiti.
Padre E staiu arrivannu.
Figlio Fa' pprestu.
Padre Oh, ma unni siti?
Madre Ti pirdisti puru tu, veru?
Padre Non mi pirdia, non mi pirdia.
Figlio Cca semu.
Padre Parrati.
Madre Chissu è ppicchì a ttia ti vinni a primura.
Padre Ma si vvui non caminati!
Figlio Tu curri sempri.
Madre Iò mmi stancu.
Madre A prossima vota, iò non mi mmovu d'a casa
Padre Bbonu, mi mmovu sulu iò.
Madre E vvogghiu vidiri unni vai sulu!
Padre Ora, intantu, caminamu.
Figlio Sì, ma pi unni caminamu?
Padre E cca, p'avanti.
Figlio Ma si non si capisci pi unni stamu annannu!
Madre Almenu cci semu?
Padre Un passu.
Madre Arrivammu?
Padre Ancora un passu.
Figlio Mi, non si vidi nenti!
Padre Dacci a manu a tto' mamma.
Madre Tenimi stritta. E non mi lassari.
Figlio Non ti lassu, no.
Padre Ddu passi.
Figlio Arrivammu?
Padre Ddu passi, cca, p'avanti.
Figlio Ancora?
Padre Leggiu leggiu.
Madre Non mi faciti curriri.
Padre E nnuddu curri.
Madre Sì, tu tiri, iddu spinci!
Padre Ancora un passu.
Madre Ora mi stancai, ah!
Figlio E ppuru iò.
Padre Avanti, avanti, chi cci semu.

Madre Arrivammu?

Padre Quasi.

Figlio Mi! Non s'arriva cchiù!

Padre S'arriva, s'arriva.

Madre E quannu? Mai?

Padre L'ultimu passu.

Madre L'ultimu, ah, picchè iò non mi mmovu cchiù.

Un ultimo passo. Si fermano, lo sguardo nel buio.

Padre Arrivammu.

Madre Unni?

Padre Cca.

Figlio Cca?

Padre Sì, arrivammu.

Madre Ma unni arrivammu?

Padre Cca.

Madre E echi cc'è cca?

Figlio Nenti.

Madre Non c'è nenti.

Padre Cca è.

Madre Sì, ma unni?

Padre E ora videmu.

Figlio Ma ch'avem'a vvidiri?

Madre Non è chi sbagghiammu?

Padre No.

Figlio Sì' ssicuru?

Padre A strada ggiusta è.

Madre Strada? E a gghiami strada chista? Ma si mmancu si vidi!

Figlio Tutta china di terra.

Padre Ggiusta è.

Madre Iò ti ll'avia dittu: segnittilla supra un foggghiu di carta.

Padre Non c'era bbisogno.

Madre Tu sì' ssicuru chi non sbagghiammu?

Padre E ssi, sì.

Madre Ma a ttia chi tti dissiru?

Padre Cui?

Madre Non c'u ddumannasti comi s'arriva?

Padre Sì.

Madre E cchi tti dissiru?

Padre Eh, caminati, caminati, quannu finisci a strada, arrivati.

Madre Ah!

Padre Eh!

Madre Così ti dissiru?

Padre Sì.

Madre E ttu capisti?

Padre Certu.

Madre Mmah!

Padre Chi?

Madre No, no nenti.

Padre No, mmah, chi?

Madre Ti dissì nenti.

Padre Tu vulivi diri 'n'otra cosa.

Madre Non vulia diri nenti!

Padre Dicisti mmah.

Madre Dissì mmah, sì, u dissì.

Padre E cchi vvulivi diri?

Madre Ancora?

Padre Vulivi diri chi non capia.

Madre Iò? Quannu mai!

Padre A strada una è.

Madre Certu.

Padre E cchidda ficimu nui.

Madre Certu.

Padre Non n'havi 'n'otra.

Madre E mmenu mali!

Padre Picchi?

Madre A 'sta ura sa' unn'erumu!

Padre Picchè non nni purtavi tu cca?

Madre Iò? Iò non ci vulia veniri, u sai.

Padre E allura picchè vinisti?

Madre E vvi lassava sulì, veru?

Padre Ti pari chi nni pirdiumu?

Figlio Oh, a finistu?

Padre E tto' matri ccuminciau.

Madre Iò?

Padre E allura cui?

Una pausa.

Figlio A mmia mmi pari chi cca non c'è nenti.

Madre E u sapia idò! Caminammu, caminammu pi non vidiri nenti.

Figlio Avia raggiuni u nonnu.

Padre Lassilu stari a mmÈ patri.

Madre Ancora è dda chi rridi.

Padre Ma si è vvecchiu!

Madre E echi vvoli diri? È vvecchiu, ma capisci.

Padre Non capisci cchiù nenti.

Interno

Un interno nero.

Due sedie nere; una, con i braccioli, sul fondo della scena, a destra; su di essa è seduto Uomo 2. Sull'altra, a sinistra, più vicino alla ribalta, c'è una cassetta di legno; dentro di essa ci sono dei fogli con la diagnosi di analisi cliniche, un campanello a pile in un pacchetto di carta rossa, un rasoio, un pennello e del sapone da barba, un piccolo asciugamano bianco, una radio, una scatola di latta blu che contiene tanti foglietti con parole e segni che indicano il significato di ogni suono, quasi come nell'alfabeto Morse.

Prima scena

Una lama di luce, nel buio, illumina Uomo 1, che, avanzando lentamente verso il proscenio, lucida un paio di scarpe nere.

Uomo 1 Scusa, scusa, non avevo capito, scusa. Ti avevo sentito, certo, ti avevo sentito, ma pensavo che dovessi andare in bagno. Scusa. Non è facile a volte ricordare tutto, nemmeno per me, lo sai. Avevo sentito il suono, l'avevo sentito, mi sembrava il solito. Due lunghi, sì due lunghi. L'ho capito dopo. Era uno, uno solo, un solo squillo. Mi chiamavi, mi avevi chiamato. Un solo squillo, uno solo, lungo, ma non troppo. Sì, uno solo, lo so, lo so, me lo ricordo. E poi lo sai, mi piace quel suono. Scusa, forse mi ero distratto. Adesso basta, però. Non piangere. Basta, dà. Vuoi che me ne stia tutto il giorno qui ad asciugarti le lacrime? Allora basta adesso. Non ti fa bene piangere così, lo sai, lo ha detto anche il medico.

(Una pausa)

(*Il ricordo di un suono*). Smettila. Non sei attaccato a nessuna spina, non lo sei mai stato, lo sai. Non ho niente da staccare. Quante volte devo ripeter-telo? (*Lo stesso suono*). Smettila, ti ho detto. Non lo dire più! Non devi più dirlo! (*Lo stesso suono*). Ancora? Bene, se proprio lo vuoi, alzati e staccate-

la da solo la tua spina. Scusa, non dovevo dirtelo, ma, lo sai, non ti sopporto quando dici così. Preferirei che mi dicessi che devi andare in bagno cento volte al giorno, ma questo no, questo proprio no! (*Lo stesso suono*). E va bene, va bene, ho capito! Basta che la smetti. D'accordo, stacchiamo la spina, come vuoi tu, sempre come vuoi tu. (*Posa le scarpe per terra*).

(Una pausa)

Allora? (*Una pausa*). Sto aspettando. (*Una pausa*) Niente? No, perché se non me lo dici tu cosa devo fare, come devo farlo... io non saprei da dove cominciare. (*Una pausa*). Bene, allora ... vediamo un po' vuoi una cosa veloce, vero? Un taglio netto, indolore. Gettarti dal balcone ... Che ne dici? È la prima cosa che mi viene in mente; però non va, lo so; tutto quel vuoto prima di raggiungere la strada... non moriresti subito e poi sarebbe sconveniente, per me soprattutto. Scartiamo tutte quelle ipotesi che mi manderebbero in galera, va bene? Sono disposto a tutto, ma proprio a tutto, tranne che finire in galera per te. Lasciarti morire di fame? No, no, sarebbe troppo lento e invece... sempre un taglio netto, vero? No, perché potrei, per esempio... è un'idea, pensaci prima di rispondere, potrei andarmene e... (*Come se udisse la risposta*) No. Va bene, scartiamola. E se morissi io, così tu rimarresti da solo... (*Come se udisse la risposta*) Nemmeno questa. Non ti piace nemmeno questa idea. Aspetta, Ci sono! Ti lascio morire nei tuoi escrementi, lentamente; certo, anche così accadrebbe lentamente, però ... lasciarti morire tra le tue puzze ... ci pensi? (*Come se udisse la risposta*) Cosa? Ti fa ridere? Stai ridendo? Certo che sei veramente stronzo! Io qui, a trovare un modo per farti fuori e tu te la ridi. Cosa ti fa ridere? La tua puzza? (*Come se udisse la risposta*) E allora cosa? Cosa ti fa ridere? La mia incapacità di inventarmi un modo per... (*Lo stesso suono*). Ancora! Non è divertente. Non ci trovo niente di così divertente. (*Lo stesso suono*). E va bene, continua a ridere, se ti va. Non capisco perché, ma va bene lo stesso. Sono un incapace, lo sai; anche adesso, sì, anche adesso, perché ti ammazzerei molto volentieri quando ti metti a ridere così, nei momenti meno opportuni. Lo vedi, non c'è soluzione, mi dispiace, niente da fare. (*Lo stesso suono*). Ridi, ridi, ridi quanto vuoi. (*Dopo qualche istante, anch'egli comincia a ridere, lievemente; poi ad un tratto smette*). Ma sì, certo! Perché non ci ho pensato prima? Quanto sono stupido! Ci sono! Potrei... ma certo, sì, potrei baciarti! Sì, sì, potrei baciarti fino a soffocarti, fino a soffocarti, mentre tu, con quel tuo cazzo di dito potresti dire... niente, niente, lasciamo perdere.

Totò e Vicè, Scaldati e Palermo, drammaturgia e non luoghi

Siamo doppi, separati, dicotomici – direbbe qualcuno – tuttavia sempre complementari, a partire da noi stessi. Ed è in quel limbo che divide, in quel non luogo, che si ricomponе il conflitto e nasce un teatro.

Quando leggo un testo teatrale, lettura affrontata con un'attenzione diversa da chi lo fa soltanto per il gusto, per curiosità o altro, quello che mi interessa immediatamente è cercare di capire su quale struttura esso si regge, qual è il suo scheletro, come si tiene in piedi, comprendere cioè il meccanismo profondo che permette a un testo di funzionare oltre la scena. Perché è proprio oltre la scena che un testo trova la sua attuazione, quando riesce a trasferirci una serie di segni vitali in grado di operare cambiamenti, grandi o piccoli che siano.

