

Corporeità e creazione scenica nel teatro meridionale

A RITA

IN MEMORIAM

EVELYNE DONNAREL

NELLA DRAMMATURGIA DEGLI ULTIMI TRENT'ANNI DEL 20° SECOLO, LA PREOCCUPAZIONE DEL CORPO DELL'ATTORE NEL GIOCO SCENICO DIVENTA COSTANTE. E PER CORPO NON BISOGNA INTENDERE SOLTANTO LA FISICITÀ E LA GESTUALITÀ, MA ANCHE L'ORALITÀ.

Questa nozione di oralità, in quanto ingloba la voce, il respiro e il ritmo, è un modo di significare specifico che «soggettivizza al massimo la parola», secondo i termini di H. Meschonnic, e «reimpianta la carne nelle parole»¹. Ora, si può situare il fattore scatenante della trasformazione scenica in questa coscienza che l'attore ha della sua carne, che è, secondo la definizione di Bernard Andrieu «insieme corpo e pensiero, superficie (forma e pelle) e profondità, insieme esperienza soggettiva in processo costante e dato oggettivo inesprimibile [...] essa esercita un potere soggettivo sul corpo intero attraverso la riorganizzazione incessante delle reti neurali»². La parola corporeità, così come noi la intendiamo, rimanda dunque alla fusione della materialità con gli affetti o soggettività.

Nel teatro napoletano e siciliano al quale faremo riferimento, si constata che il corporale appare da un capo all'altro della catena creatrice: dall'elaborazione del testo al gioco scenico. Il corpo: esso s'impone nella scrittura di Manlio Santanelli in cui è onnipresente sotto tutte le sue forme con funzioni diverse, spesso complementari; è per Franco Scaldati un'esperienza vissuta sulla scena, prima che l'attore ne fissi le parole sulla carta; infine, nel teatro di Michele Perriera, liberato dal peso delle parole, il corpo si appropria dello spazio scenico. Sono proprio i modi di funzionamento di questi tre autori che ci proponiamo di studiare.

Manlio Santanelli è il rappresentante della nuova drammaturgia napoletana. Autore di una trentina di commedie, tradotte in varie lingue e rappresentate sulle scene europee e anche mondiali, egli occupa un posto a parte nel panorama teatrale della sua regione. I suoi personaggi, dalle forti tinte, sono portatori di tratti tipicamente napoletani (*Bellavita Carolina*)³, ma appare ben presto evidente che l'ambizione dell'autore va al di là del quadro socio-culturale dell'ambiente del quale egli è pertanto impegnato. I temi sviluppati tendono a un livello universale. I protagonisti di Santanelli, – esseri straziati, senza identità o al contrario piccoli borghesi col mal di vivere –, sono il più delle volte rinchiusi in un interno domestico inquietante e vivono situazioni conflittuali dalle quali non escono mai a testa alta. Di fronte alla banalità della loro vita che li disgusta, essi tentano delle soluzioni talvolta audaci (crimine premeditato in *Tu, musica assassina*)⁴, ma succede che la loro velleità, più o meno affermata, sfoci nella follia o nel suicidio (*Facchini*)⁵. Nessuna mezza misura in questo teatro: la crudeltà fisica, mentale, metafisica, così come l'orrore, vengono detti e vissuti senza riguardi. Si ritrovano, nella fattispecie, i tre tipi di situazione del ciclo tragico della teogonia sotto forme talvolta eufemizzate – la castrazione di Priscilla (*L'aberrazione delle stelle fisse*)⁶ – talaltra immaginate – l'incesto tra Antonino e sua sorella, e il cannibalismo in *Il baciamano*⁷ o *Regina madre*⁸. Soltanto certe scene buffe o umoristiche, talvolta ambigue, possono alleggerire la tensione drammatica, quando non l'aumentano.

IL CORPO NEL TESTO, IL CORPO SULLA SCENA:
DEFICIENZA DELL'UNO, FORZA CREATRICE
DELL'ALTRO.

«Gli atti del dramma corporale» secondo l'espressione di Mikhaïl Bakhtine, – «il mangiare, il bere, i bisogni naturali (e altre secrezioni: traspirazione, umore nasale, ecc.), l'accoppiamento, la gravidanza, il parto, la crescita, la vecchiaia, le malattie, la morte, lo strazio, lo squartamento, l'assorbimento da parte di un altro corpo, ecc.»⁹ –, sono onnipresenti, a livelli differenti, in ogni commedia di Santanelli. Si tratta proprio, infatti, di un dramma corporale perché nessuno di questi eventi della vita quotidiana si svolge normalmente. L'atto più semplice, la nutrizione, diventa un problema. Quando i personaggi si apprestano a mangiare, o l'appetito è sparito a causa di gastriti o altri problemi (Alfredo in *Regina madre*), oppure il piatto servito è terrificante («una strana pupattola a grandezza naturale»¹⁰ in *L'aberrazione delle stelle fisse*), o ancora il personaggio si strozza – sembra – ingurgitando voracemente il cibo (Carolina in *Bellavita Carolina*).

