

Nuova drammaturgia epica contesto storico – dinamiche generative – antecedenti

GERARDO GUCCINI

NON A CASO, TAVIANI, PASSANDO IN RASSEGNA LA DRAMMATURGIA ITALIANA DEL SECONDO NOVECENTO, RICONOSCE AI SOLI DRAMMATURGHİ DELL'AREA NAPOLETANA IL MERITO DI AVER SAPUTO EFFICACEMENTE RINNOVARE L'INTRECCIO FRA TEATRO E LETTERATURA. AFFERMA LO STUDIOSO:

La compenetrazione fra scrittura scenica e scrittura letteraria, che nel teatro italiano si va perdendo nel corso dei primi decenni del Novecento e che nella seconda metà del secolo diventa una condizione spesso senza sbocco, si realizza invece nel teatro napoletano¹.

A Napoli, infatti, la teatralità del parlato, i vitali mescolamenti fra le tradizioni culturali autoctone (alte e basse, musicali, canore, letterarie, poetiche, drammatiche, e performative) e la proverbiale contiguità fra i comportamenti sociali e quelli scenici² hanno contribuito a rimarginare, di generazione e generazione, quella storica frattura fra lingua orale e lingua scritta, che costituisce da sempre il principale problema degli autori drammatici italiani. Partendo dalle realtà e dall'immaginario del mondo napoletano, dapprima i grandissimi Eduardo e Viviani e, poi, Rucello, Moscato e Santanelli³ hanno maturato linguaggi drammatici personali, eclettici e d'ampio respiro: linguaggi che, anche quando disgiunti dal dialetto, evocano con immediatezza la voce mimetica e descrittiva dell'attore/interprete oppure l'intensa sonorità dell'espressione vocale.

Tuttavia, a partire degli anni Ottanta, la scrittura scenica e quella letteraria si sono diffusamente compenstrate, non solo nelle opere dei drammaturghi napoletani, ma in tutto l'ambito dell'innovazione, sfociando, al termine di percorsi accidentati e spesso imprevedibili, in fenomeni storicamente rilevanti e di grande pre-

gnanza. Dalla volatile drammaturgia del 'teatro ragazzi' e dai 'drammi narrativi' di Laboratorio Teatro Settimo ha preso le mosse il fenomeno del 'teatro narrazione', che costituirà una delle più significative e feconde emergenze del decennio successivo⁴. Il sodalizio fra Cesare Ronconi e Mariagela Gualtieri, fondatori del Teatro della Valdoca, ha alimentato nell'attrice/drammaturga una linea di scrittura paradossale e intensa, che si risolve in testi poetici eppure «nati per il teatro, sempre a ridosso della scena, per un regista che non ha voluto per il proprio lavoro altre parole»⁵. Il lavoro di Marco Martinelli con gli attori del Teatro delle Albe ha dato vita a un imponente repertorio drammatico, che include, accanto ai testi dello stesso regista/capocomico, anche quelli in lingua romagnola di Nevio Spadoni e Raffaello Baldini, con Tonino Guerra uno dei maggiori poeti della scuola di Santarcangelo.

Il filo rosso che attraversa le differenziate esperienze degli anni Ottanta è costituito dalla comune propensione a rigenerare i modi compositivi del testo teatrale, partendo dall'assunzione delle dinamiche e dei valori sedimentati dalla parabola storica del Nuovo Teatro (1947–1970)⁶. Capita, così, che spettacoli di caratteri vivi e refrattari al testo alimentino nei loro artefici competenze letterarie e poetiche, e che, per contro, nei retroterra culturali degli autori si profilino le esperienze della ricerca teatrale. Scrive Annibale Ruccello in un documento che ha il sapore della testimonianza generazionale:

La nostra drammaturgia è nuova perché non parte, non si collega alla generazione precedente dei drammaturghi italiani, quelli degli anni '50. Scaturisce invece assai più dal lavoro degli anni '60 e '70, più dalla sperimentazione che dalla sperimentazione che dalla drammaturgia tradizionale. Insomma, da una generazione che ha fatto una drammaturgia di regia più che di [...] testo: una drammaturgia sui corpi. Noi, come corrente, veniamo da questo universo, il nostro punto di riferimento è la vecchia avanguardia del '60, con tutte le sue ramificazioni. E per noi, che ci consideriamo in qualche modo l'avanguardia degli anni '80, c'erano due strade: una era quella intrapresa [...] dalla 'Nuova Spettacolarità' che portava alle sue estreme conseguenze il discorso su di un certo tipo di teatro di immagine e di suoni. La seconda era quella di un ritorno a una narrazione [...].⁷

