

PAOLO PUPPA

MORTE DEL DIALOGO E SUA METAMORFOSI
NELLA RECENTE SCENA ITALIANA

Un'immagine, per cominciare. In aeroporto, in treno, per la strada è consueto lo spettacolo di persone che parlano anche a voce alta da sole, grazie al cellulare. Noi non vediamo l'interlocutore, ma scorgiamo il parlante coinvolto in una comunicazione riservata, resa pubblica dalla tecnologia. E ogni volta mi torna in mente, quale precedente, una strana associazione di idee, quando da giovinetto partecipavo nello spirito del Sessantotto all'animazione culturale attorno a Franco Basaglia e al suo movimento detto antipsichiatria. Frequentavo a quel tempo i luoghi degradati, i manicomi che la legge che porta il suo nome, la 180, avrebbe poi aperti. E anche là era abituale assistere ai pazienti che senza strumenti tecnologici aggiornati si parlavano addosso. Il fatto è che la tecnica recente aumenta la comunicazione e insieme la solitudine interpersonale. Quello che avviene nei sistemi globalizzanti che associano sconosciuti in gruppi, attraverso i vari *Twitter*, *Youtube*, *Facebook*, *Linkedin et similia*, in un continuo, reciproco lancio di messaggi a costituire stipatissimi *blog* in grado di surrogare simulacri di relazioni fantasmatiche, quando istanze politiche o perversioni private non spingano gli affiliati a passare a incontri concreti.

Ora, questa solitudine si ritrova di recente a teatro, per l'affermarsi in Italia dell'attore-autore monologante di narrazione, di forte impatto sul pubblico, specie giovanile, proprio in una fase crescente di marginalizzazione del genere teatro. Mentre la scena più innovativa si porta fuori dai circuiti istituzionali, è questa scena di narrazione che, pur restando dentro il palcoscenico all'italiana, separato dalla sala, ritrova un'energia comunicativa esplosiva e una capacità di racconto persa altrove. Rispetto alle neoavanguardie o alle più sofisticate contaminazioni estetiche, dalla *video art* al teatro-danza, dove le poetiche del postmodernismo o del postdrammatico sembrano mettere in crisi la trasparenza del messaggio, qui viceversa i codici comunicativi non vengono messi in discussione. Al contrario, il *performer* narratore recupera la *vis affabulatoria* degli antichi *rapsodi* solitari, con monologhi di parola in grado di tener de-

sta l'attenzione della platea per ore e ore di ascolto-visione, smentendo tutti i manuali di drammaturgia dove l'*a parte*, l'*a side*, deve durare poco per non annoiare l'*audience*, vietando la superfetazione dell'assolo, specie nella società del telecomando.

Ma occupare da soli la ribalta richiede un discorso con cui giustificare l'occupazione della scena¹. Se hai una storia sei salvo, come insegna la vicenda oscura di Shérázade. Viviamo immersi nelle narrazioni, dichiara Peter Brook nella sua mappatura strutturalista e psicoanalitica, storie che facciamo e che ascoltiamo dagli altri sin dalla nostra infanzia. E lo studioso annota che, nell'iniziare un racconto, tendiamo a modellare la voce, alterarla verso il percorso da "C'era una volta" a "E vissero felici e contenti"². Esporre un racconto, insomma, è un atto primordiale, che organizza il reale, gli garantisce un significato. Gesto legato a memorie antichissime³, e insieme intrecciato appunto alle dinamiche delle comunicazioni di massa, colla crisi del principio di finzione dettato dai *reality show* e colla superfetazione della presenza personale, non più subalterna dunque ad un personaggio. Occorre innanzitutto possedere la capacità di farsi ascoltare. Serve di fatto a sedurre, come insegnano le vicende di Otello e di Ulisse, grandi narratori delle proprie peripezie. E d'altra parte nella nostra lingua d'uso avere una storia implica anche una vicenda, un'avventura amorosa. Qualcuno che racconta e qualcuno che ascolta.

Non confondiamo, però, il recente assolo di parola coi momenti dell'*a side*, cogli *a parte* presenti nella storia della drammaturgia scritta. Sequenze, in effetti, marginali, questi ultimi, semplice pausa nella relazione interpersonale, espediente per rivelare l'autentica inclinazione del Soggetto, qualora finto o astuto, specie se maschio, o liberazione incoercibile del sentimento d'amore, specie se femmina, quasi un'*aria*, prelevando il termine dalla lingua del melodramma.

¹ «Ognuno di noi ha infatti un grande bisogno, o desiderio, di avere un pubblico, che renda reale la nostra recita sul teatro del mondo». FELICE PERUSSIA, *Theatrum psychotechnicum. L'espressione poetica della persona*, Torino, Bollati Boringhieri 2003, p. 421. Qui, nel capitolo "Monologhi", si analizza il fenomeno parateatrale della seduta psicoanalitica, coll'esibizione di sé davanti ad un solo spettatore, ovvero le procedure dell'autoracconto diretto all'analista muto. Durante il detto incontro, in cui è il protagonista a pagare questo stesso spettatore, lo psicologo aiuta colla sua presenza il paziente-attore a realizzare «una prestazione epico-narrativa», *Ivi*, p. 433, e gli consente di «compiere una forma di viaggio sciamanico, in quanto lo invita a farsi possedere dai suoi demoni, proteggendolo durante il percorso della sua relazione con essi», *Ibidem*. In generale, sulla topica del performer monologante, cfr. PAOLO PUPPA, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2010.

² Cfr. PETER BROOK, *Trame-Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995, p. 3. (*Reading for the plot*, 1984).

³ In fondo l'atto del narrare appartiene alla funzione predrammatica ed extrascenica, e la performance epica anticipa la codificazione del teatro stesso. Cfr. GERARDO GUCCINI / CLAUDIO MELDOLESI, *Ai confini della "performance epica"*, in «Prove di drammaturgia», 2, 2005, p. 3.

No, stavolta è un attore che occupa, in quanto attore, la ribalta. Vediamo, infatti, sparire scena, dialoghi, relazione cogli altri. Altrove, e quasi nello stesso periodo, un'analoga essenzialità assegna al palcoscenico una parallela povertà-ricchezza di base, ovvero un *player* sul palcoscenico, in una tensione a sottrarre, ad eliminare il superfluo secondo le ben note indicazioni offerte da Peter Brook⁴ nel 1968. A radiografare origini e identità anagrafiche dell'assolo, emerge subito la tradizione orale e folclorica, retrocedendo alla memoria del sacerdote che esegue gesti formulaici e pronunzia parole numinose. Insomma, grazie all'assolo, la drammaturgia torna indietro, retrocede alla condizione di racconto originario, affabulazione contigua al fuoco, o prossima al cimitero, quando il sacerdote/danzatore di gesti e parole magiche mostrava col suono e col ritmo l'assente e l'inesistente.