Le anomalie fisiologiche, fino alla paralisi (*Un eccesso di zelo*)¹¹ sono numerose: Antonino sotto l'effetto dell'angoscia, ingoia la lingua (*L'aberrazione delle stelle fisse*), Regina madre, nell'omonima commedia, ha dell'acqua nel cervello, l'urina di Antimo è verde in *Facchini*; la contessa, nella stessa commedia, è nata senza imene «quel velo che la natura prevede, a fragile baluardo della innocenza femminile» (*Facchini*). Spesso i personaggi intrattengono una forma di compiacimento verso

le loro deficienze corporali: Regina piazza dei bicchieri d'acqua in tutti gli angoli del suo appartamento come palliativo contro la secchezza della sua pelle «diventata di carta [...] nemmeno quella bella carta lucida lucida, no!... quella rasposa, di poco prezzo... quella che si usa per le buste del pane...»¹²

Questi comportamenti sono, tutti, rivelatori di una nevrosi profonda, risultato di un'esistenza instabile, fragile, di una realtà dominata da conflitti e frustrazioni: frustrazioni ideologiche come quelle vissute da Antonino, schiacciato tra una sorella che lo soffoca e la mancanza di un lavoro; frustrazioni corporali, quelle di Priscilla, zitella indurita in bisogno di maternità, o di Pacebbene (*Uscita di emergenza*)¹³, l'ex sacrestano sessualmente frustrato che conosce la morfologia femminile per caso, durante una cerimonia di battesimo, quando si trova costretto a cambiare i pannolini al bimbo che gli è stato affidato per qualche minuto. Altra frustrazione, quella di Gezio, il facchino solo al mondo: egli approfitta dell'opportunità offerta dalla sua professione per aprire le valigie delle donne e fantasticare sugli indumenti intimi femminili.

Ogni personaggio è preso nella rete della noia, del non-essere e, allo stesso tempo, paradossalmente, si ostina a difendere eroicamente il suo malessere. Alla fine della commedia, Priscilla indossa il vestito da sposa che essa stessa ha cucito pazientemente di nascosto da suo fratello, e Pacebbene domanda Cirillo in sposo. Più il personaggio parla del proprio corpo e ostenta i suoi mali, più egli riempie i vuoti della sua esistenza. Nel linguaggio usato dal direttore dell'hotel per il quale essi devono lavorare, i facchini, traboccanti di grasso, vengono presentati come «vecchie troie», «ignobile ciccia», «piccoli testicoli da un quintale», «tessuti adiposi», «stomachevoli corpaccioni» (*Facchini*). L'assenza di clienti ne fa degli sfaccendati, essi trascinano la loro obesità sulla scena. Le didascalie precisano le manifestazioni fisiche legate alla loro pinguedine: «*Antimo esce sudato, con la lingua di fuori come un cane*», si sposta «*con goffe movenze*» (*Facchini*). Essi sono ridotti a raccontarsi delle storie lubriche, tanto per far vibrare quel po' di vita che ancora gli resta nel corpo. L'ozio al quale sono costretti priva di giustificazione la loro presenza all'hotel, e in tal modo nega loro lo statuto di facchini, professione che li inquadra nella società tanto quanto il loro nome:

ANTIMO Siamo due disperati, Gezio!... Due relitti umani, due vuoti a perdere, due rifiuti per i quali non conviene neanche la raccolta differenziata... Lavoro, non c'è... La vita si è dimenticata di noi, anzi non sa neppure che esistiamo. Potremmo scambiarci i nomi, tu chiamarti Antimo e io Gezio, non se ne accorgerebbe nessuno. (*Facchini*)

Impossibile eliminare nella commedia *Facchini* il dato corporale senza che questa venga totalmente a crollare. Il corporale legato all'esistenziale è la chiave di svolta dell'intrigo. Il sovraccarico ponderale compensa così l'assenza d'identità e di riconoscimento sociale, il personaggio sente di esistere quando il suo corpo è pesante (o quando porta il peso degli altri). Al contrario, il direttore dell'hotel che, all'inizio della commedia, appare fiero della sua funzione, è «*magro*»; anche lui, però, prenderà del sovrappeso nel momento in cui la sola cliente, La Polacca di cui si è innamorato, lo umilierà e lo chiamerà con un nome che non è il suo, dunque nel mo-

mento in cui anche lui perderà la propria identità. Senza contare che il corpo è in mostrazione in certe specie di penitenze corporali: Gezio obbliga il suo collega a restare con i piedi in aria contro un muro, per un quarto d'ora, per punirlo di aver raccontato una storia non abbastanza piccante; il direttore, per favorire il loro dimagrimento, li sottomette a un esercizio fisico: trasportare, secondo modalità diverse, delle valigie e delle borse sulle quali aggiunge dei lingotti di piombo.

