

Dario Tomasello

## PER UNA BREVE RICOGNIZIONE DELLA “NUOVA SCUOLA” DRAMMATURGICA SICILIANA

Fortunatamente si è creata una Scuola Siciliana, che fa sì che ci sia sempre una richiesta di autori, attori e registi siciliani.<sup>1</sup>

Emblemi, talora, di una resistenza alla desolante assenza di punti di riferimento istituzionali, gli artisti della scuola siciliana esprimono il ricollagamento, anche generazionale, ad un clima di recupero prepotente delle ragioni del testo.

Le difficoltà più plateali di riconducibilità di artisti, dall'appartenenza stilistica così eterogenea, ad un'egida comune, scaturiscono, appunto, dalla diseguale, quanto altresì urgente, modalità di approccio ad un ordito organizzato ed articolato.

Preme, con insistita chiarezza, la necessità di una riappropriazione della dimensione autoriale, a partire dal mestiere di attore e da una direzione fortemente antitetica ai lambiccamenti del più deterioro teatro di regia.

È in riferimento specifico alla vocazione italiana alla drammaturgia dell'attore<sup>2</sup> che cresce e si sviluppa il multiforme fenomeno di una scuola siciliana.

<sup>1</sup> *L'arte di “porgere” delle storie feroci*. Intervista di Laura Spitali a Vincenzo Pirrotta, in *Teatro teatro*.it

<sup>2</sup> “Concetto pieno di sensi, antichi e moderni, declinato diversamente dagli studiosi di teatro che portano lo sguardo sull'Otto e Novecento: attore artista (Meldolesi), attore-*artifex* (Livio), attore-comico (De Marinis), attore autore (ma nel senso di «attore poeta» per Attisani). Al di là delle differenze appunto, anche notevoli, che intercorrono fra queste declinazioni (per esempio per Livio l'attore-*artifex* è colui che non ha bisogno del testo), resta costante il primo termine della diade: attore (anche se Marotti, per Fo, rovescia l'ordine: autore-attore). Il confronto in atto ha avviato un processo di riflessione sulla fenomenologia dell'attore e sulle matrici del testo performativo, inserendo profili italiani nel quadro dei grandi innovatori stranieri della scena occidentale. Ne è derivata la spinta ad approfondire, quale aspetto particolare del nostro teatro, quello appunto dell'attore-autore”, Anna Bartsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del novecento*, Bulzoni Roma 2007, pp. 13-14.

In particolare, il rapporto con la tradizione si articola secondo una doppia direttrice: da una parte il desiderio di un'appartenenza, rivissuta attraverso il vagheggiamento del mito, tramato di forti richiami ad un epos con robuste timbrature orali, dall'altra la costruzione di itinerari testuali più meditati, in cui è forte l'eco di una genealogia novecentesca. Quasi fatalmente, seguendo una precisa dislocazione geografica e culturale, alla prima traiettoria, in cui si fa sentire la presenza magistrale di autori come i mai troppo rimpianti **Franco Scaldati**<sup>3</sup> e **Michele Perriera**, appartengono autori come Vincenzo Pirrotta ed **Emma Dante**;<sup>4</sup> alla seconda la compagnia Scimone-Sframeli e Tino Caspanello.

Sarebbero, in realtà, molti i nomi che si possono fare per ciascuna delle due componenti e i riferimenti qui radunati sono una campionatura dei casi più eclatanti. C'è una linea sottile che sembra dividere oriente ed occidente dell'isola, riservando a ciascuna delle sponde una peculiare attitudine. L'isola, come Sciascia ha detto una volta, è in realtà un continente diviso in due: ad occidente la presenza viscerale del *milieu* saraceno-spagnolo e ad oriente quella sofisticata del *milieu* greco-levantino.

In mezzo, il caso di **Davide Enia**, diviso tra una fisionomia di funambolico cuntastorie e una capacità narrativa, sapientemente orchestrata.