Mi interessa soprattutto capire da dove nasce la necessità di una scrittura, comprendere le sue ragioni, cioè causa e finalità.

Perché un autore scrive un testo? Cosa vuole raggiungere o aggiungere? Quale cambiamento si propone e ci propone nel modo di percepire e di raccontare il mondo?

Lungi dalle finalità didattiche (la didattica nell'arte mi fa venire sempre un brivido sinistro), sicuramente ogni testo ha una funzionalità che non può essere semplicemente legata all'estetica, oppure a una riflessione, a volte anche banale se rimane solo citazione, sulle problematiche esistenziali o politiche. Se un autore decide di dire una cosa, ha sicuramente uno scopo che non risiede esclusivamente nell'enunciare il problema, nella sua illustrazione più o meno efficace. Un testo esige non solo una profondità di riflessione, ma soprattutto una capacità di azione.

Insomma un autore sa bene perché scrive, conosce le cause che lo hanno portato a scegliere la scrittura, e ne studia bene gli effetti, o almeno dovrebbe farlo. Non siamo e non dovremmo essere così naïf da ignorare le nostre capacità, altrimenti si corre il rischio di rimanere sulla superficie, e l'unico modo di rendere corposa una scrittura è renderla consapevole, non solo nella sua profondità, ma anche nel suo intorno, un milieu che deve essere certamente culturale, ma soprattutto sociale.

Nel caso di Totò e Vicè ho avuto subito la sensazione che Scaldati voglia spingerci in un fuori o su un limite, l'unico luogo in cui è possibile percepire ancora una poesia, non la poesia letteraria, ma quella condizione dell'animo necessaria alla sua vita.

E quello che salta subito all'occhio è la sua Palermo, che non esiste, non esiste come citazione di iconologie ed esotismi linguistici, ma esiste nella scelta opposta, nella leggerezza della non rappresentazione.

Scaldati si allontana dalla violenza verbale, gestuale della città, a volte portata agli estremi da altro teatro, e per sopravvivere nella città sceglie un registro linguistico che non urla, ma è poesia, corto circuito pacato, battuta comica che racchiude nell'ironia l'impossibilità di una verità certa, assoluta, cristallina.

La sua Palermo la possiamo scoprire in filigrana, mai dichiarata, ed è proprio per questa ragione che la condizione dei suoi personaggi si stacca dalla contingenza del luogo per assumere una dimensione più ampia, che riflette insieme l'assurdità e la bellezza del vivere, di un vivere.

I margini ai quali stanno i suoi personaggi sono veramente periferie dell'anima, condizioni aurorali o vespertine, quegli "orli della vita" pirandelliani, rischiarati appena da un barlume di verità sussurate, mai spudoratamente dichiarate o urlate.

Crede che si possa riassumere il testo in tre categorie che dichiarano il cosmo poetico di Scaldati. Il tempo: un tempo immobile, fermo, non nell'attesa, in un'attesa di ormai lontana beckettiana memoria, ma un tempo sospeso in cui notte e giorno coincidono, così come coincidono vita e morte, fiore e farfalla, maschio e femmina.

Lo spazio: come dicevo prima, una Palermo mai dichiarata, una metafora dunque, in cui la precarietà dell'esistenza riflette la fragilità del vivere, un fragilità che però riesce a contenere insieme disperazione e bellezza. Una città di cui possiamo immaginare il cimitero, o ancora meglio le catacombe dei Cappuccini disseminate di cadaveri, ma soprattutto una città da ricostruire nel momento in cui, forse nell'unica didascalica che suggerisce un luogo, Totò e Vicè attraversano una lunga serie di stanze vuote.

Il linguaggio: poesia, dialogo, suono, pianto, risata. La lingua è un segno consapevole, non un incidente, non una banale traccia sonora per riempire il vuoto, ma una scelta accurata per svuotare l'inutile

ricerca, a volte solo grammaticale, del senso.

Leggendo il testo, mi tornavano in mente altre parole di altri autori.

Da Uccellacci e uccellini di Pier Paolo Pasolini

Ma qual è la verità? È quello che penso io de me? O quello che pensa la gente? O quello che pensa quello là lì dentro?

Eh... Tu cosa senti dentro di te? Concentrati bene. Cosa senti? Eh?

Sì, sì, si sente qualcosa che c'è.

E quella è la verità. Ma... shhh... non bisogna nominarla, perché appena la nomini non c'è più.

Da Italo Calvino: *Lezioni americane – la leggerezza*

Se volessi scegliere un simbolo augurale per l'affacciarsi al nuovo millennio, sceglierei questo: l'agile salto improvviso del poeta-filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza, mentre quella che molti credono essere la vitalità dei tempi, rumorosa, aggressiva, scalpitante e rombante, appartiene al regno della morte, come un cimitero di automobili arrugginite.

Tino Caspanello

Vincenzo Pirrotta

All'ombra della collina

Si illumina lentamente la scena: il muro del teatro stesso, al quale sono “appizzate” delle marionette. Attaccata al muro una panca da teatrino dove è sdraiato il protagonista. Una di queste marionette ha la figura del nonno “Don Pippinu u capaciotu”, venditore ambulante di vestiti a Partinico. Egli, guardandola da sdraiato, comincia a ricordare di quando, suo nonno, a letto per la malattia che lo avrebbe condotto alla morte, lo chiamava a sé ed insieme facevano le “abbanniate”.

Viciuzzu

Ti lu ricordi nonnò, Veestitiiiiiii e iu arrispunna cinquantaalireeeee, ti lu ricordi nonnò, e c'era lustru di scuru n'tà ddà stanza, e iu mi scantava, ti lu ricordi? picchi la lampa facia l'ummira n'tà lu muru scurciatu di la muffa tu parravi cu ddà vuciuza pirciata di la malatia, araciu araciu, araciu araciu, e n'tà l'occhi ch'avivi la campagna, li strati n'cuticchiati n'siringati di lu sulì, comu quannu la resca di pisci sfrancia li cannarozza, lu ciavuru di l'ogghiu o di lu mustu, don Pippinu lu capa- ciotu c'è vestitiiiiiiiiiiiiiii, cinquantaalireeeeeedunnisi nonnò, dunnì sì?

Lu sai nonnò, iu appi a crisciri sulu, e lu sciroccu mi friscava n'tà l'aricchi e mi facia surari la scorcia sutta la muntagna di lu re, e n'caddia, comu petra fennula. Criscia e m'agghiuttia lu paisi comu muddica di pani.

Lu paisi nonnò mi l'arrusicavi, e l'anni mi facianu curriri comu li atti cu li friareddi n'culu, Partinico e arrivi granni.

Mi lu ricordu nonnò quannu finuta la scola, mi nni ja nnà lu campu di “Patri farina”, e me matri mi ja circannu paisi paisi, mentri avvampava dintra lu pettu e jucava cu li picciotti: unu monte la l'una, due il bue, tre dare un bacetto alla figlia del re a cchiù bedda chi c'è, o a scarricacanalì arriva lu patri cu tutti li sò figghi, quattu e quattrottu scarrica lu bottu aceddu cu li pinni scarrica e vattinni, una rui e tri una rui e tri una rui e tri ti dugnu un pizzu-luni e mmi nni scinnu, o a la pisuli, o a mazza e scanneddu, e poi calava lu

suli, e quannu la negghia di crepuscolu nn'ammantava, ni nni jamu darrerri lu pagghiaru e nni la jamu a minari e addivintavamu russi russi n'tà li facci, chiuiamu l'occhi e nni sintiamu n'Parraddisu, e pinsavamu a la muggheri di lu zù Pitrinu, lu bidellu cchi nni dava ddi scorci di coddu, e pizzuluna n'tà la carina, o a la maestra, chi nni facia chianciri, jornu pi jornu, chiamava a me patri e cci dicia n'cà nun nni vulia mancu a broru di sturiari, e me patri pigghiava lu nerbu appizzatu supra la pila, lu vaggnia, e mi nni dava tanti n'cà mi nni jia a curcari cu li carni nivuri, perciò quannu mi la minava cu li cumpagni, ju pinsava a idda, e n'ta la menti mi paria n'cà cci la ficcava spacannucci li mutanni, e poi quannu nn'acchianava lu duci, n'cuminciavamu a gridari tutti n'zemmula e abbruciavamu n'tà la facci chi pariamu tanti cocci di focu.

E criscia, criscia, nonnò, a Partinicuearrivigranni, e quannu agghiurnavanu li misi, e n'tà l'ariu si n'cuminciava a sentiri la zagara, e quannu li ciuri n'cuminciavanu a m'biancari li peri di mennula, nuavutri nni la jiccavamu a la scola, nun cci jamu e cuddavamu n'campagna a futtiri cevusi e nespuli, e turnavamu cu la panza n'cà nni luria.

E criscia, criscia nonnò, a Partinicuearrivigranni, e quannu stava uri e uri allatu o puzzu, aspittannu lu saittuni di la buffa, uri e uri nonnò, e quannu si spincia n'tà ll'aria, iu era appress'ar'idda, corpu n'testa di mazzolu e si la pigghiava era sacrament'i festa e cori unc'i valintia. E mi purtava stu trofeu di carni morta n'menz'e vigni e n'tà spadderi di pampini, ammucciatu comu armalu a la macchia, mittia rasoï ri cuteddu n'tè manu, e cu pratica i macellu, sburiddava la buffa, e sbacantava feli e bbili n'tà cicareddi nichì. Era lu vilenu chi m'pastava e m'pastava cu a canigghia, e chi davanti e tani era faru di morti pi furetti e sirbbaggina.

E criscia, criscia nonnò, a Partinicuearrivigranni, tu quannu muristi m'avivi lassatu li libbra n'ta lu cammarinu, me patri mi l'avia ammucciatu, pirchè dici n'cà eranu libbra comunista, me patri ia a la chesa e lu parrinu c'havia dittu n'cà ddi libbra nun l'avia a leggiri perciò mi l'annmucciò.