Le deficienze fisiche marcano la relazione tra la vita e la morte: esse sono infatti il segno che il corpo, anche sofferente, esiste o, piuttosto, esiste ancor più proprio perché soffre. Il padre di Alfredo, presentato da sua madre come un superuomo, è morto, mentre lui, il figlio, malgrado tutti i suoi malanni, è ben vivo:

ALFREDO [...] Sono fiero di essere mortale, debole, con la gastrite, le sudorazioni, le mani che tremano e le unghie che si spezzano! Bene o male, sto campando più di quanto ha campato lui!...¹⁴

Attraverso il proprio corpo il personaggio si sente legato al mondo, poco importa se la situazione, per la maggior parte del tempo, non è valorizzante; in ogni caso, la fisicità occupa e arreda lo spazio di quest'astratta contemporaneità suggerita da didascalie d'apertura in genere succinte: l'epoca data con l'espressione «*ai nostri giorni*», l'articolo indeterminativo indica il luogo: «*in un hotel di un luogo di vacanze non meglio precisato*» (Facchini), o «*in una città come Napoli*» (Uscita di emergenza). Questi luoghi, anche quelli più precisi, si rivelano in un certo modo strani: isolati dal mondo, sono universi chiusi che, talora annunciati come un rifugio rassicurante, talaltra invece si rivelano come decoro di una precarietà angosciante, quando non sono anche dei luoghi fuorvianti: un hotel che porta il nome polacco della sola cliente di passaggio, nome dissuasivo, perché impronunciabile.

Al termine di questo panorama delle esternazioni corporali nelle commedie di Santanelli, è ora di chiedersi come il discorso sul corpo partecipi alla costruzione scenica.

1- Esso elabora una definizione del personaggio, gli conferisce le caratteristiche non soltanto fisiche, ma mentali; lo situa rispetto agli altri personaggi. La sottomissione di Antonino a sua sorella è lampante dalla prima scena durante la quale egli ingoia la lingua: ella tiene la vita di suo fratello tra le mani così come imbavaglia le sue velleità di viaggi ricordandogli il suo handicap. Allo stesso modo Pacebbene, che ha qualche problema con le sue funzioni intestinali del mattino, è oggetto di derisione affettuosa da parte di Cirillo; egli appare durante tutta la commedia come colui che ha smesso di crescere e il suo amico sa come trarre partito da questo vantaggio. In generale, queste caratteristiche sono visibili già fin dall'inizio della commedia, ma conservano una parte di mistero che sarà delucidata in seguito; Regina madre si apre con la scena della madre che, occupata a disporre bicchieri d'acqua un po' dappertutto, sente suonare il campanello: i suoi spostamenti difficili traducono la sua debolezza fisica, quella stessa che è l'oggetto della commedia, dato che è proprio per curare lei che suo figlio s'installa a casa sua.

2- Esso serve di pretesto a uno scambio di dialoghi il più delle volte polemici tra i personaggi: l'espressione dell'aggressività è tanto più forte in quanto, attraverso la specularità – i personaggi funzionano in genere a due –, le parole sono rispettate dall'uno all'altro. In questo tipo di scrittura, il ritmo agisce più delle parole, il «flusso», basandosi sull'alternanza dei pronomi personali di prima e seconda persona singolare, anima e determina il senso del discorso:

REGINA [...] Mi sono scetata una mattina, e mi sono sentita tutta incartata, dalla testa ai piedi.

ALFREDO succede a tutti, prima o poi. Se ti può consolare, a me stanno spuntando sulle mani... e sul corpo in generale... un numero incredibile di macchie... E in alcuni punti, sulle gambe per esempio... le ramificazioni venose più sottili, i capillari, cominciano ad affiorare... si fanno più leggibili, in ossequio ad una misteriosa cartografia che...

REGINA (*interrompendolo*) Che ci azzecchi tu?

ALFREDO Come "che ci azzecco"... io ho trent'anni meno di te. Se permetti, non mi fa affatto piacere.

REGINA Tu non sei mai stato giovane. Io sì!¹⁵

Regina, la madre d'Alfredo, è malata, ma non vuole riconoscerlo davanti a suo figlio. Si stabilisce allora una specie di gara in cui la competizione tra la madre, che sta invecchiando, fiera però di un passato in cui brilla il ricordo del suo splendore, e il figlio, già affetto da malanni fisici, non concede affatto il vantaggio al più giovane.

3- Funziona come un colpo di scena: in modo inatteso, ricatto e rivincita mettono in scena il corpo e creano delle mini sequenze di grande intensità drammatica. Nel momento in cui suo fratello si appresta a partire, Priscilla ingoia a sua volta la lingua. Prima ella serve a tavola una pupattola, modo morboso di vendicarsi dell'indifferenza degli altri rispetto alla sua femminilità inappagata:

PRISCILLA [...] Guardate che bellezza!

(*Un urlo sfugge agli altri tre commensali: nel piatto di portata troneggia una strana pupattola a grandezza naturale!...*)

PASSIFLORA (*la pima a vincere la repulsione*) Ma... un bambino!

PRISCILLA (*sicura*) Una bambina, veramente.

ANTONINO (*guarda attonito*) ma che...

PRISCILLA Una femminuccia. Non lo vedete che liscia liscia tra le gambette? [...] (*solleva la pupattola tra forchetta e coltello*) Eh, come siete delicati di stomaco... Per chi m'avete preso, per una che lessa innocenti! finta! di pasta frolla. Ma dentro imbottita di carne, come se fosse vera. (*Affondandoci dentro la forchetta*) Avanti, chi si prenota per la testina, che la parte più saporita?¹⁶

Priscilla si riserva per più tardi il racconto della sua gemellità interiorizzata che la pupattola è tenuta ad annunciare.