Le emergenze testuali degli anni Ottanta non discendono, dunque, da precedenti emergenze testuali, ma si sviluppano all'interno delle pratiche dell'innovazione, coniugando la parola scritta allo svolgimento dell'atto performativo, il quale, a partire dalla concettualizzazioni estetiche e ideologiche degli anni Cinquanta, aveva d'altreonde alimentato anche i filoni delle avanguardie poetiche (la «poesia tecnologica», la «poesia concreta», la «poesia visiva», «le parole-cose» di Edoardo Sanguineti⁸). Fra queste avanguardie e il successivo ripristino d'una scrittura drammatica d'impianto comunicativo e semantico, vi sono, però, più differenze che analogie. Le avanguardie poetiche si sono infatti riferite ai modelli della performance per destrutturare le finalità espressive del linguaggio letterario, mentre, tutto all'opposto, la drammaturgia degli anni Ottanta ha ricavato dal suo rapporto di vicinanza o coesistenza con la concretezza corporea dell'atto teatrale (Ruccello, Moscato, Gualtieri, Santagata, Chiti... sono anche attori) una rinnovata fiducia nella capacità di significare

del segno verbale, considerato, fra l'altro, in quanto affioramento del senso riposto nella presenza scenica del performer.

La svolta drammaturgica degli anni Ottanta ha enucleato la scrittura letteraria a partire da quella scenica, ripristinando, di rimando, le funzioni narrative dell'atto teatrale. E ciò è avvenuto allorché i teatranti hanno diversamente ambientato i processi e i riferimenti del Nuovo Teatro, immettendoli in orizzonti creativi che concepivano nuovamente la 'parola detta' in quanto media del pensiero e strumento di relazione. Si sono così avviate filiere di percorsi che hanno esplorato, a partire dalle concrete esigenze del lavoro teatrale, le diverse tipologie dell'espressione verbale: quelle drammatiche (gli autori della scuola napoletana, le drammaturgie collettive di Laboratorio Teatro Settimo, Alfonso Santagata, Ugo Chiti), quelle liriche (Mariangela Gualtieri, la trilogia dantesca dei Magazzini), quelle epico-narrative (i monologhi del teatro ragazzi, la riscoperta delle tradizioni popolari, il molteplice fenomeno del 'teatro narrazione').

La riscoperta delle tecniche della parola da parte del teatro, ha suscitato degli equivalenti spontanei dei generi letterari, che, in questa nuova insorgenza scenica, si intrecciano gli uni agli altri senza comportare elementi di rigidità e distinzione. A riprodurli, non sono infatti pratiche espressive preventivamente modellate su requisiti di genere, ma eclettiche dinamiche teatrali, che modellano liberamente i propri esiti verbali. Per questa ragione, le soluzioni testuali approntate nell'ambito dell'innovazione teatrale non rientrano omogeneamente nella categoria del 'dramma', anzi, rompono l'equivalenza fra la nozione di 'testo drammatico' e quella di 'drammaturgia scritta', individuando in quest'ultima la decantazione di insorgenze verbali molteplici, fra le quali appaiono specialmente evidenti e determinanti quelle drammatiche, che riflettono le relazioni fra gli attori, e quelle epiche, che incuneano narrativamente i fatti extra-scenici nella relazione fra attore/narratore e spettatore.

Gli sviluppi ulteriori del connubio fra la cultura dell'innovazione e la pratica della parola scenica, appaiono, per il momento, indefiniti, incerti, forse addirittura inconsistenti. E questo perché, essendo l'attuale «teatro post-novecentesco»⁹ caratterizzato, come osserva Marco De Marinis in un saggio inedito, dalla «fuoriuscita dalla cultura teatrale del Novecento», si corre il rischio che venga presto a dissolversi la vitale dialettica fra l'utilizzo intensivo della parola e le drammaturgie dell'innovazione. Era stata, infatti, la straordinaria vitalità della cultura teatrale del Novecento – compendiata e rilanciata dalla svolta degli anni Sessanta – a conferire al ripristino della parola scenica un carattere provocatorio, innovativo e sperimentale. Cadendo ora tale vitalità, anche la composizione del testo viene, di conseguenza, a perdere di mordente dialettico, inquadrandosi in scenari produttivi «passatisti» oppure ancora in via di configurazione, e cioè non riferibili né alle logiche della tradizione drammatica né a quelle delle successive avanguardie storiche.