**Vincenzo Pirrotta**, dopo una formazione legata all'INDA e un'insoddisfacente *routine* da scritturato, approda ad una consapevolezza autoriale, filtrata dal paradigma decisivo del *cunto* che, orchestrata da un audace uso delle diatonie, ha nel magistero di **Mimmo Cuticchio** il suo antecedente più prestigioso.

Incerto ancora tra innamorati ritorni al teatro classico (*Eumenidi*, *Filottete*, *U Ciclopu*) riscritto con audace autorevolezza, e debordanti

<sup>3</sup> Valentina Valentini (a cura di), *Franco Scaldati*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 1997; F. SCALDATI, *Totò e Vicè*, a cura di F. Ilardo e con postfazione di Dario Tomaseello, Cue press, Bologna 2014.

<sup>4</sup> A proposito del lavoro di Emma Dante cfr. il capitolo *Emma Dante: Appunti sulla ricerca di un metodo*, a cura di Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini, in "Prove di drammaturgia", a. IX, n. 1 (luglio), 2003; Andrea Porcheddu (a cura di), *Il teatro di Emma Dante*, Zona, Arezzo 2006. È da poco stata pubblicata la prima monografia scientifica sull'artista da Anna Bartsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*. mPalermu, Carnezzzeria, Vita mia, ETS, Pisa 2009.

tentazioni monologanti (*N'gnanzou*,<sup>5</sup> *Malaluna*, *La Ballata delle Ballate*<sup>6</sup>), l'artista di Partinico è il solo tra i siciliani che non intenda sottrarsi ad un confronto con la tradizione teatrale e narrativa dell'isola (la pirandelliana *Sagra del Signore della nave* e *Lunaria* di Vincenzo Consolo sino a *Terra matta* di Vincenzo Rabito). Questa tenzone agonistica e muscolare con un passato tanto ingombrante caratterizza una lunga fase preparatoria da cui (ne siamo certi) è destinata a scaturire una produzione originale di straordinaria e durevole qualità. Ciò che differenzia il retroterra pirrottiano, tramato di una prepotente erudizione priva di timori reverenziali, da quello (solo apparentemente omologo) della Dante è appunto questa conoscenza, reale quanto faticosa, di un'ineludibile genealogia letteraria e drammaturgica.

Nel formidabile impasto, che caratterizza l'impianto del lavoro teatrale di Pirrotta, la sostanza del reale esibisce la sua urticante natura, il suo ritmo spossante, la sua seducente minaccia. La realtà può essere una sorta di mistificazione. L'esuberanza del dettato pirrottiano si abbandona talora all'elegia e al lepido sberleffo dell'opera buffa (in questo senso, un ruolo non indifferente sarà stato giocato dal magistero di Roberto De Simone). Pirrotta punta spesso sulla frantumazione del filo conduttore privilegiando l'impiego simultaneo dei vari espedienti e generi. Affiora un uso contaminato che sfrutta al massimo il suo effetto straniante (come nel recentissimo, buñueliano, *Sacre-stie*). I morti e i vivi si scambiano sovente il ruolo, la posizione, cercano un pretesto per innescare una guerra fratricida. Nel vortice dell'iperbole, della malìa, si gioca una partita decisiva tra le umbratili presenze di un passato mirabile e di un presente spesso disadorno. Alla parola sorvegliatamente calibrata, studiata, viene affidato il compito di dipanare la trama intricata e magniloquente di una mitografia isolana e, dunque, universale.

Nel teatro di **Spiro Scimone e Francesco Sframeli**, c'è, in particolare, il senso di una misura centrifuga del linguaggio che ha le sue radici in una sicilianità vissuta non esattamente dentro la tradizione, ma in una posizione liminare, lungo i bordi, com'è tipico di un'esperienza attoriale e drammaturgica di frontiera. Spiro Scimone

<sup>5</sup> Vincenzo Pirrotta, *N'gnanzou*. *Storie di mare e di pescatori*, prefazione di Antonia Lezza, Plectica, Salerno 2005.