4- la coscienza del corpo – sotto forma di frustrazione, di deficienza, di paura della morte – pone il problema dell’essere al mondo, di se stessi rispetto agli altri e sfocia in racconti immaginati quasi autonomi in cui il corpo è il solo protagonista. Queste affabulazioni, che consistono talvolta nell’inventare sogni, mirano «a alterare il reale dell’altro tanto quanto il proprio»¹⁷. Si tratta di una manipolazione perversa, a stadi differenti: talora deriva umoristica che rifiuta le degradazioni fisiche, proiezione del proprio avvenire (il racconto di Antimo, in *Facchini*, che mette in scena le malattie di sua moglie, poi la convalescenza a cavalcioni sulle proprie spalle), talaltra vera tortura psicologica: il sogno di Cirillo si nutre allo stesso tempo della debolezza fisiologica di Pacebbene, che ha appena dichiarato disperatamente di non voler morire, e delle sue inibizioni sessuali:

CIRILLO Ma noi non eravamo felici, no... Perché a te era cresciuta una pancia tanta (*fa il gesto*)... e ti lamentavi... e piangevi... e gridavi aiuto...

PACEBBENE E tu?

CIRILLO (*finge di non capire*) E io no, io avevo una pancia normale... la solita pancia che tengo tutti i giorni...

PACEBBENE Sì, ma tu che facevi?

CIRILLO e che facevo?... Giravo per la stanza, e dicevo “mo’ che si fa?... e mo’ che si fa?... e mo’ che si fa?”... e continuavo a girare “mo’ che si fa?”...

PACEBBENE Va annanze! E poi?

CIRILLO Allora abbiamo chiamato il medico. Ma quello non veniva... E la tua pancia continuava ad abboffarsi!¹⁸

Quando il medico esaminò Pacebbene, lo dichiarò «incinto».

Alfredo, il figlio che vuole impressionare la madre la quale prova ammirazione solo per il marito morto, inventa un racconto fantastico: ha mangiato la propria moglie con il suo consenso per sopravvivere perché erano prigionieri della neve. Terminato il racconto, l’idea del cannibalismo non viene abbandonata, di tanto in tanto una battuta ricorda l’evento al punto da creare una vera confusione nell’animo della madre. In fin dei conti, la sposa, che si è sacrificata per la sopravvivenza del marito, fa, in questo modo, un uso profittevole della propria morte, come l’amico di Antimo che voleva suicidarsi e che scampò durante il lavoro in una fabbrica di conserve di carne per animali!

Questi racconti sono sia una sintesi della situazione psichica dei personaggi a quello stadio della commedia, sia un modo di testare l’altro mettendolo alla prova; in questo essi appartengono all’intreccio drammatico visto che Santanelli, molto abilmente, li riannoda di traverso all’interesse della commedia. Nel sogno di Cirillo, il medico prescrive di pungere con una siringa il ventre di Pacebbene per farlo sgonfiare; ne esce allora una «specie di ciclone!... Sbattevano porte e finestre!... uh!... uh!... Io mi reggevo alla spalliera del letto! E qua dentro volava tutto... sedie, tappeti, quadri, statue!... quando poi finito il vento, tu ti eri sgonfiato, ma questa casa era ridotta così! Come sta ora... con tutte le senghe alle pareti!»¹⁹, una maniera di ritornare al deterioramento dei luoghi, alla precarietà della loro vita, responsabilizzando Pacebbene.

5- Una funzione comica. Santanelli gioca volentieri con il «materiale basso» creando delle scene ridicole: Regina, in piedi, «offre al pubblico il fondo schiena nudo»²⁰ perché suo figlio le faccia una iniezione, ma questi, ferito dai propositi della madre, la lascia con «la siringa appizzata dietro»²¹ il tempo di una scena; gli invitati in *Tu, musica assassina*, appena ingoiato il primo boccone, vengono pregati di vomitare a rischio di essere avvelenati dai funghi che gli sono stati serviti: «Alda torna e distribuisce una bacinella e un asciugamani per uno; segue una scena muta, contrappuntata dai quattro che cercano di bere l'acqua calda e di dare di stomaco... Si fanno tentativi di rutini... ciascuno aiuta l'altro», poi provano con i cucchiari «comincia una gara a chi si infila il cucchiaino più in fondo alla gola». La scena continua malgrado la reazione degli invitati: «scusate, ci avete invitato a mangiare o a vomitare?».

Il teatro di Santanelli trabocca di fatti corporali: il corpo viene mostrato in tutti i suoi stati, mai sotto aspetti lusinghieri. Esso dà luogo, lo si è visto, a molte digressioni, perché l'autore è prolisso. Si tratta sempre di situazioni stravaganti, morbose, con cui l'autore si diverte a tessere, tra il vero umiliante e l'immaginario eccessivo, delle reti di significati che, pur essendo umoristici, non risultano tuttavia meno pungenti.