Ora, questa parola narrativa si stacca dalle altre arti dello spettacolo, anche se a volte queste ultime tendono a rientrarvi. Questo toglie all'assolo di parola le capacità penetrative all'estero, come il suono e l'immagine, confinata sul piano verbale. La nostra scena, in grado nei suoi secoli d'oro di esportare nel mondo il melodramma, la maschera e la scenografia, ovvero canto, gesto e icona, appare qui fragile e disarmata, agganciata al proprio territorio. In ogni caso, il monologo del *performer* sembra confermare una clausola in auge negli studi teatrali degli anni Sessanta, ovvero la poetica szondiana centrata sulla caduta dell'intersoggettività nel *play* moderno, col venir meno delle condizioni che permettono l'azione nel presente e nella relazione tra l'Io e l'altro⁵. Questa vecchia impalcatura teorica, pur limitata alla drammaturgia di fine Ottocento, sembra rispecchiare perfettamente il mondo d'oggi e le nuove condizioni del *performer* alla ribalta. Del resto, simili postulati epicizzanti hanno risucchiato dalle fondamenta la scrittura novecentesca, si pensi solo all'influsso esercitato nel secolo scorso da Brecht, determinando nuove prospettive anche in rapporto alla scena⁶. Brecht influenza innanzitutto nella disarmonia tra interprete e personaggio,

⁴ Cfr. PETER BROOK, *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli, 1968. (*The empty space*, Penguin, London 1968). Poi riedito in una nuova versione a cura di Isabella Imperiali, Roma, Bulzoni, 1998.

⁵ Cfr. PETER SZONDI, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1962. Del resto, il poeta Raffaello Baldini, autore di monologhi in dialetto romagnolo e in lingua, spiega di aver optato per questo genere, in quanto «le persone non sono disponibili ad ascoltarsi, non s'identificano più con nessuno, evitano la condivisione del dolore e dei problemi altrui. Le cose, quindi, "non resta che dircele addosso"». Cfr. CONCETTA D'ANGELI, "Tracce", in *Poesia 2005. Annuario*, a cura di Giuliano Manacorda, Roma, Castelvechi, 2005, p. 152.

⁶ Mi riferisco, più che ai trionfi del *Galileo* costosissimo al Piccolo di Milano nel 1963, o al controllo esclusivo da parte di questa scena nei riguardi del suo repertorio, alle successive rivisitazioni irrituali dell'*Antigone* del Living nel 1967 o delle *Ceneri di Brecht* di Barba nel 1980, per non parlare degli interventi ronconiani in cui la forma romanzo sale in scena quale pretesto per

così come nella pratica delle prove in cui far lievitare in racconto la storia di quest'ultimo, non troppo distante sotto tale aspetto dalla scuola di Stanislavskij che insegnava a sua volta a completare narrativamente il personaggio al di fuori delle sue peripezie nel dramma. Tutto ciò sempre grazie alla terza persona in cui raffreddare appunto i bollori narcisisti del personaggio, oltre a coniugare i verbi al passato, in più leggendo a voce alta le didascalie. Anche la dialettica serrata tra storia privata e storia pubblica in cui si dibatte il Soggetto, spesso inconsapevole della seconda, troppo impegnato nella prima, è un'ulteriore filiazione brechtiana. Ma una poetica del genere si mescola ai postulati pirandelliani a loro volta orientati a svuotare il dialogo in azione, decretando che le parole non comunicano il medesimo messaggio tra mittente e destinatario. Un vuoto si spalanca così tra l'Io e l'altro, sentito quale straniero, quale alterità irriducibile. In fondo, la condizione vissuta dal personaggio del marinaio norvegese Lars Cleen, nella novella *Lontano*, del 1902, riguarda tutti gli interlocutori, anche nella dimensione intralinguistica. Qui, il protagonista ha sposato Venerina, una ragazza siciliana di Porto Empedocle, e si ritrova alla fine del racconto spaesato, soprattutto nell'uso della parola. È questa la condanna di Babele, per cui gli altri esseri umani «gli parevano siffattamente strani e diversi da lui, che si meravigliava poi nel veder loro battere le palpebre, com'egli le batteva, e muovere le labbra, com'egli le moveva. Ma che dicevano?»⁷. Insomma, suoni del corpo, alla stessa stregua di quelli più fisiologici, e uguali, transculturali, e viceversa in tale ambito purtroppo ben differenziati. E non dimentichiamo che pure in Pirandello la scena nasce in quanto luogo metafisico in cui il personaggio dell'Autore comunica coi morti. Non resta allora che raccontare se stessi, nell'azzeramento dialogico. Su questo grado zero cresce in seguito la rarefazione beckettiana, che per meglio inabissare le sue creature nell'informe, e precipitarle in una paratassi elementarizzata, preleva i propri ossessi dal sottobosco della vecchiaia malata, anagrafe adatta a rendere simili egolatrie disturbate⁸. Oppure l'estenuata moltiplicazione di fisime verbali, di idioletti in Thomas Bernhard, dove ansimanti e ossessionati perso-

un'autentica, straniata messa in terza persona dei *characters*, come nel *Pasticciaccio* gaddiano nel 1998! Sul motivo della teatralizzazione del romanzo in Ronconi e più in generale nel Novecento cfr. CLAUDIO LONGHI, *La drammaturgia del Novecento. Tra romanzo e montaggio*, Pisa, Pacini, 1999.

⁷ Cfr. LUIGI PIRANDELLO, *Lontano*, in *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1985, vol. I, II, pp. 921-973; qui: p. 957.

⁸ Si pensi a monologhi come *Non io* del 1973 o a *Dondolo* del 1981, basati sul disfaccimento psichico del Soggetto, a metà strada tra patologie cliniche e progressiva tentazione afasica, colla parola corrosa da balbuzie e afasia. Per una lettura di questi testi testimoniali, centrati sul corto circuito di nascita-morte e sul decentramento anatomico del Soggetto, ridotto a bocca sproloquante rimasugli di esperienze spersonalizzate, cfr. ANNAMARIA CASCETTA, *Il tragico e l'umorismo. Studi sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 174-197.

naggi riempiono la solitudine con una farfugliante e compulsiva *tirade* senza respiro, trasparente denuncia dell'impotenza a comunicare coll'Altro da sé. Ad esempio Rudolf, bloccato davanti alla monografia su Mendelssohn Bartoldy in *Beton* [Cemento] del 1982, o il pianista sconfortato sino alla rinuncia artistica dall'invidia paralizzante davanti al genio di Glenn Gould in *Der Untergeher* [Il soccombente] dell'anno dopo⁹.