<sup>6</sup> Cfr. Vincenzo Pirrotta, *Teatro*, a cura di Dario Tomasello, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2011

e il compagno inseparabile Francesco Sframeli, sono messinesi che verificano con il proprio lavoro una condizione interiore di confine, di non luogo, capace di riverberarsi nella tensione surreale e feroce di pièces strazianti.

Si è a lungo parlato di beckettismo per gli esiti di queste *performances*, forse a torto, giacché la condizione di attesa non è né il mezzo né il fine per i personaggi scimoniani abitati da un buio profondo, privo di qualsivoglia escatologia. Il corpo dell'attore di conseguenza, anticipando la scabra aridità di una parola perennemente sospesa sulla vertigine del silenzio, si fissa in gesti scarni e reiterati, si piega su se stesso, si accartocchia alla ricerca di un grado zero del movimento, delle facoltà espressive. Ne risulta un curioso, quanto coerente, quadro d'insieme, fatto di gesti vani e senza scampo, pronti ad alludere ad un orizzonte di calma disperazione che la parola asseconda senza riuscire a scongiurarla mai del tutto.<sup>7</sup>

La prova d'esordio di Scimone, *Nunzio* (1994), si svolge all'interno di un solitario appartamento cittadino, dove i rumori esterni giungono come debole impasto sonoro o sotto forma del fruscio di una lettera che minacciosa scivola sotto la porta d'ingresso e dove due amici, un killer e un adulto mai cresciuto veramente e mortalmente malato, vivono immersi in una complicata gerarchia di silenzi, in una quiete raccolta e un po' falsa. È la presenza-assenza, l'allentarsi e ricongiungersi, continuo, di lontananze e di vuoti, che funge da filo conduttore del labirintico viaggio nella casa e nell'oscuro universo esistenziale, costruito su due tempi: la stasi nervosa di Pino e il rito, la pratica, il metodo pedante con cui Nunzio incalza il feroce coinquilino:<sup>8</sup>

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.

<sup>7</sup> Cfr. Dario Tomaseello, *Teatro della necessità/Teatro della disperazione nel tempo del postdrammatico: il caso Scimone-Sframeli*, in *Dramma vs postdrammatico*, a cura di G. Guccini, "Prove di drammaturgia", anno XVI, n. 1, giugno 2010.

<sup>8</sup> Giustamente notato da Puppa l'affiatamento tra i due attori che "assicura una competenza interpersonale ai duetti franti e ripetitivi", Paolo Puppa, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Utet, Torino 2003, p. 190

NUNZIO Ah, capia. Non c'è 'na leggi?  
 PINO Non c'è 'na leggi.  
 NUNZIO Mancu un regulamentu internu?  
 PINO Mancu un regulamentu internu.  
 NUNZIO E si unu non avi i calzetti?  
 PINO Nun po' d'òmmiri 'nta cuccetta.  
 NUNZIO Allura 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 po' d'òmmiri 'nta cuccetta.  
 PINO Si po' d'òmmiri! Ma non è giustu!  
 NUNZIO Pi' ttia non è giustu, ma pi' l'autri po' essiri 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 voggghiu pinsari.  
 NUNZIO Jo è da tantu tempu chi ci pensu...  
 PINO Non m'interessa!  
 NUNZIO A soluzioni ci s'aria... Basta diri, all'acquisto du bigliettu,  
 si unu voli viaggiari chi calzetti, senza calzetti...  
 PINO È pruntu stu caffè?!<sup>9</sup>

Il carattere mimetico delle risposte di Pino dà al tono sentenzioso e al carattere inquisitorio e petulante delle domande di Nunzio una fisionomia, se possibile, ancor più parodistica. È una prima esemplificazione pratica di come il lavoro drammaturgico scimoniano si costituisca come un segno di ordine innanzitutto antropologico, precisamente diretto al vaniloquio.<sup>10</sup>

L'esplorazione è davvero una perdita nel lavoro, al fine di un ritrovamento più paradossale e sconcertante: quello di un'inermità del discorso. Come se non ci fosse movenza capace di enunciare realmente alcunché, ma solo di aggirare l'ostacolo di una presa di coscienza

<sup>9</sup> Spiro Scimone, *Nunzio*, in *Teatro*, Ubulibri, Milano 2000, p. 16.