Corpo, gesti e parole nel teatro di Franco Scaldati

Nel teatro di Franco Scaldati, tutto è strano e atipico: la sua concezione di fare teatro – crittura, recitazione, linguaggio –, e il contenuto dei suoi testi corrispondono ad una ben precisa ideologia. Giuseppe Bartolucci ne fa un ritratto che mette in primo piano la marginalità del suo temperamento e della sua creazione: «[...] per suo orgoglio, per suo diletto, si rende sempre più favolosamente oscuro, più fuori orario, affinando il suo linguaggio arcaico e surreale, nei suoi personaggi sotterranei, nelle sue azioni disastrose»²². Della sua giovinezza militante, egli ha mantenuto la volontà di non cedere a nessun tipo di pressione, né politica, né professionale. E' per questa ragione che egli sfugge le istituzioni teatrali e persino le avanguardie. La sua rivoluzione la fa a teatro, esaltando il ruolo dell'attore e tutti i mezzi espressivi, scegliendo di ridare vigore al corpo, ai gesti e alle parole. Lascia la parola propagarsi come delle onde nello spazio teatrale. Lo spettacolo si crea così non attorno ad un discorso centrale, a senso unico ma a partire da un'energia controllata di respiri, suoni e corpo.

In lui predomina l'attore che scrive testi, non nella solitudine del suo studio, ma dopo aver recitato con i compagni, perché sente un bisogno imperativo di condividere le emozioni e la fisicità del gruppo, di nutrire della vita altrui la propria immaginazione creatrice: «Attraverso il rapporto emotivo che avevo con quelle persone scrivevo, tramite quello che mi proponevano con la loro presenza, in quanto esistenza, in quanto rapporto d'amore, d'interazione, di vita»²³. Il testo prende forma sulla carta soltanto dopo essere stato a lungo sperimentato sul palcoscenico, secondo la migliore tradizione teatrale: «Più che di scrittura si trattava di idee e frammenti che poi crescevano fino a diventare uno spettacolo»²⁴. *Il pozzo dei pazzi*²⁵ era all'inizio solamente un canovaccio sul quale il gruppo ha lavorato, e che ha preso forma, a poco a poco, nell'arco di duecento prove.

Il teatro di Scaldati è il teatro di tutte le possibilità, in cui gli estremi più cupi e più affascinanti si attirano, si intrecciano, per dare al mondo un altro aspetto, né idillico, né drammatico, ma finalizzato a scuotere le coscienze. I personaggi sono molto spesso dei mostri privi di gambe, di braccia, ciechi o deformati. Li si scopre mentre dormono, o bevono o cercano mozziconi tra i ruderi e le macerie, ma nessuna esistenza può essere socialmente o storicamente riconosciuta (né età, né professione, né appartenenza ad un gruppo). Non hanno identità o, quando ne hanno una, è confusa: in *La guardiana dell'acqua*, i nomi tronchi (Simir, Mariol, Chiar, Silvè, Amar, Sant), privandoli della vocale finale, non permettono di situarli nell'universo maschile o femminile. Nello stesso modo, in *Assassina*, l'«omino» non sa dire se la «vecchina» sia veramente una donna. Si esita anche tra animale ed essere umano (il Beniamino di *Assassina* parla di sé alla terza persona e si interroga sulla propria identità: un topo o un uomo?) o tra essere umano e spirito. Possono essere intercambiabili (in *La guardiana dell'acqua*, sono venuti tutti dal mare, come spogliati della loro sembianza umana) o doppi, poiché ognuno porta in sé, contemporaneamente, il bene e il male (Benedetto e Gaspare in *Il pozzo dei pazzi*).

La nozione d'intrigo è scomparsa, tanto che niente può giustificare gli spostamenti dei personaggi, i quali non appartengono al mondo della logica, dell'efficacia e della produttività. Fuori dal tempo e dall'universo retto dalle leggi fisiche e biologiche, trascorrono l'esistenza a contemplare e a errare in uno spazio illimitato: vanno in cielo («Lucio, andiamo: dal cielo dobbiamo affacciare»²⁶) o nel mare, a contare i pesci. I luoghi che attraversano sono magici: gli alberi appaiono e scompaiono improvvisamente, le lune cospargono il suolo, le rose vanno in cielo, i pesci cantano, le stelle, figlie della luna, piangono; un insieme instabile, animato, irreali, in sospenso nell'universo. È un mondo immaginario come quello creato dai bambini nei loro giochi e nel loro immaginario – l'autore prende in prestito gli stessi schemi espressivi: «Gioco a fare addormentare i bambini»²⁷, ma qui parlano gli adulti. Però la loro espressione orale è fortemente influenzata dalle strutture e i modi di parlare infantili: si ritrova l'uso affettivo, ludico, pratico, opposto all'uso rappresentativo e dialettico propri dell'adulto. I dialoghi si basano spesso su uno scambio di domande che non vogliono una risposta esatta; quel che interessa è più il gioco che la conoscenza. Pinò interroga Masino, poi coglie nella sua risposta una parola e rilancia così una serie di domande (cos'è il mare, cos'è la luna, cos'è il cielo, cosa sono i fiori?) che creano delle unità prosodiche – consonantiche e vocaliche – di modo che si venga a creare un'attrazione semantica tra le parole:

PINÒ Si sentono solo pianti nel mondo... e lamenti
 MASINO C'è la musica nel mondo
 PINÒ « La musica?†... cos'è la musica?
 MASINO La musica ... quando un rumore del mondo
 Si incontra con un altro rumore... come il
 Canto di un cardellino Come il mare... che si
 Muove e suona Questa è la musica
 PINÒ Il mare... cos'è il mare?²⁸