Nel frattempo, maturati attraverso le macerie di due guerre mondiali, si verificano smottamenti reciproci tra generi diversi. Col crepitio delle bombe e nel crollo di tanti Imperi, mentre la battuta teatrale esaspera la propria narratività, lo *stream of consciousness* joyciano, tanto dirompente da manomettere le stesse giunture sintattiche, in una lingua adeguata all'isteria del soggetto, costituisce il *climax* di una deriva romanzesca che insegue finalità performative, tra autentici soliloqui da palcoscenico. Non sempre, però, isolamento e azzeramento comunicativo si intrecciano tra loro. A volte, infatti, il recluso in se stesso conserva brandelli di *bon ton* salottiero e tenta di convincerci delle sue buone ragioni, conservando precise strategie suasorie. Come se ci fosse qualcuno che ascolta e potrebbe intervenire, se volesse, qualcuno a cui il personaggio monologante direziona il proprio racconto-confessione-sfogo. In effetti, nel versante mitteleuropeo, dove giungono di continuo refoli dal gabinetto viennese del Dr. Freud, l'eloquio resta saldo nei riguardi della ricezione. Il che avviene ad esempio in Arthur Schnitzler, che infila un microfono nella testa e nei nervi dei suoi monologanti *Leutnant Gustl* nel 1900 e *Fräulein Else* nel 1924, un misto di *flash back* e di associazioni inconscie, di continuo sollecitate dal mondo esterno, a radiografare la desolazione dei suoi protagonisti. Così, l'ufficiale insultato dal fornaio e tormentato dalla vergogna, nel primo caso, e la fanciulla capricciosa in vacanza a San Martino di Castrozza, venduta dal padre avvocato al vecchio corrotto e poi suicida, nel secondo, mantengono residui comunicativi col lettore¹⁰. Per non citare il soliloquio dello sveviano Zeno Cosini.

Altrove invece l'afasia, la sfasatura, i collassi, i *black out*, nei casi più radicali, bloccano progressivamente la comunicazione interpersonale. Da qui la compatibilità organica coi vari *ismi* delle avanguardie, nel teatro dell'immagine e del corpo, in una scena del tutto astratta, dove la figura umana viene di fatto cancellata. Più disturbato e patologico si offre questo monologo *para-noico*, nel significato antico di pensiero confuso, più monocordi e stereotipe, al limite arteriosclerotiche, risultano le sue ruminazioni. La socialità espulsa dalla scena ridotta ad

⁹ Cfr. THOMAS BERNHARD, *Cemento*, Milano, SE, 2004. (*Beton*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1982) e IDEM, *Il soccombente*, Milano, Adelphi, 1999 (quarta ediz.). (*Der Untergeher*, Volk und Welt, Berlin 1986).

¹⁰ Cfr. ARTHUR SCHNITZLER, *Il sottotenente Gustl*, Rizzoli, Milano 1984. IDEM, *Signorina Else*, Milano, Feltrinelli, 2008.

un solo interprete rientra dalla finestra in quanto la soggettività si decentra e si moltiplica tra fantasmi e proiezioni, scontro con frammenti di sé oggettivati, di cui l'Io solitario pare dimenticare la genesi. Quel che sorprende in una simile monodia è che l'assenza di dialogo interpersonale, per la mancanza di un interlocutore sul palco, valorizza paradossalmente la relazione Io/Altro all'interno dell'immaginario flusso verbale. Ed è Bachtin che sembra ritrovare qui le ragioni prime della sua visione dostoevskiana nella scrittura moderna.

Sulla ribalta il monologo di narrazione, oggi nella sua ambivalenza tra trasparenza e oscurità, rimanda a due grandi archetipi alle spalle, l'illuminismo post-brechtiano di Dario Fo e il romanticismo *noir* di Carmelo Bene. Da un lato, il fiato caldo di *Mistero buffo* nel 1969¹¹, dall'altro il virtuosismo vocale di Carmelo Bene. *L'agit-prop*, colla sua narrazione in prosa, di Fo, incalzato da strategie didattiche; Bene, al contrario, intransitivo e autoreferenziale, mosso da un'oltranza egolatrica. Le due dimensioni, l'una centripeta e diurna, sorretta su moduli riconoscibili e rassicuranti, legati alla condizione quotidiana, l'altra centrifugata e notturna dove l'Io si dissolve privilegiando la lingua dell'inconscio e orizzonti surreali e metafisici, seguono percorsi diversi. Nondimeno, comune in entrambi, il personaggio interpretato diviene mero frammento narrato. Si pensi alla *Resurrezione di Lazzaro* entro il *Mistero buffo*. Qui, la figura del comico solitario ottiene una visibilità epocale, una trasparenza in grado di assurgere a metafora della scena a fine millennio. In questo caso, il monologo del comico solista e politicizzato, uscito all'aperto a sedurre/sfidare una folla, si fa polifonico, sempre nell'accezione bachtiniana. Nessun personaggio determinato, ma al massimo frammenti di *characters*, un'intera orchestra di Soggetti, nonostante venga cancellata la presenza di qualsiasi *partner*. Non inganni l'ideologia esplicita dell'attore. Le cose sono più complicate. Se consideriamo, infatti, il classico triangolo costituito dall'attore comico in scena, il deridente, dal personaggio di cui ride il *player* in scena, e, infine, dallo spettatore in sala che collabora alla ricezione, colui che dovrebbe appunto ridere, che cosa avviene esattamente durante la risata sul palco e in platea? Di chi si sta veramente ridendo in quel momento? Quando si incarna in Bonifacio VIII, Fo apparentemente fa del cannibalismo satirico, nella misura in cui sembra divorare il papa gaglioffo e torturatore della Chiesa povera. Nel sottotesto, invece, lascia trapelare da tanti indizi della sua lingua fisiologica una fortissima *sympatheia* verso Bonifacio stesso, quasi avverta nel personaggio affinità oggettive col ruolo egemonico garantito all'interprete, osannato in quegli anni proprio in quanto perseguitato dalla censura politica. Allo stesso modo il suo amatissimo Angelo Beolco indossava i panni pezzenti di

¹¹ DARIO FO, *Mistero Buffo*, Edizione integrale, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2005.

Ruzante, ufficialmente per continuare la satira del villano, in realtà immedesimandosi nella vittima della Storia.