Per contro, i risultati storici dal connubio fra la cultura dell'innovazione e la pratica della parola appaiono chiaramente consolidati. Si va dall'inclusione della poesia e del racconto alla tessitura performativa dell'evento, alla riscoperta del dialetto come lingua «costitutiva» e «corpo verbale»¹⁰; dall'allargamento del processo compositivo alle soluzioni dell'inchiesta e del dossier, all'acquisizione di un pub-

blico non specializzato e popolare. Il recupero delle tradizioni, i 'drammi narrativi', il 'teatro narrazione', il 'teatro civile', il 'teatro sociale' e poi le molteplici soluzioni del 'teatro popolare di ricerca', che include gran parte delle precedenti tipologie¹¹, non sono che alcuni fra gli effetti della più generale ricerca d'uno stato di consonanza comunicativa con la persona dello spettatore. Ricerca che, a partire dagli anni Ottanta, ha portato diversi teatranti dell'innovazione ad affidare a un mezzo di comunicazioni primario e generalmente comprensibile come la lingua parlata, gli esiti di processi di composizione dialettici, sperimentali, aperti, non irretiti, insomma, dall'obbligo di realizzare un disegno espressivo precedentemente formulato. In tale contesto, infatti, il testo non progetta preventivamente lo spettacolo, ma scaturisce dal suo progressivo farsi, mentre la scrittura letteraria si rigenera di volta in volta, oscillando fra la riformulazione delle improvvisazioni orali, la descrizione narrativa dell'evento scenico e l'introiezione delle realtà del teatro (operazione, questa, che ricava i personaggi dagli attori, i dialoghi dalle relazioni, le scene dalle situazioni di lavoro).

* * *

Sganciandosi dalla ideologica contrapposizione di teatro e dramma, e intrecciando scrittura scenica e testuale¹², i teatranti degli anni Ottanta hanno realizzato numerosi testi, ai quali gli studi teatrali e quelli letterari hanno prestatato, in genere, scarsissima attenzione. Ci sono le drammaturgie di Alfonso Santagata da *Büchner mon amour* (1980) fino ai lavori in carcere e agli spettacoli negli spazi aperti, come *Terra sventrata* (1994) e *Tragedia a mmare* (1999)¹³; i grandi spettacoli epico-corali di Marco Baliani¹⁴, spesso inquadrati in laboratori e articolati progetti; le drammaturgie di Laboratorio Teatro Settimo da *Elementi di struttura del sentimento* (1985)¹⁵ alla *Storia di Giulietta e Romeo* (1991)¹⁶; il repertorio di Marco Martinelli, regista «capocomico» delle Albe di Ravenna¹⁷; le concertazioni di Leo de Berardinis, fra le quali leggendario *Ritorno di Scaramouche* (1994)¹⁸. Poi, negli anni a seguire, questa stessa dialettica fra scrittura scenica e testuale trova ulteriori applicazioni negli spettacoli di 'teatro narrazione' e, per quanto riguarda le azioni drammatiche con più attori, negli affreschi corali di César Brie¹⁹, negli spettacoli di forte impatto civile realizzati da Beppe Rosso con l'Associazione Culturale Teatri Indipendenti, in *Cicoria* (1999) di Ascanio Celestini e Gaetano Ventriglia²⁰ e in *mPalermu* (2001) e *Carnezzzeria* (2002) di Emma Dante²¹.

Si tratta di opere che, pur diversissime sotto il profilo dei linguaggi e delle tematiche (ricavate dai classici, dalle tradizioni della Commedia dell'Arte, dal vissuto e dagli ambiti sociali), risultano da modalità compositive strettamente analoghe. E cioè da movimenti processuali, che, presupponendo un contatto diretto con il pubblico, si riferiscono – a differenza della processualità esplorativa e di ricerca degli anni Settanta – a criteri linguistici immediatamente condivisibili e 'popolari'²². Di qui il ricorrere di strutture drammatiche e modalità performative, che possiamo evincere dagli esiti testuali, dove figurano:

- personaggi fortemente tipizzati, che integrano movimenti fisici e psichici senza presentare il retroterra psicologico del personaggio/individuo (Emma Dante li chiama «maschere senz'anima»²³; Marco Martinelli «burattini animati»²⁴);

