



Scritture della performance

vol. 9, n. 2
dicembre 2020

direttore **Alessandro Pontremoli**
vicedirettore **Antonio Pizzo**

comitato scientifico

Antonio Attisani Università degli Studi di Torino
Florinda Cambria Università degli Studi di Milano
Lorenzo Mango Università degli Studi L'Orientale di Napoli
Tatiana Motta Lima Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Kris Salata Florida State University
Carlo Sini Università degli Studi di Milano

comitato editoriale

Edoardo Giovanni Carlotti
Roberta Carpani
Livia Cavaglieri
Fabrizio Deriu
Valentina Garavaglia
Fabrizio Fiaschini
Susanne Franco
Massimo Lenzi
Leonardo Mancini
Eva Marinai
Federica Mazzocchi
Armando Petrini
Annamaria Sapienza
Stefano Tomassini

segreteria di redazione

**Giacomo Albert, Emanuele Giannasca,
Leonardo Mancini, Matteo Tamborrino**

ISSN 2279-7203

Registrazione Tribunale di Torino R.G. 903 / 2017

© 2020 Mimesis Journal. Scritture della performance. Rivista semestrale di studi
Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino

Studi
Um



direttore responsabile
Antonio Attisani

editore
Accademia University Press, Torino

ISBN 9791280136367

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente
in versione digitale all'indirizzo www.aAccademia.it/mimesis9-2
e sulla piattaforma <https://journals.openedition.org/mimesis/>

per abbonamenti e acquisti di singole copie:
info@aAccademia.it

aAccademia
university
press

INDICE

MJ, 9, 2 (dicembre 2020)

EDITORIALE

Se tutti i teatri chiudessero 5
Alessandro Pontremoli

SAGGI

«A quale dito di Stockhausen sei appeso?».
Musica intuitiva e libera improvvisazione
ai Corsi estivi di Darmstadt 1969-1970 7
Pietro Cavallotti

Aspettando Godot e la cosmogonia teatrale di Carlo Quartucci 25
Maria Grazia Berlangieri

Per una tradizione dell'opera di Franco Scaldati.
Totò e Vicé, Assassina e Ombre folli secondo Randisi-Vetrano 45
Domenico Giuseppe Lipani

'Un mare di parole' tra Assoli e Udunda Indina
Il plurilinguismo "malato" di Leo e Perla
nella fase di rientro capitolino 63
Matteo Tamborrino

Contro l'egemonia di genere
Il voguing come danza di resistenza. 91
Andrea Zardi

Uova fatali (parte I)
Il sistema scenico-drammatico neosovietico russo
negli anni della formazione (1924-1928) 111
Massimo Lenzi

PUNTI DI VISTA

Esplorare la commedia romantica shakespeariana
al Silvano Toti Globe Theatre di Roma
Conversazione con Loredana Scaramella (parte prima) 129
Maddalena Pennacchia e Fabrizio Deriu

| | |
|--|-----|
| <i>Il tango patrimonio culturale immateriale</i> <i>Intervista a Pablo Moyano e Roberta Beccarini</i> Elisa Anzellotti | 145 |
| LETTURE E VISIONI | |
| <i>Inconscio mimetico e “attori signori”</i> <i>Sul progetto di ricerca HOM: Homo Mimeticus</i> Fabrizio Deriu | 153 |
| ABSTRACTS | 163 |
| GLI AUTORI | 167 |
| RICEVUTI E IN LETTURA | 171 |
| MIMESIS JOURNAL BOOKS | 173 |

Per una *traditio* dell'opera di Franco Scaldati

Totò e Vicé, Assassina e Ombre folli secondo Randisi-Vetrano

Domenico Giuseppe Lipani

Cu è mortu è vivu e cu è vivu è
mortu; e c'è c' 'un'è viv'
e puru mancu è mortu

Franco Scaldati, *Totò e Vicé*

Nell'autunno del 2010 Enzo Vetrano e Stefano Randisi (che dal 1995 hanno fondato l'associazione Diablogues) portano in scena *Fantasmì*,¹ un lavoro che riunisce in una drammaturgia unitaria l'*Uomo dal fiore in bocca*, la novella *Lo sgombero* e i *Colloqui con i personaggi* di Pirandello. Il duo di attori-registi palermitani ha alle spalle in quel momento una lunga stagione pirandelliana, che li ha portati ad importanti riconoscimenti,² cominciata con *Il berretto a sonagli* (1999) e proseguita con *L'uomo la bestia e la virtù* (2005), *Pensaci Giacomino* (2007) e *I Giganti della montagna* (2010). Diablogues, nondimeno, nelle proprie messinscene non affronta solo il Pirandello drammaturgo, ma ne attraversa tutta la produzione, incluse le lettere private. Un lavoro di ricerca, questo, che approderà ad una lettura/spettacolo – *Per mosse d'anima* –, che tesse insieme i personaggi con la biografia

¹ *Fantasmì*, produzione Teatro degli Incamminati - Diablogues / Compagnia Vetrano-Randisi, da *L'uomo dal fiore in bocca – Sgombero – Colloqui coi personaggi* di Luigi Pirandello e *Totò e Vicé* di Franco Scaldati. Testo e regia di Enzo Vetrano e Stefano Randisi; con Enzo Vetrano, Stefano Randisi e Margherita Smedile; luci di Maurizio Viani; scene di Marc'Antonio Brandolini; costumi di Mela Dell'Erba; suono di Alessandro Saviozzi; 2010.

² Proprio del maggio 2010 è il Premio Hystrio-Associazione Nazionale dei Critici di Teatro, che riporta nelle motivazioni il lavoro su Pirandello: «Attribuire a Enzo Vetrano e Stefano Randisi il Premio Hystrio-Anct significa riconoscere alla tradizione la possibilità di essere modernissima, di parlare al pubblico con linguaggio contemporaneo e con contemporanea sensibilità d'attore. Il lavoro dei due artisti – e in particolare l'approfondimento dell'opera pirandelliana che da anni li sta impegnando – è infatti un modo sorprendente di rivelare la forza e le ricchissime ambiguità di drammaturgie che sembrano aver già tutto svelato e che, affrontate da loro, trovano invece nuovo splendore e inquieti bagliori» (vedi il sito di Diablogues, <<https://www.diablogues.it/giugno-2010-premio-hystrio-associazione-nazionale-critici-teatrali-2010-a-vetrano-randisi/>>, ultima consultazione 12/10/2020).

dell'autore agrigentino³ e cerca i sotterranei canali d'irrigazione che nutrono tutta l'opera pirandelliana.⁴

Fantasmì si costruisce attorno ad alcune immagini di morte in Pirandello che incrociano, sospesi tra una vita e una morte non definitiva, le voci e i discorsi degli scaldatiani *Totò e Vicè*. I due strambi personaggi trovano un'assonanza inaspettata nei riverberi della drammaturgia pirandelliana, illuminando la costruzione drammaturgica. Franco Quadri, recensendo lo spettacolo, ne riferisce in questi termini: «a rifulgere sono i magici andirivieni tra la vita e la morte inventati da Franco Scaldati mettendo a confronto in Totò e Vicè le voci di due balzani, inventivi personaggi che entrano ed escono dai sipari dell'esistenza in un clima comico di una intelligenza sconvolgente».⁵

Sul legame tra il mondo di Scaldati e quello di Pirandello bisognerà ritornare, tanto più alla luce dell'apparente distanza delle modalità compositive e della concezione stessa della scrittura drammatica.⁶ Ora basti segnalare che nel percorso di *Diablogues* Scaldati arriva dopo un lungo periodo di messinscena pirandelliane. E, in aggiunta, viene inserito in uno spettacolo che ne usa i personaggi come strumenti per disoccultare dimensioni latenti sotto la superficie del testo del grande autore agrigentino.