Nonnò dimmi na cosa, pirchè n'tà tuttu Partnicu li comunista eravu cuntati n'à li irita di la manu – “tò nonnu è comunista” – mi dicianu, e paisi paisi, lu sintia diri sempri, – “Don Pippinu Capaciotu è comunista” –, ma chi era cosa tinta, – “tò nonnu è comunista” –, e iu quannu turnava a la casa e ti taliava, ti vulia sturiari, ma tu nun eri tintu, nun eri comunista, e mentri mi cuntavi li cunti di Giufà o di petru fudduni, iu cercava di capiri si tu eri comunista, quannu manciavi, quannu durmivi, iu cercava di capiri si tu eri

comunista, o quannu ni nni jamu n'campagna 'ncapu all'ottoecinquanta virdi e tu mi dicivi talè li vidi a tutti chisti assittati a lu cafè di la chiazza n'singnatillu, megghiu perdili chi attruvali, iu circava di capiri si chisti eranu discursi comunisti, poi lu capivi pirchè tu eri comunista, pirchè liggivi li libbra.

Ma iu li trovavi sti libbra, passannu l'anni me matri nun cci putia chiù cu mia e iu cci l'addumannava sempri.

Compare la madre, anche lei sembra “appizzata al muro”, e parla senza muoversi, ha solamente facoltà di parola.

Viciuzzu

Lu nonnò mi lassò li libbra, mi lu dissi prima di moriri, leggiti sti libbra chi ti lassu, e quannu li leggi pensa a mia.

Madre

Tò nonnu chiffari nun n'avia, iu cci lu dicia di lassariti n'paci, iddu si cunsumò, e appi a cunsumari puru a tia, chiddi su libbra tinti, e ddi libbra ti portanu o n'fernu.

Viciuzzu

Lu nonnu mi dissi n'ca chiddi chi leggi tu sunnu cosi tinti, ddi giornala n'ca ti leggi sempri Grand hotel e tutti l'avutri, iu li vitti l'avutru jornu, cci sunnu chiddi n'ca si vasanu sempri. E fimmini chi cose'i fora.

Madre

Disgraziatu si ti n'coccio ti nni dugnu tanti n'ca ti scorciu la peddi.

Iu nun cci l'addumannavi chiù, tantu prima o poi nesciri l'avia, iccalli nun li putia iccari pirchè eranu di sò patri, e perciò na sira idda mi mannò a pigghiari li pumarora sicchi.

Madre Talè vai n'tà lu cammarinu e pigghia na vintina di pumarora sicchi, n'ca nni li facemu stasira, sasizza e cavuliceddi e addubbamu cu manciari i Re.

Scompare la madre.

Appena trasivi la vitti subbitu sta pila di libbra sutta li pumaroru sicchi, e cci nn'eranu puru sutta a ggiara di l'ogghiu, lu cori n'cuminò a batterimi forti forti, pinsavi a mè nonnu, certi l'avia vistu supra lu comò, ma cci nn'eranu assai, nun cridia n'cà c'eranu tutti chisti, rapivi la vacca e araciu araciu dissi: “Li libbra comunista”!

N'cuminciavi a liggilli, nun niscìa cchiù, li pigghiavi di lu cammarinu, n'cuminciavi a pulizziali, eranu unci di l'umidu, chini d'ogghiu, e tra tutti circavu lu nnomu, chi mi dicìa sempri mè nonnu.

Tri ghiorna circavu e arrircircavu n'tà lu cammarinu, iu cci lu sintia nnuminari sempri a chistu, quannu parravanu cù Mimì Bacchi l'avutru comunista di Partinicu, e circavu, circavu, circavu, finu a quannu nun lu trovavu era sutta li visita di mè nonnu, la copertina gialla, c'era anticchedda di muffa, ma si putia sarvari, chistu era lu nnomu chi cci sintia diri sempri a mè nonnu? Liggivi, se, propriu chiddu era avìa assai n'ca nun lu sintia chiù, pinsavi a mè nonnu, pinsavi a comu lù prununziava iddu, cù ddà vuci catarrusa, n'grussata di lù sicarru, e la menti mi iu, nun sacciu pirchè, a ddà vota quannu n'campagna scupirchiavu ddù muntarozzu di rina masticata, e accumpareru tutti ddi furmiculi m'pazzuti chi currianu senza meta, a tutti ddi ova bianchi n'cà arristavanu ddà senza chiù la spiranza di scuvari, mentri la pazzia di li furmiculi si spirdìa pi la campagna, e ddu nomu prununziatu cu la vuci di mè nonnu, n'cuminciò a n'trunari n'tà la mè testa chiù forti, sempri chiù forti: Pier Paolo Pasolini.

Malaluna

Al centro del palcoscenico disposta in cerchio un'orchestra, al centro del cerchio una pedana quadrata alta due metri. Sulla pedana prenderà posto il cuntista. Dalle quinte usciranno al momento opportuno le processioni dei cori. Sul fondale l'immagine della fontana con la statua del genio di Palermo.

Ouverture

(voci, fiati e piccole percussioni)

Le voci canteranno passando lungo il proscenio da una quinta all'altra simili alle fedeli che salgono al Monte Pellegrino per devozione a Santa Rosalia.

Ummira di gramigna assassina
Ummira di cura di diavulu
Scuru, n'cà vinniggni disiu di luci
Scuru sputazza di serpi nivura
Ummira mantu d'addulurata
Ummira capistru bbiffardu
Scuru zicca di cani arraggiatu
Scuru avvampa stà notti nivura

Si illuminerà l'immagine della fontana con la statua del Genio di Palermo.

Lustru chi sfranci lu scrusciu di rina,
lustru chi cummogghi munnizza
lustru chi cogghi spini di sangu chi sciddicanu di muntipiddirinu
lustru chiù lustru du lustru c'allustra
lustru c'abbianchi lu scuru n'tuppatu
lustru c'abbiviri siti di taverni
lustru ricordu di zagara
lustru ciavuru di sali di mari
mari occhiu di cunsolu

arrè ccà sugnu
mari di rumagnolu
jocanu li picciuteddi a piazzale fratelli sant'anna
gridanu e vicinu giacuminu vinni murtatella
finiu lu cuntutu di cumpari surciddu e cumpari gadduzzu
borsalinu giacca e paltò
emu a cogghiri li viscotta di petra a rumagnolu
scaluna di casi popolari
i.n.a. case n'capu a mattonelle celesti
cu lu sulì n'cà ridi
l'urtimu scaluni si sata pi ghiocu di spiridi arbuli manciati di lu sulì
o viale Amedeo d'aosta
vuci n'siringati arrivanoo du viale dei picciotti
iuncemu a lu mari
i bagni petrucci, i bagni virzi
a madunazza ridi n'facciu o bucheri la ferla
unt'alluntanariiii
pici m'inchiazza li ammi
unt'alluntanariiii
si cogghi di luntanu lu fetu di porta carbuni
unt'alluntanariiii
sonu di vapura, sireni di tirrenia
unt'alluntanariiii
ciavuru di pani, lu furnu coci allato a la chesa
unt'alluntanariiii
rina chi cari dintra i scarpi
unt'alluntanariiii
cincu, sei, setti viscotta di petra
unt'alluntanariiii
ch'abbastanu, scurò.

(Rivolgendosi al Genio)

Lu vidi lu lustru di luna nni teni compagnia, e comu a nuavutri
teni compagnia a cu la voli, e nnammurati, e piscatura, e carce-
rati, e vinnitura.

A luna unn'è di nuddu, a luna è di tutti.

Di nicu e nicu pinsava sempri e dicìa: ma chi ci sunnu tante

lune poi pinsava, “no la luna una sula è! Sulu n’ca m’Palermu
luci chiossai.”

Luci a rumagnolu, luci, o foru italicu, luci ammaciuni, luci a
muntipiddirinu, luci a avusa, luci o politeama, luci o buiggu,
luci a zisa, luci a vergine maria.

(Canto)

Luna faccia di nivi chi ridi
n’tra la notti, tu di ddà n’capu
nni talii e a tutti vidi
vidennu a tia la menti grapu.

Taliannuti viaggiu cu la menti
Sintinedda di le celi scanusciuti
Fammilla arrivari cu li venti
La musica di li stiddi addummisciuti.

Parrami amica di l’amanti
La luci tua è luci di l’amuri
Taliannu a tia restu viggianti
Mentri lu munnu mori di l’arduri.

Si tu putissi cumannari
Finissiru sti cosi maliuti
Malignità cchiù granni di lu mari
E tutti ristassiru allucuti.”

E luci, luci luna, addumati!
Ma tu t’addumi da ritta e d’arriversa.
Tu si luna e si ppuru malaluna.

Il cuntista reciterà il monologo seguente su un sottofondo di
percussioni, contrabbasso e violoncello.

Luna e malaluna mafiusa e mammadrau
Pirtusa n’tà la fronti
Picciotti affucati
Machini abbruciati

Cristiani n'caprettati
Acitu chi sciogghi
S'ammoghgianu li mrrogghi Si gira pi lu pizzu
Si mettinu o capizzu Tritolu bastardu
Quannu a finiti è sempri tardu

Ucciarduni è chinu di picciotti
N'facciu a lu mari grati vulissiru gridari
Prea e chianci, Sonna e ricorda lu picciottu
Di ddà vota n'campagna
Eu nun ti vulia ammazzari! Iddi mi lu rissiru, va pigghialu a la casa n'cà cci
facemu lu travagghiu grossu.

Acchianamu n'capu a machina. "Dunni stamu ennu?" mi rissi.
"Chi ti n'teressa" cch'arrispuonivi. "Emu caminannu".
"Lu sai n'cà me matri voli sapiri sempri dunni vaiu. Stà cu pinseri mischina".
"Futtitinni. Caminamu".
Mi lu ricordu ancora jurnata di Pasqua era, a la turri d'Abbaraciara mi lu
purtavu.

Firmavi la machina. "Picchi ti fermi?"

Arrivaru iddi, eranu ammucchiati n'menzu e vigni, all'intrasatta accumpare-
ru, tu mi taliasti.
Mi ricordavu n'tà ddu mumentu di quannu jucavamu n'semmula, picciriddi,
a casa del fanciullo, di quannu manciavamu ficurinnia, nespoli e cevusi e
turnavamu cu la panza n'cà nni lurìa, e cu la camicetta n'chiappata ri ddù
sangu di fruttu, di quannu ni nni iamu a futtiri cu li fimmini, di li manciati
vicinu a lu mari.
Pigghiavi lu cuteddu, daccussì m'avianu cumannatu d'ammazzariti.
Ma ju nun ti vulia ammazzari.
Tu gridasti comu gridanu li porci quannu si portanu a macellari.
Ju nun putia suppartari lu tò griru, avvicinavu lu cuteddu a lu coddu e misi
forza forza forza, tutta la forza n'cà avia n'tà lu vrazzu.