- dinamiche performative che si formalizzano in ‘numeri’ o ‘attrazioni’;
- criteri di ricomposizione e montaggio che conciliano tali ‘numeri’ o ‘attrazioni’ al livello dei significati diegetici;
- una spazialità sprovvista di autonome valenze rappresentative, che coincide con il luogo materiale dell’azione e viene da questa determinata;
- una relazionalità a tutto campo che consente agli attori di rapportarsi direttamente al pubblico, pur mantenendo la maschera del personaggio;
- intrecci di soluzioni epiche e drammatiche, che predispongono le possibilità del ‘teatro narrazione’;
- la tendenza a risolvere il dramma in tessiture di azioni concrete, che non implicano, per venire decodificate e seguite, il ricorso al principio di finzione.

Queste modalità di composizione non vengono né trasmesse da maestro a allievo né conservate da tradizioni esplicite e riconosciute, ma si riproducono di volta in volta a partire dall’innesto di due prassi culturali: l’una rientra nel quadro delle trasformazioni storiche, l’altra riguarda le dinamiche generative dell’evento drammatico.

La prima individua lo spettacolo in quanto esito d’un processo relazionale collettivo, che definisce progressivamente gli elementi della performance e il loro intreccio formale. Alle spalle di questa concezione ci sono i metodi del teatro di gruppo, la crisi delle convenzioni drammatiche e, soprattutto, l’idea che il processo di composizione, con tutte le sue implicazioni pedagogiche e formative, sia centrale rispetto agli esiti estetici²⁵. È questa un’idea che ha evidenziato la polarità processo/prodotto, facendone uno schema culturale portante, al quale i teatranti dell’innovazione si sono costantemente riferiti declinandone le possibilità in soluzioni contrapposte. Mentre i gruppi degli anni Settanta ricavavano dal training delle partiture fisiche che, montate e ri-significate dal regista, costituivano lo spettacolo, le realtà teatrali del decennio successivo hanno preferito ricavare dal lavoro intorno allo spettacolo i percorsi formativi dell’attore²⁶.

Su questa base di procedimenti diffusi e storicamente determinati si è innestata a macchia di leopardo una dinamica generativa di carattere primario. Attivandola, gli attori e i registi hanno sperimentato come le azioni improvvisate e il lavoro sul ‘tipo’ incanalino istinti mimetici e pulsioni al transfert, realizzando azioni e parole che possono venire intrecciate in eventi di contenuto narrativo, eppure non fittizi perché, venendo tali azioni e le parole trovate dall’attore o calibrate a sua misura, l’atto recitativo si risolve nel dispiegamento d’un repertorio strettamente personale di espressioni gestuali e foniche. È la stessa dinamica che si manifesta nei giochi di ruolo dei bambini, e che, come dice Borges in una novella famosa²⁷, dissemina anche nelle civiltà che ignorano il teatro drammi effimeri e continuamente variati.

Nella storia del teatro, il momento di massima evidenziazione di questa modalità, comunque latente e pronta riprodursi, è stato il teatro dei comici dell’Arte, al quale le recenti drammaturgie dell’innovazione teatrale si apparentano per più versi. Queste, infatti, ricavando le abilità performative dalla persona dell’attore, presentano anch’esse una molteplicità di linguaggi: il siciliano di Scaldati, il messine-



*Immagine dello spettacolo «Carnezzeria», regia di Emma Dante.
Fotografia di Lia Cuccio*

se di Spiro Scimone e Francesco Sframeli, il monferrino di Laura Curino in *Elementi di struttura del sentimento*, il veneto di Marco Paolini, il romagnolo di Ermanna Montanari e Gigio Dadina («maschere di carne» delle Albe di Ravenna), il romanesco di Celestini, il foggiano di Ventriglia, il palermitano di Emma Dante²⁸. Inoltre, sia i Comici dell'Arte che gli attuali registi-drammaturghi praticano l'improvvisazione, lavorano intorno a tipi psichici fortemente connotati e innestano arredi e oggetti di scena allo svolgimento di azioni drammatiche che definiscono da sé i propri spazi, manifestando un'idea di spettacolo *pre-scenografica e pre-teatrale*, se intendiamo per 'teatro' un luogo architettonico che incornicia otticamente il palco separandolo dalla platea.