Ne deriva un'elocuzione dominata dalla paratassi: frasi brevi, parallelismi in cui la ripresa di espressioni o di parole trascina *ipso facto* allitterazioni e assonanze che creano una musicalità al testo; versi di animali, onomatopее, mormorii canticchiati – come se il locutore stesse fantasticando –, pause o un suono prolungato, tutte queste manifestazioni vocali mostrano fino a che punto lo scritto è fatto per una recitazione fondata sul ritmo e la gestualità: «Le parole di Franco escono dal ventre e dalla testa. Il movimento musicale del palermitano sviluppa sospensioni e legature antiche, il ritmo battuto del piede rende agile il corpo dell'attore»²⁹. Si ritrova qui la teoria di Meschonnic³⁰ che dimostra come la dimensione materiale e corporale del linguaggio può determinare la gestualità degli attori o la scelta della messa in spazio, o anche costituire da solo lo spettacolo.

Paradossalmente, Scaldati prolunga la creazione scenica con la scrittura del testo a cui dedica una particolare cura. La disposizione delle parole sulla pagina è dettata da «un disegno ben preciso»³¹, insieme estetico (una specie di ricamo delle parole tra loro) e didascalico (le ispirazioni, le pause, le sospensioni, le riprese sono indicate). L'autore insiste sulla necessità della percezione visiva, che permette di verificare l'architettura dell'insieme e la sua validità teatrale:

...i vocali su ricami ... i vocali su ricami

...i vocali su ricami

...l'omino prende un uovo dalla gabbia e lo succhia

OMINO	Santina ... com' c'on su a culuri l'uova? ... 'e
manciarì? o no Se	Ci ramu a consa a
Santina	Uoiueaeaeuiouieauioiueaeaaa
Oiuuuioa	

... mancia... mancia ... l'uovu m'u sucavi
 ... mancia... mancia ... ora
 scunsamu a tavula

	mari	cielu e fumu
mari	cielu e fumu	
mari	cielu e fumu ... fumu fumu	e fumu
oiua uoiu	oiua aeio oiua oiue	

...l'omino ora fuma ... e gioca col fumo

OMINO	Santina fini ri manciari	... e a	musica suona
R	'unni vieni stu sonu?	... chisà	
Santina...	lavamu pizzu e piruzzi? S'un		
	li lavamu a cura	si mancia u succi	
	... se ... se... a cura	si mancia u succi	
	... iiii	iiiiiiiii	iiiiii

... 'un ti scantari ca babbu ... amicu miu è u
 succi ... a cura un s'a mancia
 ... a cura 'un s'a mancia
 ... a cura 'un s'a mancia

... *l'omino prende la gallina e la lava*

OMINO Oiuoiuaeeao Uoiueaiuo Ouiuoiuiuioiueaeaae
 Aeuiouieaeaeaeuiouie³²

Lo spazio tipografico, e in una certa misura i puntini, appaiano o separano i gruppi di parole o, in altre commedie, le battute, e costituiscono un discorso pulito al di sopra del testo, sul modo di costruire il ritmo scenico. In questa pagina, si ha certo un effetto di discontinuità, ma i segni tipografici, tra cui gli spazi, iscrivono la continuità di una soggettività.

Poeta incisivo, Scaldati conduce un'attività teatrale esigente in uno dei quartieri più difficili di Palermo, l'Albergheria. Tutt'altro che popolare, nel senso proprio del termine, il suo teatro è nondimeno una cerimonia collettiva, una creazione in espansione; per questo all'uomo attore-autore piace parlare di laboratorio teatrale, per evocare nello stesso tempo la creatività del gruppo, in cui l'individuo si vuota della propria spiritualità a vantaggio degli altri, e il lavoro artigianale di ciascuno. Egli sceglie il dialetto, lingua della vita, da un lato per opporsi alla lingua ufficiale fredda e finalista, e dall'altro, per la musicalità e la qualità dei suoni. Respiri ed energie corporee si impadroniscono dello spazio per creare un mondo poetico fatto di epifanie, di metamorfosi, di sorprese.

UNA POLIFONIA CORPORA

Definire il teatro di Michele Perriera è un arduo compito, riconosciuto come tale dallo stesso autore. Non assomiglia, come si è voluto spesso dire, né alla drammaturgia di Pirandello, né a quella di Brecht che, pur sembrando talvolta lontane od opposte, danno entrambe il primato alla logica. Al contrario, Perriera ha certamente dei punti in comune con Artaud, nel suo tentativo di rendere visibile la capacità che ha il teatro di rivelare, attraverso l'espressione corporale, le tensioni vitali nascoste. Definirlo, d'altra parte, sarebbe ammettere che Perriera è rimasto fedele a un progetto artistico preciso; ora, in più di quarant'anni di carriera, in quanto autore e regista, e poi, a partire dagli anni '80, come formatore della scuola Teatès di Palermo, egli ha incontrato dubbi e inquietudini. Il suo itinerario privilegia ora l'espressione corporea, ora l'espressione verbale, perché, per lui, la parola è il luogo della falsa coscienza, mentre il corpo rappresenta la verità dell'essere, luogo di tutti i desideri.