<sup>10</sup> “Nessun argomento è svolto fino in fondo, ogni domanda diretta viene elusa, le battute dicono il meno possibile, alla verità arriva lo spettatore per via deduttiva, i personaggi tentano solo di velarla, facendola filtrare poco alla volta e indirettamente. Alla possibilità dell'ammissione si oppone una pausa o un ripiegamento su argomenti più innocui”, Pier Giorgio Nosari, *La scrittura “reticente” di Spiro Scimone*, in “Nuove Effemeridi”, anno XI, n. 44, 1998/IV, p. 72. A tal proposito, cfr. Dario Tomasello, *Un assurdo isolano. Il teatro di Spiro Scimone e Francesco Sframeli*, Editoria & Spettacolo, Roma 2009.

della realtà, il vero abisso insidioso, al di qua del quale i personaggi scimoniani cercano disperatamente di restare, di resistere. Spesso si tratta, però, di un giro a vuoto, di un girotondo sul vuoto che attende, inesorabile, la nostra caduta. Il paradosso sta nel fatto che esistono pochi esempi di una così coerente fiducia nella scrittura drammaturgica paragonabili a questo.

Anzi, la data di allestimento (nell'ambito del Festival di Taormina) di *Nunzio*, il 9 agosto 1994, diviene giocoforza uno spartiacque tra gli ultimi residui di un teatro di regia in diretta concorrenza con la tradizione drammaturgica italiana e una *revanche* irresistibile di quest'ultima cui si è assistito, appunto, negli ultimi anni.

L'importanza cruciale di *Nunzio* è stata, in tal senso, prontamente rilevata dai suoi primi, attenti, esegeti, nella cui analisi spunta, inopinata ma opportuna, persino un'allusione all'ultimo grande maestro-drammaturgo del novecento, più forte, è evidente, delle effimere, ennesime, *nouvelles vagues* d'importazione ("il compagno risponde dilatando lo spazio dei sogni [...] montando un suo teatrino che l'adattamento registico farà concludere davanti all'ultima pastasciutta con l'esclamazione eduardiana di Nunzio: U pecurinu mi piace assai").<sup>11</sup>

Se nel gioco delle parti scimoniano, Francesco Sframeli rappresenta il motore mobilissimo e impaziente di tante intuizioni drammaturgiche, l'autore disegna su se stesso una *silhouette* inquietante e silenziosa, dolorosamente mimetica della quotidiana alienazione. È ciò che avviene precisamente in *Bare* nei successivi *La Festa* (1999), *Il Cortile* (2003), *La Busta* (2005), *Pali* (2009) e il più recente *Giù* (2012).

Con il passaggio alla *Festa* (debutto avvenuto alle Orestidi di Gibellina il 1 settembre 1999), si assiste alla prima autentica svolta del per-

<sup>11</sup> "È di spettacoli come questi che il teatro vive, e per fortuna se n'è contato più d'uno da primavera a oggi, grazie anche al risveglio della nostra drammaturgia", Franco Quadri, *Il crimine è innocente. Un killer e il suo "complice surreale"*, "La Repubblica", 30 ottobre 1994, p. 28. Il grande drammaturgo napoletano era stato, comunque, già chiamato in causa dall'eduardiano Cecchi nelle sue note di regia: "Questo spettacolo viene rappresentato nell'ambito del Festival di Taormina che celebra quest'anno Eduardo de Filippo. 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", Carlo Cecchi, *Note di regia*, in Spiro Scimone, *Teatro*, p. 37. A tal riguardo cfr. Dario Tomaseello, *Genealogie drammaturgiche dell'attore italiano post-novecentesco*, in *Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti, II, Il Novecento dei teatri. L'attore: tradizione e ricerca*, "Biblioteca teatrale", a cura di Guido Di Palma, Luciano Mariti, Luisa Tinti, Valentina Valentini, 95-96, luglio-dicembre 2010, pp. 361-382.