«Cercavamo un testo di Pirandello che parlasse di morte, mettendone in rilievo una dimensione comica. Approdammo a *Totò e Vicè* che ci aiutò a sbloccare la drammaturgia e ci parve che illuminasse anche le stesse parole di Pirandello».⁷ Lo spettacolo si struttura così come una sorta di trilogia sulla morte, giocata sulla prossimità pirandelliana tra fantasmi e personaggi, e dunque sull'idea di un teatro rivelatore di un mondo immanente, in cui Totò e Vicè trovano una loro dimensione abitabile, sospesi come sono in una simultaneità di qui e altrove.

È Franco Quadri⁸ che, vedendo lo spettacolo a Lecco nel dicembre del 2010,

³ *Reading* poi diventato un documentario prodotto nel 2013 da Rai 5.

⁴ È Giovanni Macchia a mettere in rilievo il tratto di continua ricomposizione dell'opera pirandelliana (Id., *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981, pp. 27-31. E forse in questo innescarsi continuo da un brano ad un altro c'è anche la dimensione dell'«intuire una storia in un'altra storia» propria della trasmutabilità pirandelliana (cfr. Claudio Meldolesi, *Mettere in scena Pirandello. Il valore della trasmutabilità*, in Id., *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecaute del teatro italiano*, Bulzoni, Roma 1987, p. 151).

⁵ Franco Quadri, *Teatro. La vita è balzana nel mondo di Pirandello*, «La Repubblica», 4 dicembre 2010.

⁶ Proprio a questo legame è dedicato un saggio di Valeria Merola, *Scaldati e Pirandello: il finale de I giganti della montagna*, in Valentina Valentini (a cura di), *Il teatro è un giardino incantato dove non si muore mai. Attorno alla drammaturgia di Franco Scaldati*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2019, pp. 109-121. Il saggio analizza la scrittura di Scaldati del finale mancante dell'ultima pièce pirandelliana per l'allestimento di Lombardi-Tiezzi nel 2007.

⁷ Mia Intervista a Stefano Randisi ed Enzo Vetrano, 16 settembre 2020.

⁸ *Ibid.*

suggerisce al duo palermitano di affrontare in pieno il testo di Scaldati. Da lì nasce il *Totò e Vicé* di Diablogues.

Il testo ha avuto, come quasi sempre nell'opera di Scaldati, una gestazione lunga e una continua rielaborazione, approdata all'edizione del 2003 per i tipi di Rubbettino.⁹ La creazione dei due personaggi viene suggerita a Scaldati da due clochard realmente esistiti nella Palermo del dopoguerra:

vagavano su e giù per i quartieri della città, personaggi un po' tonti, un po' in aria; sembravano inventarsi ogni sospiro, ogni passo. Non si può dire che fossero gli scemi del quartiere, perché avevano un loro percorso mentale e mi pare che negli anni avessero trovato un modo per inserirsi nella comunità.¹⁰

Apparsi per la prima volta in *Indovina Ventura*,¹¹ hanno una prima messinscena nel 1993 alle Orestidi di Gibellina¹² e conoscono lungo tutto il decennio numerose varianti.¹³

Totò e Vicé sono, in prima battuta, una tipica coppia comica, strutturata sulle dinamiche del doppio e del complementare. La struttura a coppia è tratto tipico della scrittura di Scaldati e certo anche della pratica scenica e attoriale da cui questa scrittura emana. Si pensi, tra gli esempi più noti, a Binidittu e Aspanu del *Pozzo dei pazzi*, a Pupa e Regina di *Pupa Regina, opere di fango*, a Pasquale e Crocifisso e a Lucio e Illuminata di *Lucio o, ancora, alla vecchina e l'omino di Assassina*. Più in dettaglio, la coppia, inscindibile e per certi versi interscambiabile, è struttura generativa profonda dell'intero *corpus* scaldatiano. Tutti i personaggi sono estensione e complemento dell'altro con cui si confrontano, da cui generano reciprocamente e di cui condividono una medesima ed estrema condizione di umanità. Come ricorda l'autore, «questa è una lezione che ho appreso da Beckett: un uomo ha in sé ogni altro uomo».¹⁴ E sul doppio, anche tematico, sull'ambiguità dell'essere l'uno

⁹ Franco Scaldati, *Totò e Vicé*, a cura di Antonella Di Salvo e Valentina Valentini, Soveria Mannelli, Rubbettino 2003, edizione di riferimento – se è lecito parlare in questi termini di un'opera in continua riscrittura – con una traduzione a fronte della stessa Di Salvo. Più recentemente per i tipi di CuePress è uscita una nuova edizione in versione digitale, sostanzialmente una edizione fotografica del dattiloscritto: Franco Scaldati, *Totò e Vicé*, con contributi di Filippa Ilardo e Dario Tomasello, Cue Press, Imola 2014 (n. ed. *interactive ebook* 2019). Esula dagli obiettivi del presente contributo un confronto ecdotico tra le due edizioni ed altri dattiloscritti conservati presso l'archivio Scaldati.

¹⁰ Valentina Valentini, *L'ombra chiara dell'uomo. Conversazione con Franco Scaldati*, in Franco Scaldati, *Totò e Vicé* cit., p. 205.

¹¹ Opera inedita, come tuttora gran parte della produzione di Scaldati.

¹² Cfr. Viviana Raciti, *Per una topografia della caverna poetica: le opere di Franco Scaldati attraverso il suo percorso storico-artistico*, in Valentina Valentini (a cura di), *Il teatro è un giardino* cit., p. 30.

¹³ *Totò e Vicé e l'angelo delle lanterne, Totò e Vicé sono in realtà... due lucciole, Sono Totò e Vicé due pupi di zucchero*, cfr. *ibid.*

¹⁴ Come conferma Franco Scaldati nel dialogo con Valentina Valentini, *La locanda degli elfi*.

e l'altro ed anche né l'uno né l'altro, l'intera opera gioca parte fondamentale dei suoi sensi. In essa vige una dimensione di trasmutabilità, per riprendere il discorso di Meldolesi a proposito di Pirandello, nel senso simmeliano di «simultaneità di sì e di no».¹⁵

Nella costruzione dei personaggi vediamo dunque la proiezione del lavoro di Scaldati con gli attori, come ribadisce egli stesso:

avevo alcune persone accanto e per quelle scrivevo. Nel momento in cui pensavo uno spettacolo pensavo a Gaspare, a Melino e via dicendo. 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. Scrivevo le cose che loro mi facevano immaginare. Scrivevo sotto forma di altri personaggi però le scrivevo per loro.¹⁶

Totò e Vicé vengono in particolare dal rapporto scenico con Gaspare Cucinella, attore simbolo del teatro scaldatiano e suo doppio straordinario, corpo e voce – maschera – pienamente coerente con l'universo poetico dell'attore/autore e con il suo ancoramento alla città di Palermo. «Il prototipo della coppia è [...] nato con Gaspare»,¹⁷ conferma Scaldati.

Totò e Vicé, oltre ad essere coppia comica sono personaggi interroganti, che nel non-senso delle loro domande rivelano una logica altra, senza sfondo, dove le cose non devono decidersi in una identità definitiva ma possono abitare l'indeterminatezza. Che questo ragionare non sia assenza di logica, ma logica differente, mi pare evidente da come strutturano le loro stesse domande. Queste non sono quasi mai risolte, ma in gran parte si risolvono in un atteggiamento ipotetico: introdotte sempre da un *se*, che crea un mondo di possibilità altre, dalle quali però non sa discendere nessuna conseguenza, se non quella che afferma l'incapacità di qualunque conclusione: la domanda non ha risposta ma viene ripetuta.¹⁸ E da qui la

Conversazione con Franco Scaldati, in Valentina Valentini (a cura di), *Franco Scaldati*, Soveria Mannelli, Rubettino 1997, p. 130.

¹⁵ Georg Simmel citato in Claudio Meldolesi, *Mettere in scena Pirandello* cit., p. 151.

¹⁶ Valentina Valentini, *La locanda degli elfi* cit., p. 125. Il riferimento è a Gaspare Cucinella e Melino Imparato.

¹⁷ Ivi, p. 126.