All'inizio del secolo scorso, Jacques Copeau è stato il primo a capire che il ripristino d'una spazialità essenziale e concreta, non irretita dall'obbligo di simulare l'ambiente diegetico, avrebbe potuto avviare significativi processi di rigenerazione drammatica. Infinitamente meno presente e ascoltato di Stanilasvskij o Grotowski, Copeau andrebbe ora rivalutato e incluso fra gli interlocutori privilegiati dei teatranti, poiché la sua opera, se rapportata agli attuali sviluppi drammaturgici, costituisce un antecedente significativo. L'aver riconosciuto «il legame fra il dispositivo scenico e l'invenzione teatrale nei suoi elementi: poeta, attore, messinscena»²⁹, fa di questo «padre fondatore della regia» (come l'ha chiamato Fabrizio Cruciani) il promo-



«I Polacchi», regia di Marco Martinelli. Fotografia di Barbara Fuscon

tore di una linea di ricerca, che, invece di esplorare il teatro-aldilà-del-dramma, si trattiene a indagare il teatro-al-di-qua-del-dramma, indirizzando l'innovazione delle pratiche e delle strutture di compagnia ai fini dell'affioramento testuale.

La devozione per i classici e la mitizzazione dell'Autore, impedì a Copeau di sviluppare liberamente le interazioni fra la scrittura e il contesto teatrale. Tuttavia, abbandonata Parigi e la mastodontica struttura scenica in cemento del Vieux Colombier, il regista ebbe modo di sperimentare, durante il ritiro in Borgogna, l'influenza di quel dispositivo totalmente essenziale e nudo che è la sala di lavoro. La sua descrizione dell'ambiente dove, dal 1925 al 1927, si svolsero le improvvisazioni dei fedelissimi Copiaus (come vennero denominati gli allievi che l'aveva seguito), prefigura le condizioni di svolgimento della drammaturgia post-novecentesca, implicando in nuce la sensibilità percettiva di Emma Dante allorché legge come segni teatrali gli effetti di luce dell'ex carcere femminile. Per inciso, la sala di lavoro di Copeau era situata in un grande edificio viticolo a Pernand (Côte d'Or):

Al piano terra v'è una grande sala di venti metri per dieci, con una grande vetrata che guarda verso il vigneto. Non è stata decorata, né arredata in modo particolare. È un grande rettangolo di cemento suddiviso in porzioni ineguali. Non v'è scena. Tutta la superficie è considerata come uno spazio drammatico che l'attore può occupare a suo piacimento, e di cui fa la propria dimora e il proprio campo d'azione. Secondo i bisogni di quest'azione, la superficie viene idealmente limitata, prende la figura stessa che il dramma richiede. Abbiamo accettato le condizioni più primitive per la libertà com-

pleta delle nostre ricerche. L'illuminazione è tra le più semplici. La luce del giorno. Qualche lanterna elettrica quando vien la sera³⁰.

Le presenze che agiscono su questo «grande rettangolo di cemento» non sono personaggi-individui. E cioè non hanno le sfumature e le contraddizioni, la molteplicità e la doppiezza delle persone reali: non hanno psicologia. In loro, gli elementi psichici si incarnano in azioni fisiche e verbali, e non esistono al di fuori di quanto il corpo mostra:

Basandomi su questo sentimento di pudore che porta l'improvvisato attore di farse a *sfigurarsi*, ebbi l'idea di impiegare la maschera per vincere la resistenza corporea dell'apprendista attore [...]. Tutto il nostro tentativo di educazione è derivato da qui. La pratica ripetuta su un gran numero di individui ci ha condotti alla convinzione che, essendo il dramma innanzitutto azione e, nella sua essenza, una danza, l'operazione primordiale dell'attore nella sua ricerca di una tecnica non è intellettuale ma fisica, corporea³¹.

Queste identità, in parte, riflettono le tipologie della Commedia dell'Arte e della farsa popolare; in parte, rispondono all'esigenza d'impostare il percorso pedagogico a partire dalle «operazioni primordiali dell'attore»; in parte, però, svolgono funzioni tutt'altro che imitative o propedeutiche. Il rapporto d'assoluta corrispondenza fra psiche e comportamento consente, infatti, agli attori di Copeau di interagire componendo all'impronta scene conformi ai tipi impersonati, e al regista/drammaturgo di rielaborare e formalizzare mentalmente questi esiti scenici. Il dramma veniva così composto da un gioco di continui rimandi fra gli sviluppi scenici realizzati e gli sviluppi scenici virtuali, che il regista/drammaturgo inventava e annotava a partire dalle improvvisazioni degli attori. Scrive Copeau:

Da questi esercizi puramente tecnici e senza alcuna pretesa letteraria, tramite un procedimento naturale e assolutamente conforme all'essenza del dramma, sono spesso derivate vere e proprie azioni drammatiche di una irresistibile freschezza. E queste piccole azioni drammatiche [...] sono per me una fonte d'ispirazione viva per composizioni più ampie e più compiute, che io scrivo, col sentimento di restituire semplicemente all'attore ciò che egli mi ha dato³².