corso drammaturgico scimoniano, capace di passare da movenze di realismo ruvido (persino di marca eduardiana come si è visto), alle rarefatte atmosfere di un assurdo declinato, questa volta, su tre personaggi. Un interno familiare spaventoso e isterico, nella sua asciutta geometria, in cui il passaggio all'uso dell'italiano denuncia, ancor più, l'acquisizione di un timbro esasperatamente feroce. L'indugiare ambiguo tra gli stilemi di un realismo già sbilenco nei primi testi e una deflagrazione ferocemente sconnessa, maggiormente esplicita in questa nuova fase, caratterizza questo episodio del percorso drammaturgico dell'autore messinese:

Réalisme, naturalisme? Non, le texte, dans la lignée de Pinter et de Beckett, ne s'y prête qu'en apparence, jouant avec le singulier et l'universel.<sup>12</sup>

Appartenente ad una dimensione più loica e travagliata del processo creativo, **Tino Caspanello** si colloca perfettamente in una latitudine mentale e geografica diametralmente opposta a quella pirrottiana. Con il paziente lavoro di una scrittura a lungo meditata, l'autore messinese rappresenta una delle esperienze drammaturgiche più importanti e degne di rilievo nel panorama italiano degli ultimi anni. Il suo impegno con la compagnia *Pubblico Incanto* dura ormai dal 1992 e, a partire dalla realtà di Pagliara un piccolo borgo del versante ionico della provincia messinese, comincia a dare ora esiti notevoli dell'onestà e del coraggio intellettuale del suo artefice.

*Mari*, vincitore del Premio Speciale della Giuria a Riccione Teatro 2003 e pubblicato su "Hystrio" (n. 2, 2005), si muove lungo l'effusa cadenza del sogno, accarezzato da un lembo di acqua salata capace di bruciare le ferite di un dialetto peloritano aperto all'ambiguità di nuovi oltraggi, di un'incomunicabilità che la parola fatica a sommergere nei suoi gorghi.

La scrittura di Caspanello sceglie con abilità le zone d'ombra della lingua, "di-verte" continuamente in una tensione centrifuga che allude all'incapacità dei due protagonisti (semplicemente e brutalmente *l'uomo* e *la donna*, interpretati dallo stesso Tino Caspanello e da Cinzia Muscolino) di assumersi la responsabilità del discorso in quanto agente, portatore di azione sulla scena. Dunque, l'uomo e la donna abitano una stasi, una zona di confine, un limite che la sintassi, sempre interrotta e franta degli interrogativi, impedisce loro di varcare:

<sup>12</sup> J. Dath, *Vive la famille!*, "Le Monde", 19 ottobre 2001.

- La donna* Ma chi ffai cu ssi mani 'nta l'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 man'i 'ntall'acqua!  
*L'uomo* Ma chi vvoi?  
*La donna* Nenti voggghiu. Ti stai bagnannu tutt'a cammicia.  
*L'uomo* Picchi vinisti?  
*La donna* Mi trovava 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.

Il gioco del congedo, simula sì la “partitura musicale”, come annuncia Caspanello nella *Nota al testo*, ma crudelmente sottintende un fondo oscuro (“Non c’è a luna stasira. C’è nu scuru!”), la possibilità tenebrosa di un incontro, oltre ogni possibile incredulità. È un frastagliarsi di stupefazioni e paure, preso e rilanciato da una dialettica spaesata che moltiplica a ondate lo smarrimento delle singole voci. Il ritmo narrativo vacilla di fronte a rifrangenze continue, gravitando il contenuto intorno a un asse rigidamente regolato: di là il meraviglioso, l’orrifico del mare aperto e della deriva probabile del sentimento; di qua un caleidoscopio di supposizioni, di affannosi giudizi, di credenze soffiate da un vento del deserto che trasfigura il paesaggio, cancellandone la presenza al suo sabbioso passaggio.