¹⁸ Se ne potrebbero citare veramente tante, tra queste domande siffatte. Ne riporto solo alcune, citando dal copione dello spettacolo: «Se esisto unicamente io [...] lui chi è? E se lui sono io, io, chi sono? [...] Se una farfalla si sogna di essere un fiore, è un fiore o una farfalla? [...] Se al buio c'è un orbo, questo ch'è orbo, ne che se ne accorge ch'è orbo? [...] Se non c'erano i muri, come le facevano le finestre? [...] Se unu si mittissi a caminari e 'un si fermassi chiù, runn'arrivassi? [...] se tu fossi un porco e io un pulcino, mi mangeresti? [...] Se non esistessero occhi, manco il cielo, dicono, esisterebbe... [...] se le case fossero prive di porta, uno come farebbe a entrare? [...] se uno si sogna e sta con gli occhi schiusi, dagli occhi suoi schiusi, si vede il sogno?», Franco Scaldati, *Totò e Vicé*, copione dello spettacolo, Archivio privato Randisi-Vetrano, 39 carte sciolte dattiloscritte e numerate da 1 a 39, c. 12 e *passim*.

dubitabilità di ogni identità. Si è parlato a questo proposito di pensiero prelogico, da Levy-Bruhl e Piaget.¹⁹

Davanti ad una drammaturgia così sfuggente e dalla genesi fortemente legata alla dimensione attoriale del duo originario, il lavoro di Diablogues si pone su un versante per certi versi complementare, affrontando la materia scaldatiana da una rigorosa premessa registica, che riorganizza il testo in funzione della nuova messinscena e differentemente dal dato di messinscena proiettata che era proprio del lavoro poetico dell'autore. E questa premessa è in prima istanza di organizzazione spaziale. Vetrano e Randisi creano un cerchio di lumini, che, oltre a delimitare uno spazio mitico *en ronde*, evoca anche la dimensione del camposanto, il luogo a cui più spesso si fa riferimento nel testo ma anche luogo liminale per eccellenza. E il risolversi dell'azione nel corso dello spettacolo segue l'andamento circolare dello spazio; un movimento che prende avvio all'arrivo di questi due viaggiatori «da un'eterna lontananza»,²⁰ i quali si avvicinano alla panchina, posizionata non a caso eccentricamente rispetto al cerchio, così da fissare un punto di disequilibrio nello spazio circolare, che sia dunque motore iniziale. Da lì il cerchio viene occupato fino al «farsi d'aria» e scomparire di Totò e Vicé. Mi sembra importante sottolineare che, al contrario, lo spazio della messinscena di Scaldati a Gibellina seguiva percorsi rettilinei. Sulla scena si vedono tracciati per terra due sentieri che si incrociano al centro a forma di X coricata,²¹ lungo i quali si muovono Totò e Vicé con il loro infaticabile domandare.

L'organizzazione dello spazio ristruttura la drammaturgia. Se il testo scaldatiano vive di una sua composizione frammentaria, privo di una vera fabula, procedendo per accumulazione, Vetrano e Randisi lo riordinano sulla dimensione spaziale e impongono una visualizzazione concentrica a quanto era un andirivieni non direzionato, così fornendo al perenne domandare dei personaggi, che tende all'abisso del silenzio, una struttura evocativa che agevola il percorso dello spettatore. Una premessa registica e, quindi, in senso forte una necessità spettatoriale.²² I lumini e il cerchio sono il primo elemento di questo sistema evocativo, che accompagna l'attenzione dello spettatore. Sistema che si vede in opera fin da

¹⁹ Valentina Valentini, *Introduzione. Totò e Vicé coincidentia oppositorum*, in Franco Scaldati, *Totò e Vicé* cit., p. 8.

²⁰ Ivi, p. 9.

²¹ Faccio riferimento ad un video pubblicato sul sito [archivioscaldati.com](https://www.youtube.com/watch?v=DVm6UWGSZHM) e sul canale youtube del sito, raggiungibile all'indirizzo <<https://www.youtube.com/watch?v=DVm6UWGSZHM>> (ultima consultazione 9/11/2020). Purtroppo l'emergenza COVID e il recente trasferimento dell'archivio Scaldati a Venezia presso la Fondazione Giorgio Cini non mi hanno consentito ad oggi un più accurato spoglio della documentazione su questa edizione dello spettacolo.

²² Cos'è in fondo il regista se non il primo spettatore, uno spettatore privilegiato? Uno spettatore tuttavia che rinnova il proprio sguardo, che cerca «un nuovo modo di guardare ad una vecchia cosa» (Edward Gordon Craig citato in Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 114).

subito. Prendo ad esempio l'incipit dello spettacolo. La scansione degli episodi nell'edizione Rubbettino prevede per la prima parte le sezioni, introdotte dal titolo in italiano, Volare stella, Si illuminano visi in muta processione, Fuochi fatui, Ogni umano corpo muta in luce, Arriva il teatrino del cane muto, È notte di luna piena, Stella fisarmonica e Buela.²³ *Diablogues* apre invece con il rumore di un treno che passa, cui segue una musica di Ezio Bosso²⁴ e l'arrivo dei due protagonisti con le valigie verso la panchina. Qui inseriscono la battuta di Vicé: «Tu lo sai se pure gli angeli prendono il treno?». In Scaldati questa compare più avanti, nell'episodio del Teatrino del cane muto. Treno, valigie, panchine si strutturano in sottotesto. In questo esempio credo si mostrino due meccanismi compositivi. Il primo riguarda questo sistema spaziale di orientamento dello sguardo e dell'attenzione dello spettatore: è una dimensione che possiamo chiamare di regia-spettoriale. Il secondo riguarda invece questa modalità di costruzione della scena, che pertiene in certa misura al lavoro dell'attore dentro al testo, verso la costruzione di un sottotesto. La chiamo per brevità regia-attoriale. Va da sé che i sottotesti possibili sono svariati e nessuno è più legittimo di altri, si tratta semmai di mantenere il tutto dentro una cornice di coerenza.²⁵ Ed è ovvio che le due regie – i due punti di vista, se vogliamo – siano di norma intimamente connesse, e lo sono a fortiori nel caso, come il nostro, di attori/registi.

Dentro questo approccio compositivo sta una tensione culturale più ampia. Il teatro di Scaldati è rimasto per la maggior parte estraneo al grande pubblico. Ciò ha motivazioni diverse, per alcuni versi dovute alla difficoltà linguistica che i testi scaldatiani inevitabilmente presentano al di fuori dell'isola, e per altri versi, forse più rilevanti, per la tendenza del sistema teatrale di acquietare la multanimità dell'esperienze artistiche in categorie poco comunicanti fra loro. Così, ad esempio, si tende a separare nettamente la ricerca dal repertorio, con spazi e pubblici dedicati. Una tendenza che non permette una vera formazione del pubblico e soprattutto determina lo “spreco delle invenzioni”²⁶ che non rientrano appieno nel sistema.

I *Diablogues* sono in questo organismo una realtà peculiare, poiché vi stanno

²³ Nell'edizione del 2014 di Cue Press non c'è la divisione in parti e diversa è la disposizione degli episodi, come pure delle battute tra di essi, con numerose varianti.

²⁴ Per la precisione *Penitenza*, dalla colonna sonora del film *Io non ho paura* di Gabriele Salvatores.

²⁵ Non parlo di coerenza con un fantomatico «spirito del testo», ma di coerenza, di «tenuta», tra i sottotesti attivati. Cfr. a questo proposito Ferdinando Taviani, *Attilia o lo spirito del testo*, in Roberto Alonge e Gigi Livio (a cura di), *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro. Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo*, atti dei Convegni Internazionali (Torino, 22 marzo 1991 – Alba, 8-10 novembre 1991), Costa & Nolan, Genova 1993, specialmente alle pp. 229-230.