Agli stessi principi e allo stesso procedimento fanno riferimento Marco Martinelli, allorché spiega la poetica della Albe³³, Laura Curino, nello studio sul processo compositivo di *Elementi di struttura del sentimento*³⁴, Leo De Berardinis, negli scritti sull'ardita applicazione delle dinamiche improvvisative al *King Lear*³⁵, ed Emma Dante, nella descrizione del lavoro con la Compagnia Sud Costa Occidentale:

dopo le improvvisazioni fatte insieme, torno a casa e scrivo. Non faccio il contrario, cioè scrivo e poi vado alle prove e impongo agli attori cosa dovrebbero fare o dire: scrivo dopo le prove, e l'indomani porto quello che ho scritto. Cioè formalizzo, da sola, quello che abbiamo fatto insieme³⁶.

NOTE

- ¹ F. TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 197.
- ² Le dinamiche e gli esiti del gioco di specchi fra le strutture culturali-performative e le strutture sociali del contesto napoletano, sono esaminati da S. DE MATTEIS, *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- ³ Per una acuta, informata e complessiva analisi delle drammaturgie del nuovo teatro napoletano cfr. E. FIORE, *Il rito, l'esilio, la peste. Percorsi del nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*, Milano, Ubulibri, 2002. L'azione di rottura avviata da Santanelli nei riguardi del modello drammatico eduardiano viene affrontata, con ricchezza di riferimenti culturali e storici, nell'ampia *Introduzione* di T. MEGALE a M. SANTANELLI, *Teatro*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 9-39.
- ⁴ I nessi fra le ricerche svolte dagli attori di Laboratorio Teatro Settimo e i successivi percorsi del 'teatro narrazione' sono esaminati in G. GUCCINI - M. MARELLI, *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*, Castello di Serravalle (Bo), le ariette libri, 2004.
- ⁵ M. GUALTIERI, *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, Torino, Einaudi, 2003, p. 131.
- ⁶ Marco De Marinis ha suddiviso in cinque fasi la storia del Nuovo Teatro: i segnali americani (1957-59); l'avvento (1959-64); la consacrazione (1964-68); la crisi (1968-70). Cfr. M. DE MARINIS, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.
- ⁷ *Ruccello. Una drammaturgia sui corpi*, a cura di G.G. e L.G., in «Sipario», n. 446, marzo/aprile 1987, p. 70.
- ⁸ Sugli aspetti performativi della poesia sanguinetiana cfr. M. D. PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, San Donato Milanese (Mi), Edizioni dell'Orso, 2003.
- ⁹ Sulla nozione di «teatro postnovecentesco» cfr. G. GUCCINI, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture Teatrali», n. 2/3, primavera-autunno 2000, pp. 11-26.
- ¹⁰ Cfr. E. FIORE, *Il rito, l'esilio e la peste cit.*, p. 14.
- ¹¹ Sulla convergenza fra la prospettiva concentrata della ricerca e la dimensione del popolare cfr. il dossier *Teatro Popolare di Ricerca*, a cura di G. GUCCINI, M. MARINO, V. OTTOLENGHI, C. VALENTI, con contributi di Marco Martinelli, Gabriele Vacis, Franco Brambilla, Pippo Delbono, in «Prove di Drammaturgia», n. 2/99.
- ¹² Già nella seconda metà degli anni Ottanta, il fenomeno viene registrato da un'articolata riflessione di Marco De Marinis: «Oggi è dunque in atto, da parte dei gruppi e degli artisti del nuovo teatro, un processo (talvolta anche fortemente autocritico) di più ampia e spassionata riconsiderazione degli elementi costitutivi del linguaggio teatrale occidentale, primi fra tutti la scrittura drammatica e la parola, e delle loro tradizionali funzioni espressivo-comunicative». (M. DE MARINIS, *Postdrammaturgia: ritorno al futuro?*, in «Nuovo Teatro», n. 2/3, 1986/1987, p. 27).
- ¹³ I testi di Alfonso Santagata sono tuttora inediti. Per un dettagliato esame dei loro contenuti e dei processi dai quali risultano cfr. C. VALENTI, *Katzenmacher. Il teatro di Alfonso Santagata*, Civitella in Val di Chiana (Ar), Editrice Zona, 2004.
- ¹⁴ Ricordiamo almeno *Corvi di luna* (1989), *Antigone delle città* (1991), *Antigoni della terra* (1992), *Come gocce in una fiumana* (1994), *Migranti* (1996), *Sacrificè* (2000) e *Pinocchio nero* (2004). Sintetiche indicazioni sui metodi di lavoro di Baliani con gli attori sono in S. BOTTIROLI, *Marco Baliani*, Civitella in Val di Chiana (Ar), Editrice Zona, 2005, con particolare riferimento ai paragrafi *L'Italia delle guerre, della Resistenza e delle stragi* (pp. 65-76) e *Navigazioni a vista* (pp. 100-1007). Insostituibili, per valutare l'interazione fra processo e scrittura nel teatro di Baliani, i testi curati da I. ANGELONE sul progetto «I porti del Mediterraneo» dal quale nascono *Migranti e Sacrificè: I porti del Mediterraneo. Mappe per una navigazione teatrale. Diario di bordo*, Roma, ETI, 1996; *I*