Nisciu lu sangu.

La ballata delle balate

Si sente un canto alla maniera dei carcerati della Vicaria.

Tutti l'amici mia n'fami e carogna,
comu si la manciaru la castagna!
E sugnu un cunighieddu nni la tana
E udiate di quattru n'famuna.

Una stanza vuota, un tavolino due sedie una dietro al tavolo
posto al centro della scena ed una sul fondo circondata da ceri
comunissimi che si usano nei cimiteri, sul fondale un altarino
con l'immagine di San Leonardo.

Sul proscenio a destra, in diagonale con la sedia di fondo, un
ostensorio.

Entra un uomo, vestito finemente, che va ad accendere un cero
al santo, poi va alla sedia di fondo indossa una corona di spine,
una corda bianca intrecciata che mette attorno al collo, e sul
petto una coccarda viola e nera, simboli della congregazione
dei S.S. Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, poi dalla tasca della
giacca trae un rosario e comincia la sua giaculatoria di fronte
all'altarino.

(Percussioni).

Nel nome del padre del figlio e dello spirito santo
O dio vieni a salvarmi, signore vieni presto in mio aiuto.
Come era in principio e ora e sempre nei secoli dei secoli.

(Bacia devotamente la croce del rosario).

Nel nome del padre del figlio e dello spirito santo
O dio vieni a salvarmi, signore vieni presto in mio aiuto.

Come era in principio e ora e sempre nei secoli dei secoli.

(Bacia devotamente la croce del rosario).

Nel nome del padre del figlio e dello spirito santo
O dio vieni a salvarmi, signore vieni presto in mio aiuto.
Come era in principio e ora e sempre nei secoli dei secoli.
Nel primo mistero doloroso si contempla l'agonia di Gesù nei Getsemani
Gesuzzu sarbaturi gesuzzu marturiatu
A tia chi n'terra stasti
Pi tia lu mè pinseri, a tia vâ lu mè ciatu
Pinsannu a lu sangu chi ghiccasti.

Gesuzzu sarbaturi gesuzzu marturiatu
sti chiaghi n'tò tò pettu su sfranci n'tò mè cori
virennuti n'tà cruci a picca a picca mori
pirtusa dintra l'arma li vuci di tò matri n'câ ha ghiccatu

Nel primo mistero gioioso si contempla la straggi di ciaculli, la morti di De
Mauro, e chidda di Scaglione

Curri ddà Giulietta uncia di tritolu
Trema la muntagna Trema lu tirrenu
Setti ddi cornuti sbirri morti a bbolu
Setti si li mancia stu jornu di vilenu

La vacca cch'attuppamu
Lu ficimu spiriri
La pinna cci livamu
L'ura chi cci griri?

Scagghiuni ti chiamavi
Facivi l'infamuni
La vita t'arrubbavi
Cu avi li Scagghiuni?

Nel secondo mistero doloroso si contempla la flagellazione di
Gesù

Gesuzzu sarbaturi gesuzzu marturiatu
A tia chi n'terra stasti
Pi tia lu mè pinseri a tia và lu mè ciatu
Pinsannu a lu sangu chi ghiccasti.
Gesuzzu sarbaturi gesuzzu marturiatu
sti chiaghi n'tò tò pettu su sfranci n'tò mè cori
virennuti n'tà cruci a picca a picca mori
pirtusa dintra l'arma li vuci di tò matri n'cà ha ghiccatu

Nel secondo mistero gioioso si contempla u sangu chi ghiccaru du cori Impa-
statu, Terranova e Boris Giulianu
Comu carcarazza sgriciavi cassariannu
Dicennu pesti e corna di dd'omini d'anuri
A tia si pulizziaru facennu grand'ingannu
E ora o campusantu ti mettinu li ciuri

Chi corpu chi si n'tisi ddu jornu in via de amici
A testa a pinnuluni curcata n'tò volanti
Sangu e ciriveddu allordanu la picci
E ora n'tà lu n'fernu vai circannu e santi

Lu senti n'tà la lingua Ch'è amaru ddu caffè
tra aduri r'arancini pinsavi a vita è bella
ma cu a pistola mmanu ti sparò i darrè
e ti livò la vita Leoluca Bagarella

Nel terzo mistero doloroso si contempla l'incoronazione di
spine

Gesuzzu sarbaturi gesuzzu marturiatu
A tia chi n'terra stasti
Pi tia lu mè pinseri a tia và lu mè ciatu
Pinsannu a lu sangu chi ghiccasti.

Gesuzzu sarbaturi gesuzzu marturiatu
sti chiaghi n'tò tò pettu su sfranci n'tò mè cori
virennuti n'tà cruci a picca a picca mori
pirtusa dintra l'arma li vuci di tò matri n'cà ha ghiccatu.

Nel terzo mistero gioioso si contempla a spuntuta chi cci dettimu a li spini di

Dalla Chiesa, Chinnici e Cassarà

Manciavanu i balati ddi dui muturazza
allatu si cci iccaru e misiru a sparari
ddà fini astati i focu nni fici isari i vrazza
e ora lu prifettu nun poni chiù parrari

n'tall'aria lu palazzu ficimu satari
arrè lu sò travagghiu fici lu tritolu
chinnici nn'asciucamu mentr'a ggenti è a mari
e cu iddu dui sbirrazzi cummogghia lu linzolu
dicisti staiu arrivannu pi nuatri è lu signali
pronti li picciotti sunnu sutta a tò casa
davanti a tò muggheri vi scannamu comu armali
è sangu chiddu chi curri no sucu di cirasa

nel quarto mistero doloroso si contempla il viaggio al calvario di gesù carico
della croce

Gesuzzu sarbaturi gesuzzu marturiatu
A tia chi n'terra stasti
Pi tia lu mè pinseri a tia vò lu mè ciatu
Pinsannu a lu sangu chi ghiccasti.

Gesuzzu sarbaturi gesuzzu marturiatu
sti chiaghi n'tò tò pettu su sfranci n'tò mè cori
virennuti n'tà cruci a picca a picca mori
pirtusa dintra l'arma li vuci di tò matri n'cà ha ghiccatu

Nel quarto mistero gioioso si contempla lu viaggiu n'tà lu n'fernu di Saetta,
Livatino, e scopelliti

ch'è bedda la campagna chi c'è a Canicatti
ti la putivi godiri n'semmula a tò figghiu
e mmeci stramazastu gridannuni picchi
e u maxiprocesso presiedi cu stù brigghiu
chi pena fici a tutti stu nicu muffuteddu
l'italia chi chianceva lu iudici ragazzinu
iu l'avissi tagghiatu a pezzi cu u cuteddu
e manciatu avissi a carni di saru livatinu

u coddu spirtusamu sculava ddà funtana
cu tuttu lu sangu caristi n'tà la vigna
ddà crita allurdasti, gran figghiu di buttana
e ora la tò cascìa fannu cu li ligna.

Nel quinto mistero doloroso si contempla la crocifissione di gesù e la morte
in croce

Gesuzzu sarbaturi gesuzzu marturiatu
A tia chi n'terra stasti
Pi tia lu mè pinseri a tia v' lu mè ciatu
Pinsannu a lu sangu chi ghiccasti.

Gesuzzu sarbaturi gesuzzu marturiatu
sti chiaghi n'tò tò pettu su sfranci n'tò mè cori
virennuti n'tà cruci a picca a picca mori
pirtusa dintra l'arma li vuci di tò matri n'cà ha ghiccatu

Nel quinto mistero gioiso si contempla a masculiata di Capaci e via d'Amelio

La grazia dell'angelo

Palermo. Un uomo, solo, davanti ad un molo. Canto sgraziato, slabbrato che riprende una melodia del “trionfu” di Santa Rosalia.

Rusulia sennu a li munti
Lu dimoniu la tintau
Cci vogghiu iri
Cci vogghiu annari
A rusilia a ghiri a tintari

Rusulia supra li munti
Cci cuntava li beddi cunti
Lu dimoniu cci ricia
Va maritati Rusulia

(Giaculatoria)

Pesti timpesti e timpurali e vulemu grazia di tia
Viva santa rusulia.

(Sul finire della nota tenuta della giaculatoria comincia un blues).

Ciummi chi ciummi
Chi ciummi n'ca scinni
Ciummi di carni surata
Ciummi chi ghinchi la strata
Cassaru cassaru
Passiannu passiannu
Linzola stinnuti
Varcuna varcuna
Li megghiu linzola
Linzola di doti
Linzola n'ca tu ventu arrivoti
Tirrazzi chi fannu mmitati

Triunfu di vuci e di grira
Vuci filici
da matina a la sira
Triunfu di vuci
Aspittannu lu carru addumatu
Carru bardatu
Carru carricu di lu distinu
Carru di stù fistinu
Muntagnedda d'oru
N'cà si lu dicoru
di stà bedda citati
Nuddu cci pensa stu jornu e malati
Nuddu stu jornu è mortu di fami
Semu tutti rami
D'un'arbulu n' festa
E stasira la testa
nn'havi a n'trunari
lu jocu di focu a la marina
pi stasera è lu nostru distinu
fistinu fistinu
Fistinu i m'palermu
Palermu m'pistata
Palermu n'chiappata
Di fangu di carni
Palermu chi canta chi ghioca e chi riri
N'tà sti jorna
d'astati
e chi poi torna
a fari l'abbili.

Odori, quanti odori che si sentono, camminando in questa giornata, odori che si rincorrono, odori che si mescolano, creando fragranze e olezzi, scendo da porta nuova, di primo mattino, voglio scrutare la città nel suo giorno consacrato al bagordo, voglio viverla un'altra volta ancora, prima di partire, prima di abbandonarla al suo destino, alla sua immobilità. Da tempo non esco tra le strade, da tempo mi sono condannato ai domiciliari,

uno fra tanti.

Ma oggi no! Oggi voglio mischiarmi ancora una volta alla gente.

Arrivo dalla rocca, quella della diceria dell'untore, dove la morte alita la sua versatile e ubiqua presenza. Calatafimi, dalla montagna dritto al mare.

Percorrendo quella strada, e dopo tutto questo tempo che non respiro i raggi caldi del sole, mi nasce un senso d'insurrezione, ho nell'animo una piccola rivoluzione che mi porterà non ad entrare in città, ma a fuggirne. Per questo rido dentro di me, quando arrivo in quella piazza con quel nome che ora per me suona beffardo: indipendenza!

Da che? Da chi? Da che cosa?

Siamo stati mai indipendenti noi. Mai!