²⁶ Mutuo ovviamente da Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda* cit. Pur nelle mutate condizioni del nostro teatro, rispetto agli anni intorno alla metà del XX secolo indagati da Meldolesi, mi pare che ancora oggi ci sia una certa tendenza del teatro italiano «a scoraggiare [...] le esperienze che non gli [fanno] guerra, se [dimostrano] troppa autonomia» (ivi, p. 11). Il caso Scaldati e la sua marginalità

dentro coniugando le loro radici di ricerca, che mantengono nella dimensione creativa del lavoro attoriale e registico, e il repertorio, che affrontano con una sensibilità acuta e profonda. È il caso delle loro messinscena pirandelliane, ma anche di Goldoni,²⁷ fino all'estremo di un autore come Martoglio, incancrenitosi nelle pieghe delle pratiche amatoriali dialettali, ripreso dal duo in più occasioni, già dagli anni Novanta fino ad una recentissima produzione del 2020.²⁸

Suggerisce Marco De Marinis, nella *Prefazione* al volume di Mattia Visani sulla loro trentennale attività, che

il primo e principale merito di Vetrano e Randisi [... sta] nel tentativo, fra i più riusciti e di successo nella contemporaneità italiana, di dar vita a un *teatro popolare e di ricerca*, cioè una sintesi alta tra avanguardia e tradizione, a un nuovo teatro di repertorio, che trovi nella creatività dell'attore artista la leva indispensabile ("trampolino" o "bisturi", nel linguaggio di Grotowski) per rivisitare in maniera originale e contemporanea, eppure profondamente rispettosa e rivelatrice, i testi del canone teatrale, italiano ma non solo.²⁹

Un teatro popolare e di ricerca secondo le indicazioni di Leo de Berardinis, uno dei maestri essenziali nella formazione dei due artisti.³⁰

'Popolare' è termine che si presta ad equivoci, se accostato al teatro di Scaldati. Osserva giustamente Valentina Valentini che l'uso del dialetto – ma oltre alla lingua si può dire lo stesso dei personaggi, del loro status di emarginati, del mondo basso che abitano – «non conduce lo scrittore a conquistare lo status di popolare».³¹ In questa sede, piuttosto, si intende 'popolare' nell'accezione indicata proprio da de Berardinis: un teatro d'arte che raggiunga un pubblico ampio, contro la dimensione modaiola e superficiale dell'essere spettacolo che «rappresenta il già noto per un ascolto passivo», verso la profondità del teatro che «ricrea una nostalgia per una vita altra, da rivendicare poi nel quotidiano». Continua de Berardinis:

l'arte scenica, quindi, come bellezza che svela la terribilità dell'esistenza per poterla

nel sistema teatrale palermitano, che non lo riconobbe mai appieno e mai gli concesse uno spazio, è indicativo, a mio avviso, proprio di questa tendenza.

²⁷ Lo spettacolo *Le smanie della villeggiatura* del 2004 insieme a *Le belle bandiere* (Elena Bucci e Marco Sgrosso) vinse nel 2007 il premio ETI.

²⁸ Mi riferisco allo spettacolo *Lu cori non 'nvecchia*, dall'opera di Nino Martoglio, con la regia di Enzo Vetrano e Stefano Randisi, prodotto dal Teatro Stabile di Catania e andato in scena dal 16 al 26 luglio 2020.

²⁹ Marco De Marinis, *Prefazione* a Mattia Visani, *Diablogues. Il teatro di Enzo Vetrano e Stefano Randisi*, Ubulibri, Milano 2011, p. 10. Su questa qualità del lavoro di *Diablogues* si vedano anche le motivazioni del premio della critica riportate *supra* alla nota 2.

³⁰ Cfr. Leo de Berardinis, *Per un teatro pubblico popolare* (1996) e *Per un Teatro Nazionale di Ricerca* (1999), ora entrambe in Claudio Meldolesi (a cura di), *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, Titivillus, Corazzano 2010, pp. 252-261.

³¹ Valentina Valentini, *Il giardino incantato: oltre la solarità e il lutto*, in Ead. (a cura di), *Franco Scaldati cit.*, p. 165.

superare, assemblea democratica, paradigma di una democrazia reale, luogo dell'igiene mentale e di previsione di modelli di relazione.

Partendo da questi presupposti, crediamo che si possa fondare un teatro pubblico popolare.³²

Coerentemente rispetto a questi assunti, Diablogues fa un teatro che rifugge dall'essere "arte d'élite":

l'arte diventa d'élite quando l'assenza di una politica culturale ostacola l'incontro tra l'artista e il suo referente, e questo vale ancor più per le arti sceniche, proprio perché il loro fondamento è di essere in mezzo agli uomini, per cui un Teatro non può che essere pubblico e popolare e non di profitto e di rappresentazione.³³

In questa luce leggo la tensione culturale che ha orientato il lavoro su Scaldati. Stefano Randisi in una nostra conversazione mi ribadiva la sua necessità di artista di essere compreso dal pubblico,³⁴ necessità che è tensione etico-culturale del proprio lavoro, lontana dal cercare il compiacimento degli spettatori, ma bisognosa di un dialogo con essi.

E qua risiede, a mio avviso, l'operazione più rilevante che il duo ha operato sulla drammaturgia di Scaldati. Mi riferisco alla traduzione/adattamento dal siciliano.

Il problema della lingua in Scaldati tocca nel profondo l'unicità della sua drammaturgia, unicità che non esclude certo la possibilità di storicizzarne l'opera dentro il più ampio panorama di rinnovamento drammaturgico che ha interessato il teatro siciliano degli ultimi anni.³⁵ Occorre anzi sottolineare la sua centralità all'interno di tale quadro e «la funzione esercitata dall'artista palermitano quale anello mancante nell'evoluzione della storia recente [...] del linguaggio teatrale isolano».³⁶ Scaldati si inserisce in una filiera che fa capo all'indietro proprio a Pirandello (in un confronto forse conflittuale ma ineludibile) e in avanti si articola

³² Leo de Berardinis, *Per un teatro pubblico popolare* cit., p. 254.

³³ Ivi, p. 255.

³⁴ *Intervista* cit.

³⁵ Non è questa la sede per tratteggiare le linee principali di tale panorama, per il quale mi limito a rimandare a lavori di più ampio respiro, tra questi E. Donnarel, *Cent ans de théâtre sicilien. De Martoglio-Pirandello à Sciascia, Scaldati, Scimone, L'Harmattan*, Paris 2005; Paolo Puppa, *Il teatro dei testi*, UTET, Torino 2003 e Dario Tomasello, *La drammaturgia italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2016, specialmente il capitolo "Il sipario s'alza a Sud", che riprende un omonimo articolo di Renato Palazzi sul «Sole 24 ore» del 3 dicembre 2006. Numerosi ed essenziali i contributi di Tomasello sulla drammaturgia siciliana, tra questi "*Sud continentale*" e "*Scuola siciliana*": *tessere per un mosaico*, in *Autori oggi, un ritorno*, a cura di Gerardo Guccini e Dario Tomasello, «Prove di drammaturgia», XV, 2, 2009, pp. 22-28; *Un assurdo isolano. Il teatro di Spiro Scimone e Francesco Sframeli*, Editoria & Spettacolo, Roma 2009; *La nuova drammaturgia siciliana*, in Id. (a cura di), *La scena dell'Isola. Turismo, cultura e spettacolo*, Aracne, Roma 2011, pp. 137-169.