porti del Mediterraneo. Mappe per una navigazione teatrale. Secondo viaggio, diario di bordo, Roma, ETI, 1997; *I porti del Mediterraneo. Mappe per una navigazione teatrale. Terzo viaggio, diario di bordo*, Roma, ETI, 1997.

- ¹⁵ Lo spettacolo è ripreso nel 1992 col titolo di *Affinità*, la sua drammaturgia scritta è edita in «Prove di Drammaturgia», n. 1/96, pp. 19–36.
- ¹⁶ Cfr. *La storia di Giulietta e Romeo*, in «Quaderni di Laboratorio Teatro Settimo», Stagione 1990/1991, con contributi di Franco Piavoli, Enrico Palandri, Gerardo Guccini, Roberto Tarasco e Gabriele Vacis.
- ¹⁷ Cfr. M. MARTINELLI, *Teatro impuro*, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 1997, II edizione riveduta e ampliata 2006.
- ¹⁸ Cfr. L. DE BERARDINIS, *Il ritorno di Scaramouche, di Jean Baptiste Poquelin e Leòn de Berardin*, Bologna, fuoriTHEMA, 1995.
- ¹⁹ Il Teatro de los Andes di César Brie ha segnato l'innovazione italiana con spettacoli come *Ubu in Bolivia* (1994), *I sandali del tempo* (1995) e *Iliade* (2000). Dice Brie, esaminando la nascita della scrittura dal lavoro teatrale: «L'autore in alcuni casi scrive l'opera prima della sua messinscena. In altri partecipa all'intero processo, scrivendo via via che il lavoro prende forma, e questa è la situazione più fertile che possa desiderare. Nella nostra idea di teatro, tuttavia, autore è colui che crea l'opera: il regista quindi, e l'attore». (C. BRIE, *Sulla messinscena*, in F. MARCHIORI, *César brie e il Teatro de los Andes*, Milano, Ubulibri, 2003, p. 112).
- ²⁰ S. SORIANI, a cura di, *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, Firenze, Tivillus, 2006.
- ²¹ Entrambi i testi sono editi in «Prove di Drammaturgia», n. 1/2003, pp. 23–28; 28–33.
- ²² Scrive Leo de Berardinis: «Per popolare non intendiamo un abbassamento dell'arte scenica, ma, al contrario, un'arte alta e potente, che abbia la forza di abbattere le barriere culturali e economiche che ancora ingiustamente esistono». (L. DE BERARDINIS, *Per un teatro pubblico popolare* (1996), in «Culture Teatrali», n. 2/3, primavera–autunno 2000, p. 62).
- ²³ «I personaggi pirandelliani sono pura psicologia, i miei sono maschere senz'anima. [...] Per questo sono forse molto più vicini alla tragedia greca che non al teatro di Pirandello». (*La strada scomoda del teatro. Intervista con Emma Dante*, di Andrea Pocheddu e Patrizia Bologna, in A. PORCHEDDU, a cura di, *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana (Ar), Editrice Zona, 2006, p. 53).
- ²⁴ «Sono burattini animati, di quelli capaci di sorprenderti, di fare ciò che il burattinaio non si aspetta. Sono burattini come quelli di Pasolini in *Cosa sono le nuvole*, dotati di una loro vita [...]». (*Martinelli, le Albe e l'attore selvatico*, intervista a cura di C. VENTRUCCI, in M. MARTINELLI, *Teatro impuro*, cit., p. 9).
- ²⁵ Cfr. M. DE MARINIS, *Il nuovo teatro 1947–1970* cit., p. 232.
- ²⁶ I contesti produttivi dell'innovazione «hanno dapprima assunto i sistemi incarnati dalle realtà-guida (i modelli del teatro d'animazione, il Living, l'Odin), individuando poi, e sempre con maggiore decisione a partire dai primi anni '80, l'esigenza di frapporre fra sé e l'opera una pellicola intermedia, una specie di placenta che si sostanzia insieme all'organismo scenico, fornendogli una solida struttura di riferimento. Si tratta del progetto, che [...] risarcisce la dissoluzione del sistema-teatro definendo di volta in volta una vasca di decantazione estetica in cui la pratica del processo si converte in creazione». (G. GUCCINI, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica* cit., p. 24).
- ²⁷ Si tratta del racconto *La ricerca di Averroè* compreso nella raccolta *El Aleph*, Buenos Aires, Losada, 1949.