A sua volta, il monologo onirico di Carmelo Bene funziona come un racconto di solito appoggiato su un'autobiografica molteplicità di personaggi egualmente appena sbazzati, scanditi in citazioni-*pastiches* disinvoltate di testi classici, tra manierismi sonori auto compiaciuti e narcisistici sino all'ebbrezza barocca. Ultimo vero *raisonneur* pirandelliano, nell'accezione più organica del ruolo, frutto maturo e ossessivo dell'Accademia, anche se da là espulso, Carmelo Bene comunica sul piano sensoriale più che ideologico. In questo caso, il protagonista rifiuta un discorso ordinato e punta all'artificio e al delirio, vedi le continue variazioni sull'*Hamlet*. Sulla sua scia, anche il travestimento sessuale, il *transgender* che accumuna molti artisti meridionali, come il calabrese Saverio La Ruina che affastella le geremiadi delle vittime del fondamentalismo maschile o il napoletano Enzo Moscato, impennato su turgori verbali.

Davanti all'assolo, il pubblico si trova nella necessità di rinunciare al conflitto esterno, alla presenza fisica di più *characters* impegnati nella collisione. Il patto col fruitore in questo caso implica la sospensione di ogni voyeurismo esterno, la rimozione del significato etimologico stesso della parola teatro, cioè di sguardo su ciò che accade *sopra il* palcoscenico. Tra monologo del personaggio e monologo dell'attore in quanto attore sussiste comunque una differenza sostanziale. L'assolo del personaggio, infatti, deve giustificare questa solitudine fisica e materiale. Ecco quindi le tecniche, le astuzie sia sul piano della scrittura sia su quello della messinscena, per tematizzare una situazione di per sé innaturale come quella di un *player* che parla e agisce da solo su un palcoscenico, ovvero di un *character* abbigliato secondo il *plot*, dentro cioè la trama, assorbito nelle battute, mentre recita una storia, ignorando la presenza della sala, e non chiedendone ufficialmente la complicità. Il pubblico, in questo caso, deve garantire una totale accettazione nei riguardi dell'alta convenzionalità dei segni offerti, paragonabile per accumulo di inverosimiglianze al melodramma secondo la feroce avversione al *melò* sferrata da Walter Benjamin nei tardi anni Venti. Niente appare naturale nel fatto che un personaggio, mentre compie azioni determinate e verosimili, si metta a cantare. Perché la parola solitaria dell'attore va in qualche modo motivata attraverso soluzioni che la giustifichino e insieme la rendano gradevole alla platea.

All'opposto il caso del *reading*, dove il leggio giustifica e dà senso alla solitudine. Se Alessandro Baricco può leggere in pubblico per ore e ore con grande successo capitoli interi del grande romanzo novecentesco, la tolleranza in sala dipende non solo dall'appartenenza dello scrittore allo *star system*, garantita dal battesimo mediatico con fortunati passaggi, ma anche dalla strumentazione esibita, che trasforma lo spazio teatrale, meglio se non all'italiana, in chiesa

protestante, così come il *reader* in predicatore, per la memoria lunga dei luoghi. A disagio la sala, al contrario, davanti ai momenti allungati di monologhi entro copioni con più personaggi.

Ma la solitudine controversa del *player* proviene in compenso da terre più lontane, non limitate all'*a side* drammaturgico. Nell'Ottocento, coll'esplosione del grand'attore, vige la pratica della *soirée d'honneur* o *soirée corbeille*, appannaggio delle star ottocentesche al culmine della loro carriera. Il mattatore, ovviamente *dominus* nella compagnia in grado di spadroneggiare in palcoscenico, si ritagliava ogni tanto uno spazio solista in serate appunto di consacrazione personale, tramite un'antologia di pezzi forti del proprio repertorio, riservandosi gran parte degli introiti della serata stessa. Entro il gioco dei ruoli e nella strategia del *cursus honorum* relativo ai gradi principali, tra brillanti e caratteristi, promiscui e madri nobili, ingenue e amorosi, il momento del riconoscimento ufficiale veniva sancito da simili serate. La stessa Duse, la *divina* delle nostre scene, sul crinale tra i due secoli, progettava quello che lei chiamava appunto *concerti* sulla falsa riga delle cantanti d'opera cui era consentito portare antologie di *arie* e delle *soubrettes* da *café chantant*, le così dette *étoiles*¹², senza ricorrere a *partnerships* spesso necessariamente mediocri. Ebbene, la memoria stessa della serata d'onore è stata cancellata progressivamente dall'avvento della riforma culturale connessa al teatro di regia. Ma non mancano altresì assolo con lettura nel primo Novecento, si pensi alle serate futuriste, o a quelle con poeti dialettali, come Trilussa, o alle ariette in lingua fumettistica di Sto, ovvero Sergio Tofano. Non si trascuri la contiguità con sottogeneri legati a spettacoli minori, almeno secondo le gerarchie canoniche del teatro di rappresentazione, vicini all'ambito circense e alla tradizione della scena autenticamente popolare, si pensi ai burattinai, ai celebri pupi di Mimmo Cuticchio¹³.

C'è poi chi¹⁴ propone articolazioni a seconda del contributo fisico nella sua enunciazione, ossia il gesto e il comportamento durante l'atto enunciativo, quin-

¹² Sulla figura della *soubrette* da *café chantant* prima e degli spettacoli di varietà e rivista poi, ad esempio la celebre Lina Cavalieri, spesso accompagnata da orchestre di mandoliniste e chitarriste per le sue escursioni parigine, cfr. TERESA MEGALE, "Declinazioni per attrici soliste: le *soubrettes*", in *L'attore solista nel teatro italiano*, a cura di Nicola Pasqualicchio, (Miscellanea teatrale), Roma, Bulzoni, 2006, pp. 122-139. E d'altronde l'assolo femminile moderno deriva anche dalla tradizione della danza settecentesca, *Ivi*, pp. 127 e sgg.

¹³ Del resto, il cuntaro, in quanto variante del burattinaio, tende alla solitudine in scena. Cfr. *Dal Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*, a cura di Valentina Venturini, Roma, Audino, 2003, pp. 5-31.