³⁶ Dario Tomasello, *Fantasma e personaggi*, in Franco Scaldati, *Totò e Vicè*, Cue Press, Imola 2019.

in molteplici direttive, con autori diversi,³⁷ che da un lato mostrano «l'apertura degli artisti siciliani nei confronti della cultura europea», dall'altro lato il radicamento alla Sicilia «con le sue tradizioni [...], i suoi temi ricorrenti»; autori che «dal luogo d'origine traggono anche succhi espressivi, come da una nativa koinè regionale linguistica, che è improprio definire 'dialetto', perché da essi mescolato, 'sporcato', reinventato», in un rapporto «fra scrittura e oralità» che si potrebbe definire «carnale».³⁸

Tornando alla lingua di Scaldati, tutte le altre componenti drammaturgiche, dalle frammentarietà e aleatorietà delle strutture diegetiche, alla costruzione e alla definizione dei personaggi, sembrano derivare proprio dall'opzione linguistica. Direi, operando un ribaltamento, che non siamo davanti alla lingua parlata dai personaggi, ma a personaggi necessari per quella lingua. Una lingua unica, con una collocazione spazio-temporale ridottissima, la lingua del dopoguerra «d'una antica zona di Palermo, del quartiere compreso tra la Kalsa e il Borgo»,³⁹ praticamente con una comunità di parlanti già estinta e dunque una lingua “privata”;⁴⁰ una lingua poetica, coerentemente con una tendenza radicata dal secondo Novecento in avanti, di un utilizzo del dialetto non in chiave sociologica ma lirico-espressiva. Come già sottolineato da Valentina Valentini: «il dialetto della drammaturgia scaldatiana risponde a fini esclusivamente espressivi e poetici».⁴¹

Vincenzo Consolo rileva come, a dispetto di questa precisa collocazione spazio-temporale della lingua di Scaldati, il suo teatro sia totalmente antirealista, risolvendosi nell'esatto contrario della mimesi, creando attraverso il mezzo linguistico una dimensione irreali, materata di fantastico e di sogno.⁴²

Siamo davanti ad una duplicità della lingua di Scaldati. Questa da un lato è una lingua pienamente poetica, e dunque artificiale ed antimimetica, e dall'altro lato è radicata dentro una precisa realtà. Come puntualizza lo stesso Scaldati: «io scrivo

³⁷ Spiro Scimone, Vincenzo Pirrotta, Emma Dante, Davide Enia, Rosario Palazzolo, per citare solo alcuni tra i più noti.

³⁸ Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante: 'mPalermu*, Carnezzaria, Vita mia; ETS, Pisa 2009, p. 44. Annoto a margine il rapporto che proprio Diablogues intrattiene con questa drammaturgia, a partire da Pirandello, passando per Scaldati, per approdare da ultimo a Rosario Palazzolo con lo spettacolo *'A Cirimonia*.

³⁹ Vincenzo Consolo, *Dialetto come conflitto e come poesia*, in Franco Scaldati, *Il teatro del sarto*, Ubulibri, Milano 1990, p. 7.

⁴⁰ È Gianfranco Contini a parlare di un uso del dialetto, di norma mimetico, in chiave espressionistica come idioma privato. Cfr. Id. *Introduzione* a Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino 1970 (ed. or. 1963), p. 18.

⁴¹ Valentina Valentini, *Il giardino incantato* cit., p. 151, vedi anche più avanti: «il dialetto nell'opera di Scaldati è da assumersi come lingua poetica, come forma cui attinge per articolare la sua scrittura governata dal ritmo, dalla musicalità, dalla pausa, dalle immagini visionarie che appartengono legittimamente al patrimonio poetico del Novecento», ivi, p. 165.

⁴² Cfr. Vincenzo Consolo, *Dialetto come conflitto* cit., p. 8

in dialetto palermitano, mia lingua madre [...] perché voglio prendere spunto dalla realtà». ⁴³ Una realtà che non definisce un «mondo robustamente esterno», ⁴⁴ poiché Scaldati non si pone esternamente rispetto agli uomini rappresentati: essi sono estensione del sé dell'autore, e in ciò la sua lingua è veramente un idioma privato. Ciò non toglie – e qua sta la dicotomia – ⁴⁵ che sia lingua di quartiere – di un quartiere che fu – e dunque lingua con una sua tensione sociale, che la qualità poetica non nega ma trascende e attraverso la quale dà dignità ai relitti di un mondo di emarginati, estremi anche nell'oscenità linguistica. ⁴⁶

Questo spunto dalla realtà, ad ogni modo, viene elaborato fino a ricavarne una lingua ricca di artificialità, come annota Luigi Allegri, una lingua propriamente teatrale; ⁴⁷ e dunque in primissima istanza una lingua del corpo. ⁴⁸ Dice Scaldati:

m'intriga immaginare l'origine della lingua, così come gli uomini hanno cominciato a parlare. E credo che i primi livelli di comunicazione siano stati i suoni. La lingua deve essere piena dei sentimenti che noi ci portiamo dentro, non deve appartenere solo alla testa, deve appartenere al corpo intero e possibilmente all'anima. ⁴⁹

Come i due clochard palermitani realmente esistiti sono all'origine di *Totò e Vicé*, così lo spunto della lingua reale sta all'origine di una creazione teatrale, che con la realtà dialoga ma non vi si rassegna, o forse della realtà legge inaspettate smagliature da cui si possa sgusciare verso dimensioni ulteriori.

⁴³ Brano di un'intervista citato da Luigi Allegri, *C'era una volta Pirandello...: Il dialetto come lingua dell'innovazione nella nuova drammaturgia siciliana*, in Dominique Budor, Maria-Pia De Paulis-Dalembert (dir.), *Sicile(s) d'aujourd'hui*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2018, pp. 175–182, edizione digitale reperibile all'indirizzo <<http://books.openedition.org/psn/7225>> (ultima consultazione 9/11/2020).

⁴⁴ Come nel caso di Gadda, v. Gianfranco Contini, *Introduzione* cit., p. 19.

⁴⁵ Altro caso di trasmutabilità dell'opera scaldatiana.

⁴⁶ Si pensi alla grevità della lingua di Aspanu e Binidittu del *Pozzo dei pazzi*, a proposito dei quali Scaldati dice: «Non sono personaggi borghesi, ma appunto perché sono emarginati sono estremi. Probabilmente raccolgono e hanno in sé l'universo e quindi da qui i rapporti con tutte le cose profonde e autentiche della vita, come litigare, come il mangiare... senza nessun tipo di sovrastruttura se non quella necessaria alla sopravvivenza e questo senza neanche l'angoscia della sopravvivenza. Quasi tutto per istinto». Franco Scaldati in *Gli uomini di questa città io non li conosco. Vita e teatro di Franco Scaldati*, regia di Franco Maresco, Italia, 2015 115 min., m. 21' 28".

⁴⁷ Luigi Allegri, *C'era una volta Pirandello* cit.

⁴⁸ Si pone sempre il problema linguistico di Scaldati come un problema propriamente autoriale. Ma quanto c'è in questa lingua della sensibilità e della presa di coscienza dell'attore? Pasolini parlando della lingua del teatro ricordava come «il vero attore [...] si pone polemicamente di fronte a [una] “mostruosa lingua media parlata”: e agisce o sopra o sotto di essa: sopra, attraverso una poetizzazione cosciente e una sublimazione astratta [...] Sotto: adottando i dialetti», Pier Paolo Pasolini, *L'italiano «orale» e gli attori*, in Id. *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999, p. 1056 (ed. orig. in «Vie Nuove» 18 marzo 1965). In questa direzione Scaldati si muove sia sopra che sotto, adottando un dialetto poetico.