Dopo un esordio all’insegna della scrittura scenica e del lungo cimento con le numerose prove di una drammaturgia secondaria, la vocazione di Tino Caspanello esibisce oggi, nel non-luogo di uno spazio non identificabile,<sup>13</sup> una tetralogia degli elementi: dal limite equoreo di *Mari* a quello terragno della stazione provinciale di *Rosa*, dall’aereo smarrimento di *Nta ll’aria* sino alla violenza fiammeggiante di *Malastrada*<sup>14</sup> che,

<sup>13</sup> “La mia è una drammaturgia dello spazio, che nasce anche dalla mia percezione dello spazio da attore. La scena diventa spazio di confine, non-luogo. Non-luoghi sono la riva del mare in cui è ambientato *Mari*, la stazione di *Rosa*, il balcone di *Nta ll’aria*”, Tino Caspanello, *Drammaturgie del non-luogo*, in *Autori oggi, un ritorno*, a cura di Gerardo Guccini e Dario Tomasello, “Prove di drammaturgia”, anno XV, n. 2, dicembre, 2009, p. 32.

<sup>14</sup> Cfr. Tino Caspanello, *Teatro*, a cura di Dario Tomasello, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2012.



con perfetta circolarità, ritorna (ma solo apparentemente) al punto di partenza di un'invalicabile battaglia marina. Più la scena sembra smarrire i propri punti di riferimento nel buio di una camera d'incubazione del nulla, più Caspanello chiama in causa il bisogno di un accertamento di sicure coordinate geografiche. Quasi che il sondaggio insistito di un'esistenza liminare, ai margini, esiga, se non altro, il riconoscimento, magari incerto, dell'altro come riprova della propria esistenza. In *Malastrada*, nella caligine della frontiera, il momento dell'attraversamento è sempre rimandato in un codice di travestimenti che allude ad un'iniziazione e ad un passaggio di consegne (da padre a figlio) che tuttavia non può considerarsi del tutto risolto. Così, sospesa rimane la possibilità di un'autentica trasformazione, appesa al filo sottile, e sempre più precario, che lega alla meno peggio i cocchi di una famiglia infranta dal sogno pavido di cambiare la propria condizione. Alla lettera, anzi, di uscire da una condizione, dal cerchio costipante di un condizionamento. E cos'altro sarebbe il confine continuamente ritessuto nella narrazione di Caspanello, se non un orlo irredimibile? Il più supremo, e assurdo, dei condizionamenti?

L'innocenza è perduta per sempre e la mela che una madre, solo apparentemente vittima rassegnata, divora, è la spia emblematica di un olocausto privatissimo e dolente che si è ormai consumato alle spalle degli ignari, e ottusamente violenti, padre e figlio.

La violenza che, nella drammaturgia di Caspanello, era rimasta retaggio latente di un'incomunicabilità così profonda da sembrare intollerabile esplose qui per la prima volta in modo tanto esplicito e furibondo quanto effimero e senza esito. Quasi a suggerire che non c'è catarsi plausibile per chi viva nella placenta equorea di una stasi sonnolenta e ignava. Il rumore di fondo (presente nel corso di tutta la *pièce*), simile al boato sommerso della plancia di una nave che solchi senza approdo un oceano oscuro, denuncia con esattezza dolorosa questo perenne beccheggiare di anime alla deriva. La fotografia precisa di una generazione e di un luogo. Talmente corretta da assurgere immediatamente a metafora di un più vasto, e condiviso, spaesamento.<sup>15</sup>

Quello stesso spaesamento cui ammiccano con intelligenza **I maniaci d'amore**. *Nomen omen*: mai espressione proverbiale fu tale come in questo caso. L'amore è una mania da cui non ci si libera facilmente.

<sup>15</sup> Cfr. Dario Tomasello, *La scena dello Stretto. L'angusto teatro di un'identità culturale di passaggio*, in "Studi culturali", n.3, 2010.