¹⁴ Cfr. PIER GIORGIO NOSARI, *I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, in «Prove di drammaturgia», 1, 2004, pp. 11-14; qui: p. 12.

di la relazione instaurata colla sala, infine le connessioni col complesso testuale del racconto. Quanto ai segni, viene operata una classificazione ternaria sulle diverse modalità del genere. Sarebbero la narrazione pura, quella drammatizzata, e il dramma narrativo. La prima ostenta estrema pulizia in quanto il narratore si mostra come tale. Solo, senza scena e senza costume, abito umile e quotidiano, nessun ingrandimento, o primo piano, insomma uno spettatore uscito dal coro della platea. Una deritualizzazione estrema, una despettacolarizzazione, mentre si sporge verso la platea, a cercare un contatto e a giustificare il fatto che ha preso la parola. Un grado zero, in termini di asciuttezza calvinista, è raggiunto ad esempio da Marco Baliani in quella confessione agghiacciante, che è *Corpo di stato*, datato 1998¹⁵. Quando l'attore entra e si siede su una seggiola in prosceonio, con addosso un maglione e dei jeans, e comincia a rievocare il passato personale, allorché era militante di Lotta Continua e arrivò la notizia dell'uccisione di Moro, non c'è più o ancora un personaggio, quanto piuttosto lo stesso Marco Baliani, che si mette a nudo rivisitando l'esperienza di quegli anni terribili, in particolare il passaggio dal senso di soddisfazione provato allora, per l'esecuzione terroristica, al rinnegamento non delle proprie idee ma dell'approvazione di quel gesto. La seconda, invece, consiste in un parziale recupero dello spettacolo, come in *Vajont* di Paolini¹⁶, ad esempio, dotato di lavagna, tavolino (segni di una lezione didattica) e sveglia, a segnare il tempo. Infine, la terza categoria presenta la soluzione di una narrazione a più voci. Ed è il Teatro Settimo di Gabriele Vacis a muoversi spesso in una simile direzione, dove più che mai è indispensabile un controllo nel montaggio, un'architettura complessa per disciplinare il *turn over* delle voci, come nel discorso multi-etnico del Teatro delle Albe.

Non bastano, però, divisioni tra modalità espressive e strategie comunicative. La distanza nasce anche dalla carriera personale. In ogni caso si tratta di qualcuno che, anche quando parte dalla letteratura, magari di altri, fa uscire da sé la dimensione autoriale, rinunciando alla maschera del personaggio¹⁷, e presentandosi quale identità biografica, ovvero autore e attore insieme¹⁸. Non l'interprete specialista di un'escursione, dunque, in un altro da sé, nel personaggio, dal momento che a questo solitario *performer* interessa la vicenda, più che il carattere, nell'accezione inglese della parola, e la maniera di organizzarla in un montaggio. Allo stesso tempo, pur senza una parte esterna, l'attore inevitabilmente fa di sé un personaggio, quale *alter ego* costruito sulla mescolanza tra finzione e autobiografia.

¹⁵ MARCO BALIANI, *Corpo di stato. Il delitto Moro*, Milano, Rizzoli, 1998.

¹⁶ MARCO PAOLINI, *Vajont, 9 ottobre '63. Orazione civile*. Torino, Einaudi, 2008. Con DVD.

¹⁷ Cfr. SIMONE SORIANI, "L'identità e la memoria", in IDEM, *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e Gaetano Ventriglia*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2006, p. 123.

¹⁸ Cfr. *La bottega dei narratori*, a cura di Gerardo Guccini, Roma, Audino, 2005, p. 12.

Come chiamare, d'altra parte, quest'assolo? Si sa della difficoltà, ogni volta che appare il nuovo, a nominarlo. L'incertezza si presenta sia per *Mistero buffo* nel debutto televisivo del 1977, sia per *Vajont* nel 1997. Si possono forse azzardare neologismi, nati da incastrati di parole già in uso, come "narr-attori", ossia autori attori¹⁹. Ci sono, però, reciprocamente, gli "attautori", che storicamente vengono prima e costituiscono i protagonisti delle grandi civiltà della scena, specie quella dialettale. Dipende dalla prima professionalità identitaria la scelta della successione dei termini. Il fatto è che *l'one man show*, categoria in cui, sia pure in modo umile, rientra l'assolo, arriva sempre più spesso a pubblicare i propri testi. Certo, la *performance* narrativa nella dinamica col pubblico dovrebbe emanciparsi dal dominio del testo scritto e nondimeno, in questo territorio, paradossalmente spunta una vocazione al libro. In effetti, sulla scia di un successo crescente che assicura ormai una quota di appassionati attorno a questi *performers* narratori, grandi case editrici, si pensi all'Einaudi, tendono a pubblicarne i copioni allegando le videocassette relative allo spettacolo²⁰. Si può riscontrare una sorta di palinodia rispetto alle antiche allergie platoniche nei riguardi della lingua scritta, considerata nemica della memoria, e accusata di aver creato un linguaggio decontestualizzato e autonomo rispetto alla persona dell'Autore²¹. Se alcuni di costoro si possono ormai considerare romanzieri a tutto tondo, da Baliani a Celestini, Paolini appare a sua volta incalzato da un vero e proprio complesso di inferiorità nei riguardi dei professionisti della penna. Il fatto di essere editi non li garantisce e non li tranquillizza in tal senso. Contraddizione autentica e sofferta, questa, o meglio la riprova che per alcuni di essi l'incertezza classificatoria tra attore-autore e autore-attore si risolve in una sorta di sincretismo non risolto tra i due elementi del dittico.

Ma, pur nella loro varietà, i vari *performers* producono racconti dalla scrittura decisamente oralizzata, includendo spesso i modi in cui il racconto è cresciu-

¹⁹ Nosari propone il termine di narratore per il *performer* indifferente davanti al compito di interpretare un altro da sé, il personaggio, dal momento che si limita a raccontarlo, in un approccio non mimetico ma diegetico, e per lo più coautore e quasi sempre regista del suo racconto. Cfr. PIER GIORGIO NOSARI, *op.cit.*, p. 14.

²⁰ Spesso ai drammaturghi che non hanno la fortuna di essere attori, ma che debbono affidarsi agli altri, è mancata proprio l'opportunità di una ripresa per le proprie opere allorché hanno avuto la fortuna di vederle salire sulla scena. Perché solo la ripresentazione, a distanza, di un testo permette di farlo sedimentare nella memoria della sala, e di farlo crescere col suo pubblico. Questo è il percorso che può trasformare in classico un testo nuovo. I *performers*, invece, dispongono di questa ulteriore *chance*.

²¹ Cfr. WALTER J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 122. (*Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Methuen, London-New York 1982). Platone si spinge ad associare scrittura a morte. E ci si ricordi che nell'antichità classica l'ideale era rappresentato non dal buono scrittore ma dall'ottimo oratore. Cfr. *Ivi*, p. 159.

to in loro, radiografia che storicizza il laboratorio personale divenuto oggetto dell'offerta scenica. Come in una casa inaugurata che continui a mostrare il lavoro dell'impresa edile al suo interno, vi restano impresse tracce della comunicazione orale, la grana d'una voce, le inflessioni del parlato, i processi di accelerazione, accentuazione, sospensione, nuove immagini, contatti e improvvisazioni estemporanee colla sala. Non disponendo di un personaggio, né di una partitura fissa, si riempie il vuoto scenico assimilando nel discorso in qualche modo il pubblico, scaldato fin dall'*incipit*, con aggiornamenti territoriali, imprevisi compresi e trasformati in supporti, per dare l'idea illusoria dell'unicità dell'evento. Perché occorre assolutamente sentirsi vicino l'*audience*, in quanto il buon esito della serata dipende anche e soprattutto dalla platea.