⁴⁹ Franco Scaldati in Franco Maresco, *Gli uomini di questa città* cit., m. 25' 45"

Da questa prospettiva la traduzione di una siffatta lingua poetica diventa un problema di non poco conto, sul crinale difficile tra traduzione e tradimento, tra rendere altrimenti e rendere altro.⁵⁰ L'operazione di Randisi-Vetrano però non è un'operazione di semplice traduzione, come se si trattasse di mettersi alla scrivania con la strumentazione propria del traduttore. Anche in questo caso è un'operazione registica e attoriale. Si tratta di ri-mettere in scena Scaldati, cioè di ri-guardarlo – duplicemente: guardarlo nuovamente e averne riguardo –, di osservarlo dai punti di vista propri del regista/spettatore e dell'attore/regista, cercando di non cancellarne la tensione. La messinscena di un teatro così fortemente identitario, così fortemente costruito sulla carne viva del suo autore/attore è già opera di traduzione. Dovrebbe essere acquisito ormai, dopo un secolo di rivoluzioni teatrali, che una messinscena non è una traduzione attraverso altri codici di un testo, non è quindi in questo senso che intendo la traduzione di Randisi-Vetrano. Penso invece ad una traduzione da teatro a teatro, ovverosia all'acquisizione e alla trasmissione di una lingua che è, oltre il dato linguistico in sé, sistema di pensiero teatrale. Una forma di *traditio* del teatro di Scaldati che è traduzione, trasmissione, tradizione e in una qualche forma, legittimamente, tradimento. Vi vedo l'interazione di due prospettive: quella del regista che si pone l'esigenza della *com*-prensione, ossia del prendere insieme con lo spettatore e con lui condividere, non tanto per determinare il senso univoco del dettato di Scaldati, ma per accoglierne la possibilità plurale dei sensi attivabili; quella dell'attore per cui tradurre e comprendere significa assumere in sé, rivivere, e in definitiva esprimere attraverso il già dato testuale una dimensione di sé.⁵¹

Il meccanismo di una traduzione che coincide più che nel volgere in un'altra lingua nell'incarnare come attore quanto detto, implicito in *Totò e Vicé*, si rende totalmente manifesto in *Ombre folli*.⁵² Qui in diversi momenti dello spettacolo uno dei due attori dice il testo di Scaldati e l'altro gli risponde, ridicendolo in

⁵⁰ Sui problemi traduttivi del testo poetico, mi limito a rimandare a Franco Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano 2004.

⁵¹ Questo forse è uno degli aspetti più profondi del lavoro attoriale, quando si esercita su un dato preesistente (sia testo, personaggio, maschera, ecc.).

⁵² *Ombre folli*, produzione Cooperativa Le Tre Corde - Compagnia Vetrano/Randisi, di Franco Scaldati, interpretazione e regia di Enzo Vetrano e Stefano Randisi, video e luci di Antonio Rinaldi, 2017, con un'anteprima al Festival Garofano Verde al Teatro India il 21 settembre 2016. Il testo di Scaldati, ad oggi inedito, nasce nell'ambito del laboratorio Femmine dell'Ombra, avviato da Scaldati con Antonella Di Salvo a partire dal 1992. Dal «testo cardine» *Femmine dell'ombra*, Scaldati ricavò una serie di riduzioni/varianti, delle quali *Ombre folli* sarebbe una delle ultime, probabilmente del 1997, andata in scena a Milano al Teatro Porta Romana nell'ottobre di quell'anno. Su questo cfr. Viviana Raciti, *Per una topografia* cit., pp. 30-31.

lingua, ma talvolta, come in un sovrapporsi di stati di coscienza duali, un attore dice in lingua e l'altro risponde con il testo siciliano.

Lo spettacolo *Ombre folli* è costruito in due parti. Dapprima c'è il creatore d'ombre, l'autore in scena, che batte sulla sua Lettera 22⁵³ le proprie visioni, le quali lentamente si materializzano: appaiono le sue creature, le ombre folli.⁵⁴

C'è una scena centrale dello spettacolo rivelatrice della dinamica che si innesca tra i due attori sulla scena e tra le due dimensioni del testo e che può esemplificare questo meccanismo di traduzione recitativa di cui sto parlando.

Coincide con l'inizio della sezione del testo di Scaldati intitolata "Creature". Una creatura sta parlando del creatore (cito dal copione dello spettacolo):

| | |
|---------|--|
| STEFANO | Spajrsi p'u munnu su i criaturi so'... |
| ENZO | sparse nel mondo sono le sue creature |
| STEFANO | Nuddh'i canusci. |
| ENZO | Nessuno le conosce |
| STEFANO | R'ogni criatura, jddhu cunta 'u cuntu... |
| ENZO | d'ogni creatura lui racconta la storia |
| STEFANO | R'ogni criatura, jddhu a'vissut'a vita... |
| ENZO | d'ogni creatura lui ha vissuto la vita |
| STEFANO | R'ogni criatura nata 'o cujrs'o tempu... |
| ENZO | d'ogni creatura nata nel corso del tempo... |
| STEFANO | R'ogni criatura 'un nata. |
| ENZO | d'ogni creatura non nata... |
| STEFANO | 'Un c'è 'n'iniziu |
| ENZO | Non c'è un inizio |
| STEFANO | Ummri foddhi vannu cu' i me' passi |
| ENZO | Ombre folli vanno con i miei passi ⁵⁵ |

Un istante prima della battuta «R'ogni criatura, jddhu a'vissut'a vita...», Stefano Randisi, in piedi a sinistra, alza il braccio destro tenendolo vicino al tronco a mezz'aria e stringe il pugno, sfregandosi appena le dita, come chi cerchi le parole giuste da pronunciare. Seduto a destra su una poltrona, con lo sguardo rivolto a sinistra, un istante dopo il gesto di Randisi, ma prima che questi pronunci la sua battuta, Enzo Vetrano porta l'indice della mano chiusa alla bocca, come se sentisse una nuova inaspettata. Quindi Randisi dice il suo testo e poi, sul gesto di riallonta-

⁵³ Una sorta di omaggio segreto alla macchina da scrivere usata da Franco Scaldati.

⁵⁴ Ho avuto modo di consultare una copia del dattiloscritto di Scaldati, con annotazioni di suo pugno, conservata presso l'archivio privato di Randisi-Vetrano. Il testo comincia appunto con una sezione intitolata "Creatore d'ombre", cui segue la sezione "Creature".

⁵⁵ *Ombre folli*, copione dello spettacolo, Archivio privato Randisi-Vetrano, 30 carte sciolte dattiloscritte, numerate da 1 a 30, c. 7.

nare la mano dalle labbra, la traduzione di Vetrano.⁵⁶ Ogni sequenza gesto/battuta è ad un tempo conclusa ed autonoma nella partitura dell'uno e accordata e misurata su quella dell'altro. Quanto viene detto è come rivissuto in altro modo, diverso e consonante, nelle reciproche parole. Ognuno vive la stessa storia di comune umanità, «un uomo ha in sé ogni altro uomo».⁵⁷ Il meccanismo traduttivo dall'esigenza dello spettatore si trasferisce all'attore, al suo bisogno di con-vivere in sé la dimensione dell'altro da sé. La traduzione diventa dialogo con la fonte, serrato, profondo.

Si legga in questi termini anche il successivo momento, il più intenso dell'intero spettacolo, dove vediamo due ombre raccontare la stessa storia, ognuno dalla propria prospettiva. Non c'è conversazione tra i due, non c'è scambio di battute e forse non può esserci proprio perché doppi. Il dialogo riposa però in questa estrema confidenza del raccontarsi attraverso la storia condivisa, del vedersi nella vicenda dell'altro. E la traduzione che uno dei due fa delle parole altrui diventa il correlativo espressivo di questo dialogo sottinteso.

Il primo è un omosessuale che di giorno lavora in un'officina meccanica e di notte si traveste e si vende, deciso però a non essere riconosciuto dalla gente del quartiere e pronto, per questo, ad uccidere i propri amanti. L'altro è suo collega ed amico, che un giorno, per caso, si accorge della sua doppia vita e decide di redimerlo, accogliendolo a casa propria e facendone a tutti gli effetti un prigioniero, fino alla vecchiaia, che coincide con il presente dello spettatore che ascolta. Ma l'amico confessa anch'egli la sua omosessualità, il ricordo di una notte d'amore con un ragazzo il cui corpo «jera cajrni pura... Jera lustr' i luna [era carne pura... era luce lunare]»⁵⁸. E allora la redenzione si mostra per quello che è: amore verso l'altro e in lui redenzione di sé stesso, ricerca di una accettazione di sé nella convivenza forzata con l'amico.