Eccola la piazza delle manifestazioni, degli scioperi, dei presìdi. Ma oggi non c'è traccia di tutto ciò, oggi bisogna pensare a divertirsi, tanto, oggi come allora con la peste, verrà un Angelo a farci la grazia, a scacciare il demonio.

Ma ora com'è fatto il demonio? Com'è vestito? Qual è il bubbone che infetta? come si riconosce? Come si presenta oggi la peste sotto quale forma?

Pesti timpesti e timpurali e vulemu grazia di tia
Palermu è m'pistata
Nun'havi risettu
Pisti sarbaggia n'cà spirtusa lu pettu
Pisti e ancili
Ancili e pisti
Allura
miraculu
nun fu la cura
di lu diavulu
ancora camina
strati srati

ancora
allorda
n'chiappa
sputa
scracchia
ancora
comu zicca
di cani arraggiatu
suca sangu
mmilena
pisti e ancili
ancili e pisti
Palermu è m'pistata
Nun'havi risettu
Pisti sarbaggia n'cà spirtusa lu pettu!
(vutata)
Tagghiu di cura acora aspittamu!
Santuzza, miraculu nun fu,
e allura chi veni a diri
stu russu cardinali a li barcuna,
chi veni a diri stu cassaru vistuti di festa,
sordi ammatula,
prucissioni di farfantaria,
Prucissioni di furmiculi.

La menti mi iu, a ddi voti quannu n'campagna attrovi ddi muntarozzi di rina masticata, e senza mancu pinsaricci cafuddi na piragnata e sparpagghi ddà rina n'tà ll'aria, e poi posi l'occhi n'terra e attrovi la fuddia di li furmiculi n'cà m'pazzuti siminanu firnicia (frinisia), lassannu sulu ddi bianchi ova ustaggiu di lu tirrenu, n'cà arrestanu ddà senza cchiù la speranza di scuvari, mentri la pazzia di li furmiculi si sperdi pi la campagna.

Fuddia di ciavuru,
fuddia n'cà ti spirtusa li cirivedda,
fuddia vistuta a festa,
scrusciu di manciari,
simensa cu Sali
e simensa senza Sali.
Simensa cu Sali nun ci nn'è!
Senza Sali la simensa!

Nun c'è chiù Sali n'tà stà terra,
cirivedda cu Sali e cirivedda senza Sali,
sulu n'cà ccà li cirivedda senza Sali cumannanu,
putiri n'chiappatu di sucu amaru,
di sucu marciu, putiri senza Sali.
U Sali ncà cci vuoi
Quando mi cercate
Non mi trovate
Renti n'cà spaccanu
Lingui n'cà sputanu
Scorci senza Sali,
strati chini di scorci
Caminu n'tò cassaru
Lastricatu
di scorci di simensa.
A piazza marina
C'è ciavuru i purpu
Purpu svintratu
Purpu tagghiatu
A pizzuddicchi
Testi spaccati a metà
E nivuru di purpu
Chi cari n'terra
Nivuru comu arma
Di diavulu
Addivintò nivura
Stà città
N'chiappata
Di sti cani i manza
Vistuti i carlo magno.
Nivuru
Unni
Mi votu votu
Viu
Nivuru
Mi votu e m'arrivotu
E viu nivuru
Taliu occhi
E viu
Nivuru
Cercu

Lustru
E viu
Nivuru

Passo per la kalsa, sono ad un passo dal mare, ad un passo dalla “spartenza”, subito m’investe un odore fortissimo di prezzemolo e aglio, sembra che abbia piovuto prezzemolo e aglio, un temporale di prezzemolo e aglio, ad ogni cantone crocchi di devoti, mi chiedo se della santa o del mangiare, stanno tutti attorno a delle enormi ceste di vimini colme di lumache, di babbaluci.

Sacre-stie

Un trono dorato nella parte sinistra della scena sul quale è seduto, immobile, il Cardinale. Al centro una panca di marmo sul quale recita le sue preghiere il Segretario. Si sente un rumore, come di suono di campane distorto, ossessivo. La luce illumina il Cardinale immobile in modo da renderlo quasi spettrale. Il Segretario è più illuminato sta recitando una preghiera penitenziale. Se il Cardinale è una figura spettrale, il Segretario è una figura grottesca.

Segretario (*canta, alla fine di ogni strofa si gira verso il cardinale che lo benedirà*)

Purificami o signore

Sarò più bianco della neve

(*Benedizione*).

Pietà di me, o Dio.

Cancella il mio peccato.

Lavami da tutte le mie colpe,
mondami dal mio peccato.

Purificami o signore

Sarò più bianco della neve

(*Benedizione*).

Per il tuo sdegno

Non c'è in me nulla di sano,

nulla è intatto nelle mie ossa

per i miei peccati.

Le mie iniquità hanno superato il mio capo,
come carico pesante

mi hanno oppresso.

Purificami o signore

Sarò più bianco della neve

(*Benedizione*).

Putride e fetide sono le mie piaghe,

in me non c'è nulla di sano

ecco confesso la mia colpa

sono in ansia per il mio peccato.

Purificami o signore
Sarò più bianco della neve
(*Benedizione*).
Amici e compagni
si scostano dalle mie piaghe,
i miei vicini stanno a distanza.
Tende lacci chi attenta alla mia vita,
trama insidie chi cerca la mia rovina,
e tutto il giorno medita inganni.
Purificami o signore
Sarò più bianco della neve

(Il Segretario guarda il Cardinale ma questa volta non riceve la benedizione. Dopo un attimo di silenzio in cui i due stanno occhi su occhi, il Cardinale parlerà).

Cardinale Si ricorda il concistoro in cui sono stato eletto cardinale?

Segretario E come potrei dimenticarlo principe!

Cardinale San Pietro non mi è mai apparsa così bella come quella mattina.

Segretario Principe sì!

Cardinale A volte mi chiedo perché il santo padre ha scelto proprio me, perché ha voluto innalzare la nostra piccola diocesi dandomi la porpora!

(*Il Segretario alza le braccia al cielo come se volesse dire: "Ringraziamo Dio"*)

Si ricorda quella domenica.

Segretario Principe sì.

Cardinale Si ricorda le dissi, quando venne a svegliarmi, che il cuore mi batteva all'impazzata.

Segretario Principe sì.

Cardinale E lei mi raccomandava ogni minuto di stare calmo e tranquillo.

Segretario Principe sì.

Cardinale Da quanto tempo è mio segretario?

Segretario Sono ormai dieci anni principe.

Cardinale Ha un ricordo più bello di quella mattina?

Segretario Principe no. O forse se ci penso quando ella mi chiamò come suo segretario personale.

Cardinale Appena ordinato, mi ricordo. Non potevo che scegliere voi.
(*Silenzio. I due si guardano ancora una volta intensamente*)

Spiro Scimone

Nunzio

Una stanza. Mura grigie. Un lampadario pende dal soffitto. Al centro della scena, sotto il lampadario, un tavolo con due sedie. Nella parete di fondo una finestra, la cucina, il lavandino, la pattumiera e degli armadietti. Nella parete di sinistra, tra la porta d'ingresso e la porta del bagno, un piccolo mobile con il telefono e una macchina fotografica polaroid. Nella parete di destra la porta della camera da letto e il frigorifero. Sopra il frigorifero un quadro con l'immagine del Cuore di Gesù. Nunzio in pigiama toglie dal tavolo i piatti, i bicchieri e le posate sporche, lascia solo un pò di pane e il salame. All'improvviso viene colto da un forte attacco di tosse, respira a fatica, tira fuori, dalla tasca del pigiama, una scatoletta di pillole e ne ingoia un po'.

Nunzio: (*Rivolgendosi all'immagine del Cuore di Gesù*) Cori di Gesù, ti pregu. Fammi passari 'sta tussi, sùbbutu sùbbutu. (*Tossisce di nuovo*) Puru dumani si ti veni mègghiu...Ma ti pregu, fammilla passari. (*Si fà il segno della croce*)

Nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo.

Il Signore sia con voi.

E con il tuo Spirito.

Preghiamo.

Signore pietà.

Signore pietà.

Cristo pietà.

Cristo pietà.

Signore pietà.

Signore pietà.

Nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo. Amen.

(Bussano alla porta. Nunzio ha un attimo d'esitazione. Ribussano alla porta. Nunzio dopo aver guardato dallo spioncino apre la porta. Entra Pino con una valigia.)

Pino: Quantu ci stai ad àpriri 'na potta?

Nunzio: Stava parrannu c'ù Signuri.

Pino: Quannu jo ti bussu a potta tu non a parrari c'ù Signuri! Preparami 'na schizza 'i café! (*va via nella camera da letto, posa la valigia. Nunzio inizia a preparare il caffè.* Pino ritorna e guarda Nunzio) Ti vidu cchiù siccu.

Nunzio: Sempri u stissu sugnu.

Pino: A mmia mi pari cchiù siccu!

Nunzio: Avi du' jonna chi mi sentu un duluri ccà, (*si tocca il petto*) 'nta bucca 'ill'anima.

Pino: Annasti 'o 'spidali?

Nunzio: No, non è nenti! Già mi passau, mi sentu mègghiu. Comu u facisti u viaggiu?

Pino: (*Si siede. Inizia a mangiare il salame*) Bonu bonu.

Nunzio: Dummisti 'nta cuccetta?

Pino: Sì. (*Pausa*)

Nunzio: **Pino**, ma 'nta cuccetta si dommi chi scappi o senza scappi?

Pino: C'è cu' dommi chi scappi e c'è cu' dommi senza scappi...Dipendi.

Nunzio: Da che cosa?

Pino: Da calzetta.

Nunzio: Ah, capia. Non c'è 'na leggi?

Pino: Non c'è 'na leggi.

Nunzio: Mancu un regolamentu internu?

Pino: Mancu un regolamentu internu.

Nunzio: E si unu non avi i calzetti?

Pino: Non pò dōmmiri 'nta cuccetta.

Nunzio: Allora c'è 'na leggi.

Pino: Ti dissi chi non ci n'è leggi!

Nunzio: Ma u dicisti tu.

Pino: Chi dissi jo?

Nunzio: Chi senza calzetti non si pò dōmmiri 'nta cuccetta.

Pino: Si pò dōmmiri! Ma non è giustu!

Nunzio: Pi' ttia non è giustu, ma pi' l'autri pò èssiri giustu.

Pino: Va beni, è cosi!

Nunzio: Sì, ma s'è cosi, è un problema...Ci avii pinsatu?

Pino: Non ci avia mai pinsatu.