I due aspetti, la scrittura oralizzante e la priorità performativa svincolata dal modello recitativo accademico, sono talmente connaturati che l'assolo di narrazione si colloca nella polemica e gioiosa deprofessionalizzazione dell'interprete, emancipato rispetto ai condizionamenti di una drammaturgia chiusa e di una regia onnivora, tipici della scena istituzionale. Due nomi sono sufficienti in tal senso, ovvero Pippo Delbono e Armando Punzo, nel territorio del cosiddetto teatro dell'*eccesso*, aperto a portatori di vari *handicap* e a reclusi in una spettacolarità lacerante e frantumata, controversa eredità per certi versi dell'animazione antipsichiatrica del Sessantotto.

L'assolo in scena può articolarsi pure secondo altri criteri. Innanzitutto il testimone, che, pur non coinvolto per esperienza diretta nei fatti raccontati, si cala in queste vicende agganciando alle fonti utilizzate la propria vicenda autobiografica²². Nel suo intervento rappresentativo di un'intera generazione, il monologo qui si dispiega come un romanzo di formazione, a narrare spesso l'apprendistato tecnico e ideologico dell'interprete stesso. Allo stesso tempo, si produce qualcosa di non troppo lontano dagli aspetti evenemenziali degli «Annales» francesi, nell'intento di far parlare i dimenticati dal potere, come fa Marco Paolini col suo *Vajont* del 1994 (sul disastro della diga a Longarone) o il pugliese Mario Perrotta col suo *Italiani cingali* del 2002 (su quello di Marcinelle), o il romano Ascanio Celestini col suo *Radio clandestina*²³ del 2000 sui misfatti delle Fosse ardeatine, solo per citare i casi più significativi, tutti nati da una costola del Fo migliore. E nel frattempo si mostra il privato, il *particolare* di un Soggetto anonimo, nella sua marginalità, nel suo antierico e primario istinto di sopravvivenza. Funzione civile, pertanto, là dove ci si prefigge di dare voce ai vinti, ai paria trascurati, in un orizzonte manzoniano più che brechtiano, dispiegando la lezione-racconto

²² Cfr. ASCANIO CELESTINI, *Il vestito della festa: dalla fonte orale a una possibile drammaturgia*, in «Prove di drammaturgia», 2, 2003, pp. 21-22.

²³ ASCANIO CELESTINI, *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, Roma, Donzelli, 2005. Con DVD.

da un'umile cattedra a ricostruire *a contrario* la Storia. Mentre cerca di garantire attendibilità alla congerie di dati, il testimone utilizza il racconto del passato per esorcizzarne il ritorno. Quindi, mescolato a volte colla funzione del testimone, il giornalista d'inchiesta, ovvero il cronista politico del presente, l'ultimo perché dalla stampa corrente questa figura tende ormai a sparire. E costui si può considerare ancora una volta erede di Fo, quello delle introduzioni ai suoi sproloqui sull'attualità, premesse alle tante giullarate.

In terza battuta, l'*entertainer* comico, debordante e seduttivo verso la sala. Ad ogni modo, il giornalista politico e l'intrattenitore debbono entrambi, quando si miscelano tra loro, far coincidere satira del costume e cronaca della politica quotidiana, legandosi organicamente all'attualità e all'orizzonte di attesa del destinatario. Si passa, così, da un minimalismo espressivo ad un'apertura massima di ingredienti formali: da Beppe Grillo, in cui i registri attoriali risultano quasi assenti, ridotti a minime valenze corporali e fisionomiche, all'arricchimento viceversa espressivo di un'interprete come Giuliana Musso che in *Nati in casa* del 2001 confronta i modi antichi della natalità domestica con quelli asettici e spesso imposti per ragioni di lucro negli ospedali moderni.

Ora, il fatto più singolare nella narrazione da palcoscenico è spesso il recupero di una dialettalità multiforme, contro la lingua *standard* imposta dai centri preposti all'insegnamento come l'Accademia Silvio D'Amico, lasciando emergere in tal modo precise tradizioni regionali. Nel magistero dell'Accademia fin dalla sua costituzione, in effetti, il corpo veniva educato al suono puro, spurgandolo dalle eventuali componenti vernacolari, colla relativa pluralità di idiomi e pronunce. Una simile demolizione si inseriva nella caparbia tendenza delle Istituzioni teatrali a procedere lungo una simile opzione, dalla nascita dello Stato unitario sino al fascismo, boicottando in tutti i modi l'oralità territoriale, anche in quanto portatrice di antiche istanze ribellistiche ed eversive, oltre a smantellarne la naturale sua *partnership*, il registro comico, da sempre allergico a canonizzazioni e modelli disciplinati, da sempre portato all'estro improvvisativo dell'interprete-autore. Viceversa, si afferma adesso un marchio dialettale nella *pluralità* dei suoni entro la stessa bocca del *performer*, spesso presente negli attuali assolo di parola, e dove la dizione toscana viene sporcata, chi più chi meno, dalle varie parlate locali. Così si va dal romano Celestini alla scuola napoletana, dai siciliani Enia e Pirrotta ai torinesi Curino e Allegri, dal bellunese Paolini agli Abruzzi di Cosentino, dalle Puglie di De Summa e di Ventriglia all'Emilia Romagna della Montanari e della Bucci, dalla Sardegna di Carroni alla Calabria di La Ruina.

In più, questa dialettalità osa infrangere antichi limiti preposti ai territori di solito praticati. La censura operata dal teatro tragico contro le parti basse del corpo e del reale ha da sempre condizionato la vittima, cioè l'*hystrio* comico e dialettale. Costui, in quanto oggetto di emarginazione ideologica, non ha mai

in precedenza potuto puntare al drammatico vietandosi di solito i registri non ridanciani, relegandosi alle buffonerie da saltimbanco e alle improvvisazioni facete, con qualche eccezione, basti considerare l'universo partenopeo, e l'asse Viviani-Eduardo o risalire indietro, sino ai dialoghi ruzantini.