Durante una pausa di cinque anni che ha inizio nel 1974, egli fa il bilancio della produzione drammaturgica di cui denuncia i limiti – estetica mal definita, assenza di riflessione sul contenuto teatrale, abbandono della tradizione in quanto mito e memoria –, e separa la sua attività in due periodi creativi distinti. Il primo è centra-

to sulla fisicità; il personaggio si presenta nella sua totalità corporea, provocante in quanto strumento che dinamizza gli oggetti scenici e dà l'impulso ad altre gestualità che fanno progredire l'azione drammatica, senza ricorrere alla logica del discorso verbale: «I movimenti gestuali 'esibiscono' personaggi febbrili ed asmatici, furibondi e penduli ma sempre 'manierati' e artificiosi: vibrando in bilico, danzando a sghimbescio, bloccandosi di sbieco. Manichini galvanizzati, i personaggi s'aggrovigliano in viluppi epilettici, si arcuano in arabeschi acrobatici, fluttuano dolenti e stralunati: fra parossistico sciamanismo incantatorio e 'ductus' estenuato o saettante di clownerie allo specchio»³³. La parola è trasformata in «gesto fonico»³⁴: ridotta in briciole, frantumata, accompagna le contorsioni e il dimenarsi corporeo, gioca con le gradazioni sonore, tesse una polifonia contraddittoria. Non si rivolge mai all'intelligenza dello spettatore, scevra com'è di progressione argomentativa. Anche nella riscrittura del *Faust* di Marlowe, *Morte per vanto* (1970), Perriera altera il linguaggio riprendendo nuclei frammentati di citazioni, costruiti secondo schemi antagonisti e instabili: «un funambolismo linguistico»³⁵. La creazione nasce nel momento stesso in cui i corpi in vibrazione degli attori occupano lo spazio scenico.

La malinconia domina largamente in *Atti del Bradipo*³⁶ (un insieme di sei corti testi che formano un dittico sull'avventura teatrale e l'avventura umana. Tre opere per ogni parte che procedono in modo parallelo: la strada verso la morte (*Come, non lo sai? / Buon appetito*), la morte annunciata (*Dove hai lasciato la barca? / Polverone*), la metamorfosi (*Ti ricordi? / Injury time*). Delle interrogative per i tre titoli delle opere che trattano dell'esperienza teatrale, quasi a simboleggiare l'inquietudine dell'autore. Il denominatore comune dei sei testi è il bradipo che passa dal ruolo di spettatore ideale (o vigile discreto) a quello di attore principale. All'inizio di ogni serie, il bradipo è solo una presenza, poi inizia ad agire sia intenzionalmente sia fisicamente.

Nei primi tre testi che trattano del teatro, Perriera riprende il suo itinerario teatrale in senso contrario: dal primato della parola a quello del corpo. Lasciemo da parte i primi due testi per interessarci al terzo *Ti ricordi?* che fa rivivere l'epoca in cui il personaggio si esprimeva solo attraverso i gesti e i movimenti. Il testo è composto di una sola e lunga didascalia, interrotta appena nella parte finale da un tentativo di discorso sincopato, di frasi in sospenso; solo le frasi che parlano della danza sono costruite correttamente, perfino la canzone è solo accennata: «*Polvere di stelle. Niente parole solo il mitico motivo (là, là, là là, là là là là)*»³⁷. Il personaggio in pigiama grigio di *Ti ricordi?*, sedotto dal bradipo che immagina, si identifica a lui riproducendo mimeticamente i suoi spostamenti: «Poi l'uomo – che è quasi al limite del proscenio – si mette di fianco, atteggia le braccia in modo da farle sembrare due zampe d'animale sollevate da terra, fa qualche passo da bestiolina virtuosa e vanitosa, traballando e sculettando. Tre passi e stop. Tre passi più lenti e stop. Tre passi ancora più lenti e stop. Ed è al centro. Qui alza lentamente la sua gamba più vicina al pubblico, e la tiene sollevata, come succede ai cani quando fanno pipì»³⁸. Due mondi opposti si trovano faccia a faccia: uno rappresentato dalla televisione è la vita moderna, regno dell'apparenza e del gioco sociale (il personaggio che si vede nello schermo rifiuta la propria immagine); l'altro rappresentato dal bradipo è

la vita originaria in cui domina la forza istintiva del corpo. Se la prima impone la sua presenza tirannica, l'altro resta discreto, nascosto nel buio.

Costruzione immaginaria, il teatro è malato, così come la vita dell'essere umano, costruzione reale. Per uscire da questo vicolo cieco, l'autore propone, attraverso l'immagine dell'animale da cui discende l'uomo, un ritorno alle origini. Bisogna ripensare l'arte e la nostra esistenza in piena libertà e al di fuori di tutte le tentazioni contemporanee.

Intrecciando, in *Atti del bradipo*, la vita e il teatro, Michele Perriera ha certamente voluto portare una testimonianza della sua vita, consacrata all'arte della scena: le sue lotte, le sue delusioni di fronte all'indifferenza dei poteri pubblici, la difficoltà quasi insormontabile, a Palermo, di occupare uno spazio che diventi la residenza fissa per una compagnia. Il bilancio, velato di amarezza e nostalgia, è duro. Tuttavia, il suo teatro, tra catastrofismo e promessa, offre una possibilità di sopravvivenza.