Nunzio: Pensaci.

Pino: Non ci vògghiu pinsari.

Nunzio: Jo è da tantu tempu chi ci pensu...

Pino: Non m'interessa!

Nunzio: A soluzioni ci sarà...Basta diri, all'acquistu du bigliettu, si unu voli viaggiari chi calzetti, senza calzetti...

Pino: È prontu 'stu cafè?!

Nunzio: *(va a controllare il caffè. Porta sul tavolo le tazzine e lo zucchero.)*

Pino: Telefonau quacchidunu, pi' mmia?

Nunzio: U patruni 'i casa. Voli i soddi dill'affittu.

Pino: Ancora non muriu?

Nunzio: No.

Pino: Non avia a mòriri un mise fa?

Nunzio: Puru tri misi fa, avia a mòriri...

Pino: Chi pensi, mori 'stu misi?

Nunzio: Non pensu. 'A malerba non mori mai.

Bar

La scena rappresenta il retro di un bar. A sinistra si va nel bar. A destra si va nel bagno. Di fronte una finestra. Alcune sedie ammucchiate. Una scala. Un contenitore per l'immondizia. Una radio. Nino, il barista, fa entrare Petru, che tira fuori dalle tasche, avvolti in un fazzoletto, alcuni oggetti di valore, una penna ed un block notes. Petru, scrive. Nino strizza uno straccio in un secchio. Silenzio.

Nino: Bellu 'stu 'rulòggiu...Quantu voi pi' 'stu 'rulòggiu?

Petru: Seicentumilaliri.

Nino: 'Stu 'rulòggiu vali seicentumilaliri?

Petru: È anticu.

Nino: Jo pinsava di menu.

Petru: Sai quant'anni avi 'stu 'rulòggiu?

Nino: Trent'anni.

Petru: 'Stu 'rulòggiu avi quasi sissantanni.

Nino: Non pari chi avi sissantanni.

Petru: Ci' u regalau mè nonnu a mè patri, quannu si pigghiàu 'a prima comunioni.

Nino: Jo non ci dava cchiù di trentanni.

Petru: Tutti non ci dannu cchiù di trentanni. Mè patri s' u misi sulu tri voti. Poi non funzionàu cchiù!

Nino: Non funziona?

Petru: No.

Nino: Tu voi seicentumilaliri pi' 'n urulòggiu chi non funziona?

Petru: È anticu!

Nino: Chi voli diri...Tu 'u compriri, seicentumilaliri, 'n urulòggiu chi non funziona?

Petru: Sì. Sì hàiu i soddi, sì!

Nino: E comu fai a sapiri chi ura é?

Petru: A mmia non m' interessa sapiri c' ura é!

Nino: E picchè t' u comprasti 'u 'rulòggiu?

Petru: Sì tu avirri i soddi, non t' u compriri 'n urulòggiu di seicentumilaliri?

Nino: Cettu chi m' u compriria!.. Ma chi funziona, così sàcciu c' ura é.

Petru: Sì?

Nino: Sì.

Petru: E c'è bisognu mi ti compri 'n urulòggiu di seicentumulaliri, pi' sapiri c'ura é?.. Dammi un bicchierinu. (*Nino esce. Porta da bere.*) T'u pagu dumani. Dumani inziu a travagghiari.

Nino: Truvasti u travagghiu?

Petru: Un mè amicu mi truvau 'u travagghiu.

Nino: Cui?

Petru: Unu chi gioca 'e catti cu' mmia!

Nino: Comu si chiama?

Petru: Gianni, u canusci?

Nino: No. Chi travàgghiu fai?

Petru: Non m'ù dissi.

Nino: Ti truvau u travagghiu, ma non t'ì dissi chi travàgghiu fai?

Petru: Sì.

Nino: E si poi 'u travàgghiu non ti piaci?

Petru: Nino, si vògghiu travagghiàri é cosi! (*Pausa*) Gianni m'ì dissi chi é un postu di travàgghiu sicuru. Pagunu bbonu...Iddu si pigghia sulu i primi trimisi.

Nino: E tu comu fai a viviri tri misi senza soddi?

Petru: Fazzu sacrifici...Ma poi sugnu sistimatu pi' tutta 'a vita. (*Petru raccoglie i gioielli nel fazzoletto.*) Vàiu un attimu 'nto cessu, fra un pò arriva Gianni.

Nino: Ci dicisti di véniri ccà?

Petru: Iddu vosi véniri ccà.

Nino: Ccà non putiti giucari 'e catti!

Petru: Non giucamu 'e catti!

Nino: E picchi Gianni veni ccà?

Petru: S'ava pigghiàri l'oggetti. Vàiu un attimu 'nto cessu, Gianni sona tri voti u clacson, si 'u senti chiamami (*entra in bagno.*)

Nino: Petru, ci dici a Gianni si c'è un travàgghiu puru pi' mmia?

Petru: (*fuori scena*) Chistu chi hai non ti piaci?

Nino: No.

Petru: Chi travàgghiu voi fari?

Nino: U barista. Jo sàcciu fari sulu u barista. Però vògghiu travagghiàri 'nta 'n àutru bar...'nto bar a unni si fannu l'aperitivi.

Petru: Da quantu tempu fai u barista?

Nino: Da vint'anni.

Petru: Prima chi facivi?

Nino: Era picciriddu.

Petru: Annavi a scola?

Nino: Sapia léggiri e scriviri.

Petru: Chi sapii scriviri?
Nino: U mè nomi.
Petru: E basta?
Nino: Poi iniziai a travagghiàri ‘nta ‘stu bar...Iniziai lavannu ‘nterra, poi fici i primi café... Ora puru l’aperitivi sàcciu fari.
Petru: (*Esce dal bagno*) Chi c’è?
Nino: Nenti.
Petru: Chi hai i vaddari?
Nino: Nenti.
Petru: Vidi quaccosa di stranu?
Nino: No.
Petru: Vàddimi mégghiu.
Nino: Ti senti mali?
Petru: Non vidi nenti di stranu?
Nino: Hai l’occhi russi.
Petru: Non vaddari ‘a facci.
Nino: E c’ a vaddari?
Petru: Vàddimi tuttu.
Nino: Comu?
Petru: Vàddimi tuttu ccà. (*indica i genitali*)
Nino: Ma si ‘mbriacu?
Petru: Vàddimi, t’i dissi! (*Nino, abbassa lo sguardo*) Comu ‘u vidi?
Nino: Bbonu.
Petru: N’o vidi cchiù grossu?
Nino: Rispettu a quannu?
Petru: Rispettu a prima.
Nino: A prima di ‘ntràsiri ‘nto cessu?
Petru: Sì.
Nino: U vidu cchiù grossu.
Petru: Sì vidi assai?
Nino: Sì vidi (*Pausa.*) Chi facisti ‘intra u cessu?
Petru: Nenti.
Nino: A mmia m’u poi diri.
Petru: Nenti.
Nino: Non c’i u dicu a nuddu.
Petru: ‘Intra i mutanni, m’i misi i gioielli i mè mugghiéri.
Nino: Picchè t’i mittisti dda?
Petru: Non ci vògghiu dari a Gianni i gioielli ‘i mè muggghieri.
Nino: I voli iddu?
Petru: Sì. Dammi un bicchierinu, Nino.
Nino: ‘N àutru?

Petru: L'ùttumu.
Nino: Nni bivisti assai.
Petru: L'ùttumu e basta.
Nino: L'ùttumu e basta, però.
Petru: L'ùttumu e basta. *(Nino, va via. Poi ritorna con un bicchiere. Petru tira fuori un mazzo di carte.)*
Nino: Quantu siti chi giucati?
Petru: Quattru.
Nino: Sulu quattru?
Petru: Quattru.
Nino: Giucati tutti i siri?
Petru: Quasi.
Nino: A unni giucati?
Petru: A casa di Gianni.
Nino: Sempri a casa di Gianni?
Petru: No, puru a casa dill'àutri.
Nino: Puru a to' casa?
Petru: A mè casa non giucamu mai.

La festa

La cucina di una abitazione popolare. Una porta sul fondo. Su una parete un calendario e una finestra. La Madre guarda il Padre che legge un giornale.

Silenzio.

La madre: Ho capito perché russi.

Il padre: Perché?

La madre: Dormi con la bocca aperta.

Il padre: Come lo sai?

La madre: Ti guardo.

Il padre: Mentre dormo?

La madre: Sì.

Il padre: Invece di guardarmi, spegni la luce.

La madre: Non posso spegnere la luce. Devo leggere le preghiere.

Il padre: Non le sai a memoria?

La madre: Le so a memoria.

Il padre: E allora spegni la luce.

La madre: Guardo i santini.

Il padre: Guardali di giorno.

La madre: E che guardo di notte?

Il padre: Niente. Dormi.

La madre: Come faccio a dormire se tu russi?

(Pausa.)

Il padre: Com'è il tempo.

La madre: C'è il sole.

Il padre: Piove?

La madre: C'è il sole.

Il padre: Vedi se piove.

La madre: Se c'è il sole, come piove?

Il padre: Piove anche quando c'è il sole. Qui c'è scritto che piove.

La madre: Quello è il giornale di ieri. Ieri ha piovuto.

Il padre: Sto leggendo le previsioni.

La madre: Non piove.

Il padre: Il tempo è sbagliato. Se leggi il giornale di ieri capisci che il tempo è sbagliato.

La madre: Se leggi il giornale di ieri, non saprai mai le notizie del giorno.
Il padre: Le so il giorno dopo.
La madre: Che te ne fai delle notizie del giorno, il giorno dopo?
Il padre: Che me ne faccio delle notizie del giorno se sono sbagliate? Meglio leggerle il giorno dopo, ma vere.
(*Pausa*)
La madre: Vuoi il latte?
Il padre: È scaduto?
La madre: Non è scaduto.
Il padre: L'altro giorno ho bevuto latte scaduto.
La madre: Vado al supermercato tutti i giorni per comprare il latte fresco.
Il padre: Devi andare alla latteria. È più buono. Perché non vai alla latteria?
La madre: È da un mese che non paghiamo alla latteria.
Il padre: Vai da quella della latteria, dille che il latte è per me. Te lo dà se le dici che è per me.
La madre: Non c'è più quella della latteria.
Il padre: Tre giorni fa c'era.
La madre: Ora non c'è più. Suo marito non la fa più stare alla latteria. (*Gli dà il latte*) Bevi.
Il padre: Era generosa quella della latteria.
La madre: Lo so io cos'era quella della latteria. Bevi.
Il padre: (*sta per bere il latte*) Non si può bere. Puzza il bicchiere. Puzza di uovo. È impossibile bere in questo bicchiere. Devi lavare meglio i bicchieri.
La madre: Comprami il detersivo e te li lavo meglio.
Il padre: Non è il detersivo...
La madre: Puzzeranno sempre i bicchieri senza detersivo.
Il padre: Perché non li sai lavare. Per questo puzzeranno sempre. Anche con il miglior detersivo fai puzzare i bicchieri.
La madre: Lavali tu, allora!..
Il padre: Non hai mai saputo lavare un bicchiere.
La madre: Lavali tu!..
Il padre: Stai zitta!
La madre: Se non so lavare i bicchieri, lavali tu!..
Il padre: Non gridare!
La madre: Lavali tu!
Il padre: Non gridare! Lavali meglio! Non gridare! (*sta per darle uno schiaffo ma poi si ferma. Pausa*)
La madre: Lo dico a tuo figlio...
Il padre: Dammi il caffè.
La madre: ...Quando si sveglia, lo dico a tuo figlio...