E nondimeno Venezia aveva già mostrato nel primo Rinascimento una pluralità di voci in questo genere. Infatti, senza risalire ai *recital* antologici dell'attore ellenistico e al pantomimo romano, e nel Medioevo alle teatralizzate prediche religiose e al giullarismo²⁴, forse la prima emersione storica in tal senso avviene grazie al buffone di tenda²⁵, capostipite dei successivi commedianti dell'Arte, spesso capaci di esibizioni solitarie. Questi *histriones*, non visti in quanto celati dietro un tessuto rudimentale issato nel palchetto, recitavano sproloqui ricchi di vocabolari multipli, entro una città-stato cosmopolita nei cui fondaci babelici, sorta di ambasciate, si parlavano gli idiomi più vari: tale polifonia passava appunto attraverso la *phonè* di solisti invisibili, capaci di parodiare gli equivoci comunicativi allorché due interlocutori non condividevano il medesimo codice linguistico. Ancora una volta si ripresenta puntuale la correlazione tra macchina comica e rimosso, ovvero la paura per lo straniero. Se l'istrione si diverte e diverte col suo irresistibile soliloquio polifonico, mescolando idiomi regionali e internazionali, questo *risus* fuoriesce da un'esperienza drammatica, ovvero l'ansia di non conoscere la lingua dell'altro, ignoranza spesso fonte di atrocità, di umiliazioni e anche di morte. Non per nulla, la macchina ludica del plurilinguismo si rafforza nell'epoca della drammaturgia rinascimental-barocca e della Commedia dell'Arte, tempo di violenze e d'armi forestiere nel nostro paese.

Alla ribalta, i bisticci, gli ipercorrettismi, i fraintendimenti nati dall'inadeguatezza tra parlanti garantiscono insomma il riso della sala. E questo dal buffone del fontego all'assolo odierno. Oggi, infatti, non mancano titoli che in modo programmatico si propongono di attingere ad un simile territorio, come nella *Tetralogia delle cure*, del commediografo novarese Antonio Tarantino, sbucato tardi a teatro dalla pittura alla fine del secolo scorso. Quest'ultimo assimila la lingua meridionale e anche esotico-africana degli immigrati, filtrata nel vocabolario dei settentrionali ospitanti²⁶. Che adoperi o meno monologhi, la sua è

²⁴ Il giullare medievale assembla in sé acrobatismo verbale e fisico, nella componente comica da un lato, e nella propensione epico-narrativa dall'altro. Per una disanima sulle varie ipotesi circa l'origine di questa figura-cerniera nella storia della scena europea. Cfr. NICOLA PASQUALICCHIO, "Il solismo come antitradizione", in *L'attore solista nel teatro italiano*, op. cit., pp. 16 e sgg.

²⁵ Su questo importante episodio affermatosi sulla scena veneziana a cavallo tra fine Quattrocento e inizi del Cinquecento cfr. DANIELE VIANELLO, *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 35-117.

²⁶ Per la *Tetralogia delle cure*, iniziata nel 1994 con *Stabat Mater* e proseguita colla coeva *Passione secondo San Giovanni*, quindi con *Vespro della Beata Vergine* dell'anno dopo e chiusa con *Lustrini* nel 1997, complesso affresco espressionistico e mistico-parodico della città di not-

una gergalità da strada dove si esalta il mondo dei *clochards* metropolitani, a mostrare un'esplicita aggressività reciproca, creature assurte a eroi del sottosuolo attraverso una parola impotente e onnipotente, suono che ne scandisce una laica *via crucis*. Una passionalità elementare, con influssi vari, da Elsa Morante e Sandro Penna fino allo stesso Giovanni Testori, per l'insistita somiglianza tra questi paria umani e le figure della storia di Cristo.

Stabat Mater, varata nel 1994, oratorio per voce sola, si raggruma intorno ad una madre barbona, prostituta-straccivendola, in pena per il proprio figlio, forse coinvolto in storie terroristiche. La sua litania tramata da progetti di diete demenziali e fantasie fisiologiche, voglie sessuali verso il giovane prete Don Aldo e rancori contro il padre dimentico del ragazzo, e sposato con l'odiata rivale, viene mormorata e gridata in una chiacchiera scandita lungo quattro *flash* solipsistici. Dietro l'ossessione del povero contro chi è ancora più povero, in questo caso contro i marocchini dal grande fallo che attentano alle virtù delle donne di quartiere dai semafori coi loro spazzoloni «voi che ci avete i cammelli senza gnente» e «lo mettete sotto il naso delle nostre donne e ve lo menate così cornam popolo», di continuo sfilano strafalcioni linguistici, ipercorrettismi come «l'aria inclinata»²⁷. Ancor più monologante, nonostante l'apparente dialogicità, il successivo *Stranieri*, autentico ipertesto del pinteriano *The room* del 1957 (solo che stavolta, rispetto all'ipotesto dell'inglese, è saltata la coppia, e l'uomo vive da solo), alterna la prosa della lingua dei parenti morti col *blank verse* del protagonista, salvo poi omologare tra loro i registri non appena i due mondi vengono a contatto. Il testo, all'esordio nel 2008, mostra in una buia vicenda condominiale un vecchio sclerotico, vedovo alle prese col proprio catetere, barricato dentro il proprio appartamento, che non riesce più a riconoscere moglie e figlio. Da Pinter, Tarantino preleva altresì il panico di essere schiodato dalla propria stanza-rifugio, di perderla magari per «l'usu capione», altro gioco di parole, per cui: «Se loro fanno tanto a entrare si piazzano, aprono il frigo, si infilano nel mio letto, si mettono addosso la mia roba», perché «se tu stai in un posto per trent'anni di fila, quel posto, alloggio o casa o giardino, diventa tuo»²⁸. E questo personaggio, di forte impronta bernhardiana, continua a giustificare se stesso, accusando il governo di mandargli in casa gli stranieri a rapinarlo, in un delirante monologo, intervallato dai dialoghi tra madre e figlio. L'uomo nel suo ininterrotto flusso paranoide ci informa di bran-

te, popolata da una bassa umanità multietnica, edito in *Quattro atti profani*, Milano, Ubulibri, 1997, cfr. PAOLO PUPPA, *Il teatro dei testi*, Torino, UTET 2003, pp. 182-186.

²⁷ Cfr. ANTONIO TARANTINO, *Stabat mater. Oratorio per voce sola*, in IDEM, *Quattro atti profani*, op. cit., pp. 39-40.