Troviamo qui uno Scaldati che si riavvicina ad una dimensione diegetica, assente in Totò e Vicé, che riprende però uno dei suoi fondamentali meccanismi creativi: il tema del doppio e del rispecchiamento. Recensendo lo spettacolo, Stefano Casi sottolineava come l'intuizione registica della traduzione fatta dagli stessi personaggi fosse una maniera di rendere nello spettacolo la drammaturgia del doppio di Scaldati.⁵⁹

Ancora una volta, dunque, la traditio dell'opera scaldatiana segue le modalità

⁵⁶ Ho visto *Ombre folli* al Teatro Laura Betti di Casalecchio di Reno il 12 gennaio 2018 e a Teatri di Vita a Bologna il 5 aprile 2019. Ho visionato poi la registrazione dello spettacolo fatta nel novembre del 2017 al Teatro India di Roma e conservata presso l'Archivio privato di Randisi-Vetrano.

⁵⁷ V. *supra*, nota 14.

⁵⁸ *Ombre folli* cit., c. 29

⁵⁹ Stefano Casi, *Sonata di fantasmi folli*, «Casi critici», <<https://casicritici.com/2018/01/22/sonata-di-fantasmi-folli/>> (ultima consultazione 11/10/2020).

proprie di una trasmissione teatrale che si pone il problema del lavoro attoriale e della ricezione spettatoriale. Ancora una volta la tensione è quella di rendere Scaldati allo spettatore, traducendolo, ovvero abitando il teatro di Scaldati con il proprio mondo teatrale, con la propria sensibilità artistica: rivivendolo altrimenti.

Un meccanismo diverso è in opera invece in *Assassina*,⁶⁰ laddove la scelta rinuncia alla completa traduzione in lingua, smorzando tuttavia il dialetto di Scaldati verso una maggior comprensibilità, specialmente per un pubblico non siciliano. «Noi partiamo chiaramente dalla sua scrittura, cercando di mantenere il più possibile la struttura ma ci poniamo sempre il problema della comprensione».⁶¹ A tal fine, viene inserito un prologo iniziale con un divertente “breve corso di siciliano orientato”, ad uso degli spettatori, che spiega alcuni tra i lemmi di più difficile identificazione. Ma il prologo è un espediente drammaturgico che determina una modalità della ricezione, serve ad instaurare un clima, a creare una complicità e un'intesa ironica con lo spettatore e stabilisce una qualità dell'attenzione, agevolata dal meccanismo di riconoscimento. Tanto più che la prima scena, con una vecchina in conflitto con la propria ombra, si presterebbe ad una ricezione più cupa e maggiormente tesa, se il prologo non avesse già predisposto una diversa attitudine ricettiva.⁶²

L'allestimento di Randisi e Vetrano sposta l'ambientazione dai ruderi di un antico palazzo – come si legge nella didascalia d'apertura di Scaldati –⁶³ ad un luogo, se si vuole, ancora più marginale: le rovine di quello che sembra essere stato un bagno pubblico, contornato da una cornice di piastrelle azzurre e adibito ad abitazione. Lo abitano due figure senza nome, la vecchina e l'omino, giacché il nome individua e chiama all'essere, e costoro non si chiamano e che esistano veramente rimane in dubbio. Abitano lo stesso spazio, ma ignorano l'una l'esistenza dell'altro.

Entro quello spazio si dipanano le azioni quotidiane della vecchietta alle prese con il cibo, il sonno, l'ascolto della radio, i bisogni corporali, ma anche con le sue visioni e i suoi fantasmi: cerca di scacciare la propria ombra, lavandola con la candeggina, teme che un pescecane nella bacinella le divori i piedi. I suoi gesti rivelano una ritualità marcata, ripetitiva, la loro reiterazione allude ad una sequenza

⁶⁰ *Assassina*, produzione Emilia Romagna Teatro, di Franco Scaldati, riduzione e regia di Enzo Vetrano e Stefano Randisi, scene e costumi di Mela Dell'Erba, luci di Max Mugnai, musiche e canti originali composti ed eseguiti in scena dai Fratelli Mancuso, con Enzo Vetrano (la vecchina), Stefano Randisi (l'omino) e i Fratelli Mancuso (i genitori), 2017. Il testo, edito, è in Franco Scaldati, *Il teatro del sarto* cit.

⁶¹ Stefano Randisi in Viviana Raciti, *Vetrano e Randisi e l'eredità Assassina di Franco Scaldati* «TeatroCritica», 2 febbraio 2017, <<https://www.teatrocritica.net/2017/02/vetrano-e-randisi-e-leredita-assassina-di-franco-scaldati/>> (ultima consultazione il 12/10/2020).

⁶² Lo conferma Stefano Randisi, raccontando come l'assenza di prologo nelle repliche palermitane (per ovvie ragioni linguistiche) cambiò la resa dello spettacolo, rendendolo meno ilare, con una qualità più riflessiva. Cfr. *Intervista*, cit.

⁶³ Cfr. Franco Scaldati, *Il teatro del sarto* cit., p. 110.

infinita di giorni uguali, una sera come tante di desolato squallore. Suoi interlocutori sono un topo, una gallina, una mosca fastidiosa. Ma tutto vive in quello spazio: la radio si accende da sola ed emette incomprensibili vocalizzi, il ritratto dei genitori si anima e canta, con la voce e i corpi dei fratelli Mancuso, che eseguono le musiche e i canti dal vivo. Si addormenta, arriva l'altro uomo, anch'egli mostra un'estrema consuetudine con quello spazio derelitto, con le presenze (anime, cose) che lo abitano. Anch'egli chiama casa quel luogo ambiguo. Beve, va a dormire, al risveglio si incontrano, non si riconoscono, si accusano reciprocamente di occupare la casa dell'altro. Quale relazione sussiste tra i due? Fantasmi, ombre del passato, ancora attaccate ad un brandello evanescente di concretezza. Un riconoscimento e un ricongiungimento saranno possibili solo alla fine, quando morendo, dopo aver bevuto un bicchierino di rosolio riconciliante, i due pronunceranno quei nomi che, taciuti lungo tutto lo spettacolo, non potevano definire la loro identità. Eppure, non c'è salvezza se la morte è l'estremo conoscimento, se per trovare l'altro bisogna perdere sé stessi.

Inevitabile per il duo di attori/registi incontrare in Scaldati proprio quella parte di produzione che dal tema del doppio e del duale innesca la creazione drammaturgica. Ad essere doppie non sono solo le *dramatis personae*, ma le stesse tematiche, l'identità di ognuno dei personaggi, l'equivoca relazione spaziale che li lega. A moltiplicare l'ambiguità contribuisce poi la presenza dei fratelli Mancuso dentro una grande cornice appesa sul fondo della scena; ritratto vivente, che l'una e l'altro riconoscono come quello dei propri genitori. Ritratto che cita espressamente la *Donna barbata* di Jusepe de Ribera, immagine affine alle figure irsute dei due musicisti, e che ribadisce la duplicità e l'indefinitezza, tra le altre cose, anche della caratterizzazione sessuale, motivo ricorrente in Scaldati.⁶⁴ Nella memoria culturale dello spettatore si attiva dunque, attraverso la citazione figurativa, una dimensione perturbante dell'ambiguità femminile/maschile che l'immagine villosa di Maddalena Ventura, protagonista del quadro, con la folta barba da uomo e il seno rotondo che allatta il neonato, suscita. Tuttavia, anche laddove la memoria non si attivi, la scelta della messinscena dei due barbuti e calvi genitori, con l'ambivalenza del loro essere padre e madre, con i loro costumi di un altrove seicentesco e l'arcaica musicalità delle loro voci, che riprendono e rammemorano le parole della lingua coriacea di Scaldati, diventa un sistema di traduzione scenica dell'universo poetico dell'autore palermitano.