- ²⁸ Sul riprodursi del dialetto in quanto lingua d'una innovazione teatrale fundamentalmente antimimetica cfr. P. PUPPA, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Torino, UTET, 2003, e in particolare il paragrafo *Il dialetto multiplo*, pp. 178–195.
- ²⁹ F. CRUCIANI, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971, p. 107.
- ³⁰ J. COPEAU, *La fuga in Borgogna. I Copiaus* (1927), in Id., *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti*, a cura di M.I. ALIVERTI, Firenze, La casa Usher, 1988, p. 95. Questo importante documento riporta la seconda delle tre conferenze tenute da Copeau all'American Laboratory Theatre nel gennaio 1927, ed è stato edito per la prima volta nella traduzione italiana di Maria Ines Aliverti.
- ³¹ *Ivi*, p. 96.
- ³² *Ivi*.
- ³³ Dice Martinelli: «Non scrivo mai un testo dall'inizio alla fine, per poi andare dagli attori e assegnare le parti già fatte. Io invece vado dagli attori con un'idea di fondo, magari qualche monologo e qualche personaggio in testa. E lì si comincia a ragionare insieme. [...] Spesso utilizzo cose che mi hanno detto loro, e che loro nemmeno si ricordano di averle dette, quelle cose. La mia scrittura si impasta con quello che offre il palcoscenico, il corpo degli attori, una luce, perché una luce particolare può suggerire parole; la luce è un elemento drammaturgico». (G. GUCCINI, *Il pellegrinaggio continua. Conversazione con Marco Martinelli*, in «Prove di Drammaturgia», n. 2/98, p. 20).
- ³⁴ Laura Curino, dramaturg degli spettacoli storici di Laboratorio Teatro Settimo, ricorda in questi termini il lavoro di scrittura durante il processo compositivo di *Elementi di struttura del sentimento*: «Ogni improvvisazione il cui tema è stabilito dall'esterno a seconda del punto della vicenda che stiamo affrontando, viene trascritta subito a più mani. Poi ne vengono fissate le coordinate più duttili e precise e su quelle si improvvisa di nuovo, fino al risultato definitivo. A freddo, la sera, o anche qualche giorno dopo, vengono poi inseriti brani di testo creati a tavolino, per i quali è stato necessario rileggere parti del romanzo [*Le affinità elettive* di Goethe] o cercare altre fonti». (L. CURINO, *La vicenda del testo* in «Prove di Drammaturgia», n. 1/96, p. 17).
- ³⁵ «Questo mio lavoro su *King Lear* vuole dimostrare che il teatro è l'attore, un attore non esecutore non trombone, ma poeta; ciascuno a suo modo reinventa lo spettacolo, l'attore deve e può esercitare la propria libertà creativa. L'attore è il portavoce della libertà e dell'anarchia [...]». (L. DE BERARDINIS, *Il progetto Lear*, in *King Lear*, su *King Lear n°1 con un'appendice di scritti di Leo de Berardinis*, «Documenti» collana a cura di P. AMBROSINO, M. MARINO, A. FARNETI, Bologna, Edizioni spazio della memoria, s. a., p. 4).
- ³⁶ *La strada scomoda del teatro* cit., p. 57.