Per fortuna, se esso funziona come detonatore di un intreccio capace di articolare corrosivo divertimento e sapido disincanto. Gli attori/autori in questione (il pugliese Francesco D'Amore e la siciliana Luciana Marniaci, cresciuti alla munifica scuola di Gabriele Vacis) sono la prova più convincente che una vocazione alla drammaturgia, una fiducia ostinata nelle risorse del testo, è, nella cultura teatrale italiana, un dato ormai acquisito in modo ineludibile. Nel caso di *Biografia della peste*, la storia si articola, infatti, con uno spessore che è senz'altro l'esito da una parte di un'accresciuta *competence* interpersonale della compagnia, dall'altra della confidenza con l'elaborazione di un intreccio e, soprattutto, dell'esigenza di dire alcune cose con tutta la forza necessaria. In questo senso, i riferimenti shakespeariani che tramano l'opera seconda del duo sono, non l'eco ammiccante e postmoderna di una modernità metabolizzata pur sapientemente, bensì il riflesso di un anelito al ritorno alle origini che caratterizza sempre il grande teatro quando, in tutte le epoche, esso costitutivamente abbia voluto darsi i presupposti più idonei ad un suo funzionamento e all'estensione di un plausibile repertorio.

*Biografia della peste* realizza, rispetto al precedente *Il nostro amore schifo*, uno scarto ulteriore verso una direzione ancora più coraggiosa e radicale. L'assurdo qui ha un coefficiente d'inventività che supera, forse in nome di un ritorno al grande siculo-parigino-cosmopolita Beniamino Joppolo, qualunque stereotipia beckettiana. S'intravedono, dietro ognuna delle soluzioni drammaturgiche all'insegna di una ferita lacerante ma contagiosamente comica, gli stilemi principali dei due interpreti: la grazia stralunata di Luciana, il sorriso spaesato di Francesco.

A Due Campane, metafora di un universo concentrazionario che allude alla provincia più riposta e ineludibile, il fato degli avidi e lamentosi abitanti si gioca tra una morte di cui non si ha consapevolezza e una vita che si "sente" in tutta la sua dolorosa illusorietà.

La prima parte della pièce, solo apparentemente più brillante e lepida, ha, in realtà, un dettato aggressivo, cattivo e anticonformista (nella battute politicamente più esplicite e in quelle più traumaticamente implicite) a cui non solo la scena teatrale italiana più recente, ma si sarebbe tentati di dire (se non si temesse di esagerare) l'intera scena culturale italiana più recente (in preda a demagogismi e a qualunqueismi a cinque stelle) ci ha ormai disabituato.

Due personaggi: Cris, il figlio della bella signora dell'orto, (fulminato – forse – da una macchina nel bel mezzo di un'elucubrazione sul

carattere provvisorio della propria aspirazione alla felicità) e sua madre condividono il barlume di un'esistenza dalla prospettiva sghemba tra il frigorifero in cui è facile precipitare se il rovescio della sorte ne spalanca inedite modalità tombali e l'orto, che rappresentando il perimetro protetto di ogni sicurezza, più probabilmente evoca lo spettro castrante e terrifico di una falce mortifera pronta a recidere quel che resta della nostra umanità.

La seconda parte, solo apparentemente più algida e contemplativa, possiede invece una tenerezza arresa, quasi effusa, con l'uscita di scena della madre, la ricerca di un'epistemologia “botanica” da parte di Cris inchiodato su una sedia a rotelle, in attesa che i morti si risvegliano per la loro rapsodica ora di vita. Molto del carattere seduttivo del finale si deve alla metamorfosi del personaggio di Luciana, nei panni ambigui di Adelina, promessa sposa di Cris e insieme intorpidita “vegetala” secondo l'epiteto attribuitole dai suoi sepolcrali compagni. In tal senso, la forza dei modelli nel repertorio interpretativo del duo è fortissima e palpabile (dalle impennate surreali di Sandra Mondaini in Luciana alla ricapitolazione sublime di tutta una genealogia di grandi attori “meridionali” – da Carmelo Bene a Leo, da Cecchi a Cirillo – in Francesco), ma non degenera mai in atteggiamenti derivativi o pedissequi ansie da influenza. Piuttosto vira verso la materializzazione di un umbratile profilo che, in un gioco sottile e perfido delle somiglianze, suggerisce e dissimula, non pronuncia mai didascalicamente.