Il padre: Voglio il caffè.
La madre: ...Quando lo sa tuo figlio...
Il padre: Il caffè!
La madre: (*prende la caffettiera. Versa il caffè in una tazzina, con un cucchiaino di zucchero*) Tieni.
Il padre: Lo zucchero. Metti lo zucchero.
La madre: L'ho messo.
Il padre: Quanto zucchero hai messo?
La madre: Uno.
Il padre: Un altro. Mettine un altro. (*La Madre mette un altro cucchiaino di zucchero*) Giralo. (*La Madre gira il caffè*) Brucia?
La madre: Non brucia.
Il padre: Assaggiolo. Dimmi se brucia.
La madre: (*assaggia il caffè*) Non brucia.
Il padre: Dammelo. (*Beve un sorso di caffè*) È troppo dolce.
La madre: Tu mi hai detto di mettere più zucchero!
Il padre: Non quanto ne hai messo tu! Metti altro caffè. (*La Madre prende la caffettiera e aggiunge altro caffè*) Brucia?
La madre: Non brucia.
Il padre: Assaggiolo.
La madre: L'ho assaggiato prima, non brucia.
Il padre: Prima c'era meno caffè. Assaggiolo.
La madre: (*assaggia di nuovo il caffè*) Non brucia.
Il padre: Dammelo. (*Beve un sorso di caffè*) È amaro.
La madre: Tu, mi hai detto di mettere altro caffè!
Il padre: Ne hai messo troppo! Metti altro zucchero. (*La Madre mette lo zucchero*) Giralo...(*La Madre gira il caffè*) Non girarlo troppo, si raffredda! Dammelo. (*La Madre gli dà il caffè. Il Padre lo beve. La Madre sta per portare una tazzina di caffè al figlio*) Dove vai?
La madre: Porto il caffè a tuo figlio. (*va via. Il Padre si accende una sigaretta. La Madre ritorna con la tazzina piena. Il Padre fuma.*) Non fumare di mattina. Ti fa male fumare di mattina.
Il padre: È la prima che fumo. (*La Madre riversa il caffè della tazzina nella caffettiera.*) Non l'ha voluto?
La madre: Dorme.
Il padre: Perché non l'hai svegliato?
La madre: Dorme.
Il padre: A che ora è tornato stanotte?
La madre: Alle tre. Ha chiuso piano la porta per non farsi sentire, ma io l'ho sentito. Rideva.
Il padre: Era ubriaco.

La madre: Non era ubriaco!
Il padre: Uno che ride da solo é per forza ubriaco.
La madre: Non rideva da solo. Rideva con una.
Il padre: Chi era?
La madre: Non lo so.
Il padre: È sempre la stessa?
La madre: Non l'ho vista. È andata via all'alba. Ho sentito il rumore dei suoi tacchi.
Il padre: Non può tornare tutte le notti ubriaco.
La madre: Non torna ubriaco.
Il padre: Mi hai detto così.
La madre: Non ti ho detto così.
Il padre: Sveglialo!
La madre: Non posso. L'ultima volta che l'ho svegliato, ti ricordi cosa mi ha detto?
Il padre: Che ti ha detto?
La madre: Lo sai.
Il padre: Non lo so. Che ti ha detto?
La madre: Di non rompergli i coglioni.
Il padre: Ti ha detto così?
La madre: È nervoso in questo periodo.
Il padre: Beve troppi caffè.
La madre: Che ne sai, tu?
Il padre: Lo vedo sempre al bar.
La madre: L'hai visto al bar?
Il padre: Sì.
La madre: Solo?
Il padre: Con i soliti.
La madre: Che fanno?
Il padre: Bevono.

Il cortile

In un luogo pieno d'immondizia, Peppe, seduto sotto un vecchio traliccio, ha le labbra sporche di sangue secco anche le bende che gli coprono il piede e la gamba sono sporche di sangue. Tano guarda dentro un sacco, sul volto ha un paio d'occhiali con una lente ricoperta dal nastro adesivo. Dal sacco fuoriesce un bastone.

Silenzio

Peppe: Quanto tempo è passato?...*(pausa)* Mesi?...*(pausa)* Anni?... *(pausa)* Nessuna parola in questi anni...*(pausa)* Solo respiri... *(pausa)* rumori... *(pausa)* versi...*(pausa)* per muovere la lingua...*(pausa)* per ricordarmi che ho ancora la lingua...*(pausa)* Solo...*(pausa)* in questo posto...*(pausa)* con un topo che viene qui per mangiare...per mangiare il mio piede...*(pausa)* gli piace molto il mio piede...ogni giorno che passa ne mangia sempre di più...*(pausa)* ha sempre più fame...*(pausa)* diventa sempre più grosso...
(Silenzio. Tano tira fuori dal sacco una coperta) Dove sei stato in questi anni?

Tano: Nel cortile.

Peppe: Pensavo non tornassi più.

Tano: Sono tornato.

Peppe: Potevi tornare prima.

Tano: Volevo tornare prima.

Peppe: Perché non sei tornato?

Tano: Dovevo riempire il sacco.

(pausa)

Peppe: Adesso è pieno?

Tano: È quasi pieno.

Peppe: Cosa c'è dentro?

Tano: Le cose che servono.

Peppe: L'essenziale?

Tano: L'essenziale.

(pausa)

Peppe: Dammi il bastone.

Tano: Che devi fare col bastone?

Peppe: Devo uccidere il topo.

Tano: Non ti conviene ucciderlo.

Peppe: Non si merita niente.

Tano: Ti fa compagnia.

Peppe: Una volta mi faceva compagnia... Adesso viene qui solo per mangiare... Dammi il bastone. (*Tano tira fuori dal sacco il bastone e lo dà a Peppe*) E dammi anche la coperta. (*Tano gli dà la coperta. Peppe con difficoltà si copre i piedi e le gambe. Tano lo aiuta e gli sistema la coperta con molta cura. Silenzio.*) L'avevi già fatto altre volte?

Tano: Cosa?

Peppe: Avevi già messo la coperta sulle gambe a qualcuno?

Tano: Sulle gambe mai.

Peppe: È la prima volta che lo fai?

Tano: È la prima volta.

Peppe: Pensavo l'avessi già fatto...

Tano: Non l'avevo mai fatto.

Peppe: ...Perché lo fai con amore! (*Pausa.*) Sei il primo che mi mette la coperta sulle gambe con amore... (*pausa*) Tutte le volte che ho chiesto a qualcuno di mettermi la coperta sulle gambe... Tutti me l'hanno sempre buttata addosso... (*Tano ritorna a guardare nel sacco. Pausa*) Tano?

Tano: Che vuoi?

Peppe: Hai visto le mie gambe?

Tano: Le ho viste.

Peppe: Non sono più quelle di una volta... (*pausa*) Io una volta avevo delle belle gambe... (*pausa*) Avevo le gambe più belle del quartiere... Con le mie gambe ho vinto i premi più importanti... Nessuno riusciva a battermi... Arrivavo sempre primo... (*pausa*) E sai, Tano, chi arrivava secondo?

Tano: Chi arrivava secondo?

Peppe: Il fioraio... (*pausa*) Anche lui aveva delle belle gambe... Ma non come le mie... (*pausa*) Lui soffriva molto per questo... E, una volta, per non farlo soffrire gli ho fatto vincere un premio minore... (*pausa*) E da quella volta, lui, mi ha sempre pagato da bere. (*pausa*) Tano, hai qualcosa da bere?

Tano: Dell'acqua.

Peppe: Non hai qualcosa di forte?

Tano: Ho dell'acqua.

Peppe: Con le bolle?

Tano: Senza bolle.

Peppe: Fa digerire l'acqua con le bolle... Fa digerire tutto.

Tano: Io non voglio più digerire tutto!... Io voglio anche vomitare!... (*pausa*) La vuoi?!

Peppe: Sì. (*Tano tira fuori dal sacco un secchio con dentro l'acqua e un*

bicchiere. Prende il bicchiere con un po' d'acqua e lo dà a Peppe, il quale beve.) È potabile?

Tano: È potabile.

Peppe: Sembra acqua di fogna.

Tano: Non è acqua di fogna!

Peppe: *(beve di nuovo)* Dal gusto sembra acqua di fogna. *(gli ridà il bicchiere)*

Tano: Ti avrei ucciso con l'acqua di fogna...*(pausa)* Non voglio ucciderti con l'acqua di fogna... *(posa il secchio con il bicchiere. Tira fuori dalla tasca del pantalone un fazzoletto e lo dà a Peppe)* Pulisciti le labbra... Sono sporche di sangue... Puzzano di sangue secco... Si sente da lontano la puzza.

Peppe: Io non la sento.

Tano: Quando ti abitui, non la senti più!...*(pausa)* Ti entra per sempre nel naso e non la senti più!...

Peppe: *(prende il fazzoletto e si pulisce le labbra)* Sono ancora sporche?

Tano: *(guardandogli le labbra)* Sì.

Peppe: *(ristrofina il fazzoletto sulle labbra)* Adesso?

Tano: Sono sempre sporche. *(Peppe ristrofina con più forza il fazzoletto sulle labbra)* Piano!... Fai piano!... Fai uscire di nuovo il sangue!...

Peppe: Fallo tu, allora!... Puliscimi tu, le labbra!...*(gli dà il fazzoletto, Tano lo bagna con l'acqua del secchio e gli pulisce le labbra, poi si rimette in tasca il fazzoletto e va di nuovo verso il sacco. Pausa.)* L'avevi già fatto altre volte?