Un universo notturno e fantasmatico, in cui le presenze hanno l'indefinitezza delle plurime possibilità dell'essere senza la determinazione dell'esserci. Un

⁶⁴ La vediamo in opera in *Totò e Vicé* (dice Vicé: «poco fa mi sono guardato allo specchio e mi sono visto vestito da femmina... però ero vestito da maschio...poi mi sono vestito da femmina, e allo specchio apparivo vestito da maschio...»), *Totò e Vicé*, copione dello spettacolo, Archivio privato Randisi-Vetrano, dattiloscritto, c. 10) nonché, con ampiezza di risvolti, in *Ombre folli*.

universo pervaso da un animismo onirico, in cui tutte le cose hanno vita, portatore di una ragione non domesticata, meridiana, anti-utilitaristica, totalmente estranea rispetto alla logica dell'efficienza.⁶⁵ Un universo che non si può nemmeno definire veramente marginale, perché in sé non ha né margini né centro e diventa tale solo per la coscienza dello spettatore che lo avvicina.

Dentro quest'universo, dentro la sua cornice slabbrata, scelgono di stare Randisi e Vetrano, assumendone pienamente la verità poetica, incarnando quei personaggi, senza giudicarli, senza ridicolizzarli. «Essere e non fare», come dicono ai loro allievi di laboratorio,⁶⁶ con l'attitudine propria degli attori che cercano una verità e una sincerità dell'azione. La scena diventa il luogo epifanico di tali figure fantasmatiche, con la loro pienezza lirica, laddove il tratto prevalente sembrava il grottesco.

In Scaldati, infatti, c'è un modo del grottesco, che sottolinea il deforme, il mostruoso, lo sproporzionato, il conflittuale.⁶⁷ In esso il comico è una risultante subordinata. L'operazione di *Diablogues* è traduttiva anche in questa direzione, giacché, assumendo la testualità di Scaldati nel proprio mondo teatrale, ne fa emergere talvolta il lirismo, si pensi a *Totò e Vicé*,⁶⁸ talaltra il comico, come più evidente nel caso di *Assassina*.⁶⁹

C'è una scena di *Totò e Vicé* che rivela questa assunzione alla propria poetica operata dai due attori/registi sull'opera di Scaldati. A un certo punto dello spettacolo, in mezzo a tanto incessante interrogarsi dei due protagonisti, Randisi e Vetrano hanno aggiunto una breve azione silenziosa: Totò prende per mano Vicé e i due fanno un giro completo dello spazio. In silenzio, con il solo riflesso azzurro delle luci, il loro pensiero interrogante diventa poesia dell'azione scenica.

Fantasmì, ombre, pensieri. Dei personaggi di Scaldati si è messo in rilievo quest'essere entità sospese, sul ciglio di una voraginoso assenza di identità. *Larvae*, duplicemente spettri e maschere.

E allora bisogna ritornare a *Fantasmì*, per leggere questi spettacoli, a Pirandello per capire lo Scaldati di *Diablogues*. Bisogna ritornare ai personaggi/fantasmì che l'autore agrigentino raccontava di ricevere,⁷⁰ al loro apparire come in una seduta

⁶⁵ Cfr. Valentina Valentini, *Il giardino incantato* cit., p. 157.

⁶⁶ Cfr. Daniele Seragnoli, *Il Pirandello dei Diablogues. Uno studio introduttivo* in Elena Randi et al. (a cura di), *Prigioni e paradisi. Luoghi scenici e spazi dell'anima nel teatro moderno*, Esedra, Padova 2011, p. 202.

⁶⁷ Non è un caso che egli stesso definisca come propri veri allievi Ciprì e Maresco, piuttosto che altri più giovani artisti del teatro siciliano. Cfr. Luigi Allegri, *C'era una volta Pirandello* cit.

⁶⁸ Dalla documentazione video presente su archivioscaldati.com (cfr. *supra*, nota 20) nella versione presentata alle *Orestiadi* di Gibellina sembra affiorare una dinamica più orientata ai modi del grottesco, fors'anche per la peculiare presenza fisica della coppia Scaldati-Cucinella.

⁶⁹ Inutile dire che lirismo, comicità, grottesco sono intrecciati in tutti gli spettacoli qui analizzati e sono profusi in abbondanza nell'opera di Scaldati. Semplicemente si sottolinea una tendenza prevalente come risultante di una specifica messinscena.

⁷⁰ Si pensi al famoso incipit della novella *La tragedia di un personaggio*.

spiritica.⁷¹ E si pensi anche alla loro marginalità e al loro avvilito. I personaggi pirandelliani

sono stracci di umanità, nella loro estrema miseria e degradazione, poveri diavoli trafitti, scaraventati sul teatro, pur sapendo che il teatro cui aspirano è il luogo da cui non potranno più uscire. Fermi, bloccati, condannati al martirio, sono spesso in cerca di un inquisitore che li trascini sull'orribile ribalta, mentre l'autore continua a dire: «siete voluti entrare, avete bussato alla porta, ora sapete quel che vi aspetta».⁷²

Forse la lunga stagione pirandelliana ha reso il teatro di Diablogues intriso di questa qualità evocativa. La loro messinscena ma anche il loro lavoro d'attori è un'attività stregonesca che materializza le visioni. Va detto che questo carattere evocativo della rappresentazione è uno degli insegnamenti che Randisi e Vetrano hanno ricevuto da un altro loro importante maestro, Michele Perriera, il quale sosteneva che

la rappresentazione è [...] un esito più ampio e profondo, fondato su un processo evocativo, per cui l'attore cerca in sé – come fosse un medium – la presenza del personaggio. Insomma, la rappresentazione non riferisce, esiste. Questo non vuole dire che la rappresentazione sia un fenomeno del tutto irrazionale e “magico”: essa è un fenomeno talmente profondo e globale che tende a conglutinare razionale e irrazionale, profondità e superficie, impulso e disciplina.⁷³

Sostiene Gianni Manzella che Scaldati si era dato il compito di «dare corpo e voce a [...] ombre invisibili».⁷⁴ Che fosse o meno il suo compito non saprei dire, certo era il suo risultato. In una sua propria maniera si trattava anche in questo caso di apparizioni. Lo ribadiva nell'introduzione al secondo volume di testi scaldatiani edito da Ubulibri, *Teatro all'Albergheria*, Roberto Giambrone: «il teatro di Scaldati si può considerare una drammaturgia di visioni, dove si esalta il potere evocativo della parola, la sua capacità di farsi corpo senza peso, immagine senza contorni, in una parola: *apparizione*».⁷⁵

Mi pare che questo sia il movente di Diablogues, sulla strada di Pirandello incontro a Scaldati. Si tratta di una tappa ulteriore nel loro percorso verso questa ricerca del teatro-evocazione che incarna pienamente l'aspirazione a un teatro d'arte per tutti, densamente poetico. Perché «l'essenza della poesia» sosteneva Scaldati, è

⁷¹ Sullo spiritismo in Pirandello si veda il già citato Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura* cit., specialmente ai capitoli “Magia, teosofia, spiritismo” e “«Spiriti» e personaggi”, pp. 46-62.

⁷² Ivi, p. 13

⁷³ Ignazio Romeo, *La scuola di Michele Perriera. Diario di un laboratorio teatrale*, Edizioni della battaglia, Palermo 1997, p. 67.

⁷⁴ Gianni Manzella, *Storie di vita per creature ai margini*, «Il Manifesto» 4 febbraio 2017.

⁷⁵ Roberto Giambrone, *Poesia di quartiere*, in Franco Scaldati, *Teatro all'Albergheria*, Ubulibri, Milano 2008, p. 8.

«necessaria all'uomo per compensare le proprie mutilazioni e per andare oltre il proprio corpo, i propri sensi». ⁷⁶

D'altra parte, i Diablogues sono stati per Scaldati gli iniziatori di una tradizione, altra da quella della sua compagnia ma altrettanto vitale, capace di trasmettere la sua poesia scenica agli spettatori – oltre lui, dopo di lui. Per non fare dell'indipendenza di Scaldati l'ennesima invenzione sprecata del teatro italiano.

⁷⁶ Franco Scaldati, *Intervista al San Saverio* di Umberto Cantone, in «archvioscaldati.com», reperibile anche all'indirizzo <<https://www.youtube.com/watch?v=RfoY30BaCl4>> (ultima consultazione 12/10/2020).