Sulla stessa linea di sofisticato gioco linguistico, ma all'insegna di una dialettica effusa, incline al lirismo più che alla crudeltà, sta il lavoro di **Giuseppe Carullo e Cristiana Minasi**, vincitori del Premio Scenario 2011 con *Due passi sono*,<sup>16</sup> completato in una trilogia coerente da *Conferenza tragicheffimera - sui concetti ingannevoli dell'arte e T/ Empio, critica della ragion giusta*.

Tutta la strategia drammaturgica di questi due notevoli attori sta nella vertigine di una lingua, scandita da significativi contrassegni di provenienza dialettale e indirizzata allo stravolgimento della realtà, verso la definizione di orizzonti onirici in cui l'umbratile profilo di una solitudine mortifera è appena riscattata dalla necessità di dire, di *dirsi* insieme. Tra disperazione e loica vocazione ad un affilato raziocinio: quasi una strana sintesi tra la Dante e Caspanello.

<sup>16</sup> Giuseppe Carullo-Cristiana Minasi, *Due passi sono*, Caracò, Napoli-Bologna 2013.

Nelle nuove esperienze artistiche che questi ultimi anni segnalano, la presenza della immaginaria linea sciasciana sembra trovare quasi un superamento, come conferma anche il lavoro dei **Teatri alchemici** e dei **Sutta Scupa**.

I primi, sotto la cui sigla si celano Luigi Di Gangi e Ugo Giacomazzi, sono uno straordinario duo che, per esempio, in *Desideranza* (2007) ha riepilogato, nelle schermaglie tra Pino e Sergio, l'atmosfera dolorosa, tetra e tenera al contempo di tanti universi concentrazione-ri contemporanei (in cui non manca, a nostro avviso, un riferimento allo scimoniano *Nunzio*). Una formula riproposta con efficacia sin nel più recente *Ergo non sei* (2010), tramato di densi, quanto grotteschi, riferimenti metafisici.

Giuseppe Massa e Giuseppe Provinzano, prima di articolare separatamente i loro progetti, hanno sapientemente costruito, sin dallo spettacolo d'esordio che ha dato il nome alla compagnia *Sutta scupa* (2006), atmosfere giocate sulla precarietà del vivere, sull'attesa disperante e senza futuro di una catarsi improbabile, nel segno, anzi della tragedia, come in *Rintra 'u cuori* (2008).

Si è entrati adesso in una fase nuova. Da una parte l'arrancare dell'establishment, dall'altra il respiro, talora corto, dei teatri occupati, ha condizionato una fioritura drammaturgica che sembrava, tra la meta degli anni novanta e la metà degli anni zero, conoscere sosta. A seguito del pieno reinserimento della parola fra le risorse del mutamento teatrale, si stava estendendo e articolando in varie forme una "nuova drammaturgia" capace di intrattenere con il passato e con l'attualità del teatro rapporti complessi che non s'inquadrano nelle più logore contrapposizioni storiografiche fra nuovo e tradizione, fra ricerca artistica e fruizione popolare, fra testo e performance. Questa rinascita dell'elemento verbale si è iscritta nel contesto di quella sintesi ideale di attore-autore che ha determinato nel tempo, secondo una formula ormai chiara, una specifica vocazione italiana al teatro.

In gioco c'è ancora nella storia del teatro siciliano (come in quello più complessivamente italiano), la possibile configurazione di una tradizione drammaturgica che, peraltro, non intende sottrarsi alla problematica ricomposizione di una mappa complessivamente fluida della cultura contemporanea.