Tano: Cosa?

Peppe: Avevi già pulito le labbra a qualcuno?

Tano: Le labbra mai.

Peppe: È la prima volta che lo fai?

Tano: Sì.

Peppe: Perché lo fai con piacere... *(pausa)* Sei il primo che mi pulisce le labbra con piacere...*(pausa)* Tutte le volte che ho chiesto a qualcuno di pulirmi le labbra... Tutti mi hanno sempre buttato il fazzoletto addosso... *(Tano guarda dentro al sacco. Pausa)* Tano, hai visto le mie labbra?

Tano: Le ho viste.

Peppe: Non sono più quelle di una volta...*(pausa)* Io una volta avevo delle belle labbra...*(pausa)* Avevo le labbra più belle del quartiere... Con le mie labbra ho vinto i premi più importanti... Nessuno riusciva a battermi... Arrivavo sempre primo...*(pausa)* Sai, Tano, chi arrivava secondo?

Tano: Chi arrivava secondo?

Peppe: Il fioraio...*(pausa)* Anche lui aveva delle belle labbra... Ma non come le mie...*(pausa)* Lui soffriva molto per questo... *(pausa)* Specialmente ai

compleanni.*(pausa)* Ai compleanni, chiamavano sempre me per spegnere le candeline...Per questo lui soffriva...E, una volta, per non farlo soffrire gli ho fatto spegnere le candeline in un compleanno minore...*(pausa)* Chissà che fine avrà fatto?... *(pausa)* Tano, hai notizie del fioraio?

Tano: È nel cortile.

Peppo: Che fa nel cortile?

Tano: Di giorno s'arrampica.

Peppo: Sugli alberi?

Tano: Non ci sono alberi nel cortile.

Peppo: Dove s'arrampica?

Tano: Sui pali.

Peppo: Tutti i giorni?

Tano: Sì.

Peppo: E di notte che fa?

Tano: Di notte scende giù.

Peppo: Tutte le notti?

Tano: Sì.

Peppo: Perché non rimane sul palo?

Tano: Perché il giorno dopo risale.

Peppo: E la notte dopo riscende?

Tano: Sì. Ma il giorno dopo risale di nuovo.

Peppo: Fa sempre così?

Tano: Fa sempre così.

La busta

Il Segretario, seduto su una sedia, si guarda allo specchio. Accanto a lui c'è un armadio e una sedia vuota. Una lunga scala arriva fino alla porta d'ingresso situata nella parte alta della scena. Silenzio. Appare sulla scala un Signore, con in mano una grande busta, che si rivolge al Segretario.

Un signore: Buongiorno.

Segr.: Buongiorno.

Un signore: Vorrei parlare con il Presidente.

Segr.: Il Presidente vuole parlare con lei?

Un signore: Non lo so!

Segr.: S'informi, allora.

Un signore: Come?

Segr.: Parli con il suo segretario.

Un signore: Non conosco il segretario del Presidente.

Segr.: *(tira fuori dalla tasca della giacca un parrucchino e se lo mette in testa.)* Sono io il segretario del Presidente. *(Un signore scende dalla scala.)*

Un signore: Ho ricevuto una busta. *(dà la busta al segretario.)*

Segr.: È sicuro che questa busta è per lei?

Un signore: C'è scritto il mio nome!

Segr.: Mi dia un documento! *(Un signore gli dà un documento.)* Questa faccia l'ho già vista!...Non ricordo dove, ma io questa faccia l'ho già vista!... *(pausa)* È la sua, questa faccia?

Un signore: Sì.

Segr.: Da molto?

Un signore: Da quando avevo vent'anni.

Segr.: Che faccia aveva, prima?

Un signore: Una faccia più piccola.

(Pausa)

Segr.: Abita qui vicino?

Un signore: No.

Segr.: Ha un fratello gemello che abita qui vicino?

Un signore: No!

Segr.: È venuto qui altre volte?

Un signore: È la prima volta che vengo qui!

Segr.: Ha un fratello gemello che è venuto qui altre volte?

Un signore: Non ho un fratello gemello.
Segr.: E a chi ha prestato la sua faccia?!

Un signore: A nessuno ho prestato la mia faccia!
Segr.: Ma c'è qualcuno che cammina con la sua faccia!
Un signore: Nessuno cammina con la mia faccia! Solo io cammino con la mia faccia! (*pausa*) Posso parlare con il Presidente?!

Segr.: Il Presidente è occupato. Aspetti (*Un signore si siede sulla sedia. Il Segretario si guarda di nuovo allo specchio. Lungo silenzio*) Vuole guardarsi anche lei?

Un signore: No.
Segr.: Se vuole guardarsi anche lei, non faccia complimenti.
Un signore: Non faccio complimenti.
Segr.: Si guardi allora!...Guardi che faccia ha!
Un signore: Lo so che faccia ho!
Segr.: Sicuro?
Un signore: Sì.
Segr.: Ed è contento della sua faccia?
Un signore: Sono contento della mia faccia.
Segr.: Non la cambierebbe mai?
Un signore: No.
Segr.: Neanche con una faccia da duro?
Un signore: Neanche.
Segr.: Con una faccia rifatta?
Un signore: Non la cambierei mai.
Segr.: Le consiglio di guardarsi di nuovo allo specchio, perché lei starebbe meglio con un altro tipo di faccia.
Un signore: Mi sono già guardato allo specchio!
Segr.: Anch'io mi sono già guardato allo specchio!...Ma continuo a guardarmi... (*un uomo dentro l'armadio, di nascosto al segretario, apre lentamente le ante. Quest'uomo è X*) Qui dentro ci guardiamo molto allo specchio!... Tutti i giorni ci guardiamo allo specchio!... (*Pausa. Il segr. vede X e si rivolge a lui*) Che vuoi tu qui?! Lo sai che quando c'è gente non devi stare qui!...Ma non ubbidisci!...Non ubbidisci mai!..Pensi solo a disturbare! (*X si chiude dentro l'armadio*)

Un signore: Chi è quell'uomo?
Segr.: Non è un uomo!
Un signore: Sembra un uomo!
Segr.: Sembra un uomo...Ma non è più un uomo!...Mi scusi se l'ha disturbato.
Un signore: Non mi ha disturbato!
Segr.: Fa così con tutti!...Disturba le persone!...Una volta, invece, non di-

sturbava mai!...*(pausa)* Era perfetto una volta... Ubbidiva sempre!...*(pausa)* E mi faceva di tutto!... *(pausa)* Mi dava tutto quello che volevo... Anche le sigarette mi dava... *(apre l'armadio e tira fuori X)* Mi hai portato le sigarette?... Mi hai portato le sigarette?! *(X fa no con la testa)* E io come fumo?! Come fumo, se tu non mi porti le sigarette?!

Un signore: Gliela do io la sigaretta!

Segr.: Lui, deve darmi le sigarette!...Lo sa che deve darmi le sigarette!!!*(- scuote X)* Se non mi dai le sigarette, ti faccio quello che ti ho fatto l'ultima volta... Ti ricordi l'ultima volta che non mi hai dato le sigarette, cosa ti ho fatto?... Diglielo al signore cosa ti ho fatto?!... Diglielo!

Un signore: Lo lasci stare!

Segr.: ...Ti vergogni?... Non glielo vuoi dire?!

Un signore: Lo lasci stare!

Segr.: *(a un signore)* Lui deve ubbidirmi... Deve darmi le sigarette!

Un signore: Gliela do io la sigaretta!
(Pausa. Un signore dà una sigaretta al Segretario)

Segr.: Ti è andata bene figlio di puttana!... Stavolta ti è andata bene!... Devi ringraziare il signore se ti è andata bene stavolta!... Se non ci fosse stato il signore avresti fatto una brutta fine stavolta! Ringrazia il signore!... Ringrazialo! *(X con un gesto della testa ringrazia un signore.)* E non ti fare più vedere senza sigarette! *(Lo rinchiude dentro l'armadio. Pausa. Si rivolge a un signore)* Mi scusi se l'ha disturbato.

Un signore: Non mi ha disturbato.

Segr.: Ma lui lo sa che a quest'ora io devo fumare... A quest'ora devo sempre fumare... *(si accende la sigaretta e inizia a fumare)* Soprattutto dopo un buon caffè... Lei lo vuole un caffè?

Un signore: L'ho già preso.

Segr.: Se vuole un caffè, non faccia complimenti!

Un signore: Non faccio complimenti. L'ho già preso.

Segr.: Anch'io l'ho già preso... Ma un altro lo prendo... Qui dentro si bevono tanti caffè!... Per stare svegli... Per stare sempre svegli...

Un signore: Quando si libera il Presidente?!

Segr.: Non lo so!... Il Presidente oggi ha molto da fare. Tutti in questo posto, oggi, abbiamo molto da fare... Oggi, in questo posto è arrivato un uomo... Un uomo con la faccia sospetta.

Un signore: Di cosa?

Segr.: Non sappiamo di cosa! Ma quando abbiamo visto la sua faccia l'abbiamo capito subito che non doveva più scappare. E non l'abbiamo fatto più scappare. L'abbiamo preso in tempo. Dal collo l'abbiamo preso!

Un signore: Perché l'avete preso se non sapete cosa ha fatto?!

Segr.: Perché dalla faccia abbiamo avuto un sospetto.
Un signore: Che sospetto?
Segr.: Che potesse fare qualcosa.
Un signore: Ma non ha fatto niente!
Segr.: Perché l'abbiamo preso prima!...Se non l'avessimo preso prima, qualcosa avrebbe fatto!(*pausa*) Lei il caffè, lo prende con lo zucchero?
Un signore: Non lo voglio il caffè!
Segr.: Qui il caffè è come quello del bar! Però è gratis! Lo prenda, così si sveglia un po'!
Un signore: Sono già sveglio!
Segr.: Sicuro?
Un signore: Sì.
Segr.: Perché l'ho vista sbadigliare.
Un signore: Non ho sbadigliato!
Segr.: Ma si è messo la mano davanti alla bocca!
Un signore: Ma non ho sbadigliato!
Segr.: Ha ruttato?
Un signore: Non ho ruttato.
Segr.: Se ha bisogno di ruttare, può ruttare!...
Un signore: Non ho bisogno di ruttare.
Segr.: ...Se deve ruttare, non faccia complimenti...
Un signore: Non faccio complimenti!...Non devo ruttare!
Segr.: ...Qui può ruttare quanto vuole...Ruttiamo tutti in questo posto...
Sempre ruttiamo...