L'ALTRA I nostri bradipi non chiedono altro. [...] preleviamo il loro sangue, e con il loro sangue cureremo forse le nostre malattie, la nostra stessa miseria, la nostra solitudine, forse. È il sangue della nostra energia originaria. Una volta o l'altra forse troveremo nel sangue dei bradipi la nostra più vera salute. La nostra eternità magari.³⁹

Il teatro di Michele Perriera privilegia ora l'espressione orale, ora l'espressione corporea, ma volendo denunciare le pessime condizioni della produzione culturale a Palermo, rischia di condannare la sua creazione alla paralisi, limitandola alla metafora di questa situazione.

Scaldati invece, commediografo e regista, sperimenta liberamente a suo piacimento l'unione della voce, del gesto e del ritmo puntando, sicuramente a discapito del testo, sulla sola fisicità.

Completamente diverso è il teatro di Santanelli che sviluppa un discorso ossessivamente corporeo, come se l'autore volesse iscrivere la deficienza del corpo in una durata atemporale, compensando così la fragilità della nostra esistenza materiale e sopravvivendo grazie all'alchimia scenica perché l'essere, nominato e mostrato, perdura trasformando l'effimero in attimi di eternità.

Traduzione dal francese di Rita Formica

NOTE

¹ H. MESCHONNIC, in *Oralité, Poétique du drame moderne et contemporain*, Études théâtrales 22/2001, Louvain, Centre d'études théâtrales / Université Paris III, Institut d'études théâtrales, pp. 83–85.

² B. ANDRIEU, *L'action de la chair*, «Théâtre/Public», n°154–155, pp. 5–10.

³ B. C., in *Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli*, a cura di L. LIBERO, Napoli, Guida Editori, 1988, pp. 31–80.

⁴ Testo inedito, tradotto in francese da A. SCIARRABBA, in *Scènes parthénoépennes*, numéro monographique de la revue «Scena aperta», n°3, coll. de L'ÉCRIT, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, pp. 220–278.

- ⁵ Testo inedito, tradotto in francese da E. BOUSQUET, in *Scènes parthénopéennes*, *op. cit.*, pp. 158–217.
- ⁶ In *Teatro*, Introduzione e cura di T. MEGALE, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 250–317.
- ⁷ *Ibidem*, pp. 322–351.
- ⁸ *Ibidem*, pp. 126–203.
- ⁹ M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- ¹⁰ In *Teatro*, *op. cit.*, p. 298.
- ¹¹ In «Sipario», n. 539, novembre 1993, pp. 67–83.
- ¹² *Regina Madre*, in *Teatro*, *op. cit.*, p. 141.
- ¹³ In *Teatro*, *op. cit.*, pp. 44–121.
- ¹⁴ *Regina Madre*, in *Teatro*, *op. cit.*, p. 147.
- ¹⁵ *Ivi*.
- ¹⁶ *Laberrazione delle stelle fisse*, in *Teatro*, *op. cit.*, p. 298.
- ¹⁷ J. NIMIS, *Spécularités dans un monde tellurique*, in *Scènes parthénopéennes*, *op. cit.*, p. 124.
- ¹⁸ *Uscita di emergenza*, in *Teatro*, *op. cit.*, p. 54.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 55.
- ²⁰ *Regina Madre*, in *Teatro*, *op. cit.*, p. 129.
- ²¹ *Ivi*.
- ²² G. BARTOLUCCI, *Angeli e Assassina*, in *Franco Scaldati*, a cura di V. VALENTINI, S. Mannelli, (Catanzaro), Rubettino, 1997, p. 141.
- ²³ F. SCALDATI, in «La Locanda degli elfi», *conversazione con Franco Scaldati*, in *Franco Scaldati*, *op. cit.*, p. 125.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 119.
- ²⁵ *Il pozzo dei pazzi*, *Assassina*, *La guardiana dell'acqua*, *Occhi*, in *Il teatro del sarto*, Piccolo Teatro di Palermo, 1990.
- ²⁶ *Lucio*, in *Franco Scaldati*, *op. cit.*, p. 77.
- ²⁷ *Ibidem*, p. 77.
- ²⁸ *Assassina*, *op. cit.*, p. 57.
- ²⁹ F. PITITTO, *Alla ricerca del cuore*, in *Franco Scaldati*, *op. cit.*, p. 143.
- ³⁰ H. MESCHONNIC, in *Oralité*, *op. cit.*, p. 85.
- ³¹ F. SCALDATI, in «La locanda degli elfi», *conversazione...*, *op. cit.*, p. 131.
- ³² *Assassina*, *op. cit.*, p. 74.
- ³³ G. LA MONICA, *Il labirinto del possibile*, in «Nuove effemeridi, Rassegna trimestrale di cultura», Palermo, Edizioni Guida, n°49, 2000/1, p. 86.
- ³⁴ U. ARTIOLI, *Fisicità e disordine nel teatro di Perriera*, *ibidem*, p. 43.
- ³⁵ G. BARATTA, *Dalla officina retorica nascono i golem*, *ibidem*, p. 51.
- ³⁶ *Atti del Bradipo*, Palermo, Sellerio Editore, 1998, p. 68.
- ³⁷ *Ti ricordi?*, in *Atti del bradipo*, *op. cit.*, p. 71.
- ³⁸ *Ivi*.
- ³⁹ *Injury time*, in *Atti del bradipo*.