²⁸ Cfr. ANTONIO TARANTINO, *Stranieri*, in IDEM, *La casa di Ramallah e altre conversazioni*, Introduzione di F. Quadri, Milano, Ubulibri, 2006, p. 51. Tutte le citazioni dal testo saranno tratte da questa edizione abbreviata con la sigla *S* seguita dal relativo numero di pagina.

delli del suo passato e dei modi attuali della sua esistenza crepuscolare, dove la notte guarda le donne nude in televisione assicurando però di restare impassibile. In più snocciola, da perfetto anaffettivo, le proprie idiosincrasie verso il figlio fuggito a Roma, verso la nuora, verso la moglie, bella solo sul letto di morte, verso la domestica straniera magari incinta col fidanzato che gli beve i liquori. Una sorta di *alzheimer* sentimentale e cognitivo scuote dalle fondamenta l'istituto familiare. Solo che stavolta la mimesi sociologica di uno spaccato naturalistico, nella realtà piccolo-borghese del Nord Italia, si riempie di aure neogotiche, perché i congiunti sono defunti, appartengono all'aldilà, stranieri nel senso metafisico della parola. Dialogo più che mai tra sordi, allora, gestito con ritmi vaudevilleschi, in una leggerezza, specie nei dialoghi tra madre e figlio (ad esempio il disfacciamento dei corpi: «Quello non ha neanche più le gengive e neppure più le labbra, e lasciamo pur stare l'aspetto generale della persona, che la dieta è la dieta, ma presentarsi così, nemmeno pelle e ossa, ma solo ossa», S 34) che ravviva le penombre del pirandelliano *All'Uscita*. I due parlano del terremoto provocato dal «bang bang che fanno quelli che ritornano nel tempo» (S 19) e non riconoscono più la strada di casa (anche loro del resto hanno fatto fatica a riconoscersi incontrandosi nell'aldilà), in quanto tutto appare modificato in loro dalla nuova prospettiva. La lingua, a sua volta, secondo i moduli cari all'Autore, impasta varie parlate, come mostra la minaccia di ricorrere alle forze dell'ordine: «Polis polis/Polizei/Spazieren/Foera d'le bale» (S 21). La situazione poi si sblocca, perché i due morti riescono a penetrare nel *bunker*, ad avviare le procedure della partenza del congiunto, *revenants* venuti a portarlo via, sonata di fantasmi strindberghiani testardi e inflessibili. E quasi a prepararsi in tal senso, l'uomo si traveste da donna, (con qualche citazione da *Orgia* pasoliniana), e in quanto *en travesti* ne affetta la parlata, come una *koinè* straniera che coniuga i verbi all'infinito, quasi una regressione culturale. Eccolo dunque mormorare: «Andare fuori/Essere bella giornata/Se piovere/Noi europei/Avere ombrelli» (S 47-48) oppure «Mio marito/Essere uno bravo/Zone erogene nessuna/Zero/Che ci voleva l'indiano/Quello che col piffero/Fa uscire il serpente» (S 52) con pesanti allusioni alla miseria sessuale della coppia, mentre ne rievoca le malattie, come una cisti ovarica. Il sipario cala non appena i due intrusi varcano la soglia e marito e moglie si accorgono di essere vestiti allo stesso modo. Ma ciò non impedisce loro di infilargli la camicia, per il lungo viaggio, e intanto lei gli sfilava pure l'anello, ricordo pallido della Nora ibseniana per cui: «Siamo sciolti, per sempre» (S 61). Il senso del tutto va, insomma, ricercato nell'universalizzazione della estraneità che arriva fin dentro casa, fin dentro il nostro stesso sangue.

Ora, di solito, la babele nell'assolo funziona in direzione sia verticale sia orizzontale²⁹. Orizzontale, per tutte le geografie che vengono a collisione, e verticale

²⁹ Su questa tendenza in atto nella drammaturgia nostrana, a partire dalla commedia nel

perché spesso il personaggio, cambiando interlocutore immaginario, modifica anche il proprio statuto. I modelli sono, di fatto, gli stessi del tempo di Perrucci della Commedia dell'Arte, a fine Seicento, dove anche Pantalone possedeva una gamma molto articolata di dizionari, a seconda dei vari contesti³⁰. Non si dimentichi, nell'ambito del dialogo teatrale, che proprio la controversa e tanto ostacolata riforma di Goldoni, alla ricerca caparbia di una colloquialità media, si inserisce nella panglossia delle maschere virandola verso un naturale concertato, la battuta di un personaggio sempre in relazione coll'altro da sé, profondamente socializzato in una dinamica multipla, salotto nobile-borghese o campiello popolare non cambia per una conversazione mai più così sciolta nella nostra scena, entro una precisa strategia comunicativa che tende a smussare e a omologare, espungendo gli stereotipi della Commedia all'improvviso o dell'Opera buffa, conservando, però, le discrepanze o i virtuosismi fonemati quali macchie di colore. Lo si può godere nella sequenza del finto armeno dell'Arlecchino ladrone ne *La famiglia dell'antiquario*. I piani del dialetto, dignificato al punto da mettere in bocca alle *Massere* il ritmo martelliano, ovvero l'alessandrino della *Phedre* di Racine e del *Cid* di Corneille, e quelli di un italiano non grammaticale, non normativo (si pensi al meraviglioso fluente idioma nazionale, ben prima dei *Promessi Sposi*, parlato dagli *Innamorati* o nella *Trilogia della Villeggiatura*) si incrociano in una sapiente architettura mobile³¹.

Ebbene, questa lingua multipla, euforicamente confusa, vuole evitare il rischio del monocorde giornalismo controinformativo, grazie all'innesto di questo dialetto carnale. Si pensi a Laura Curino, che in *Passione*, del 1992, storia di un apprendistato teatrale, o in *Olivetti*, del 1996, un piccolo *Buddenbrook* italiano, riproduce per sobrie varianti foniche la pluralità di accenti diversi. Già Pasolini, nel suo *Manifesto per un nuovo teatro* del 1968, allergico sia alla chiacchiera della scena istituzionale sia all'urlo/gesto della ribalta trasgressiva delle avanguardie, auspicava, tra profezia e mobilitazione, che se la lingua italiana ha ormai vinto

Cinquecento cfr. almeno GIANFRANCO FOLENA, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991 e *Il sapere delle parole. Studi sul dialogo latino e italiano del Rinascimento*, a cura di Walter Geerts, Annick Paternoster e Franco Pignatti, Roma, Bulzoni, 2001.

³⁰ Per questo specifico aspetto cfr. GIANRENZO P. CLIVIO, "The languages of the commedia dell'arte", in *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*, a cura di Domenico Pietropaolo, Ottawa, Dovehouse editions, 1989, pp. 217-220.

³¹ È stato proprio Gianfranco Folena, nel suo fondamentale "L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni", in IDEM, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 96-99, a varare l'acuta metafora della casa veneziana, con la riva sul canale, il *mezzà* e il piano nobile, dove il personaggio si sposta di volta in volta utilizzando con trapassi e svolte espressive i vari vocabolari, riplasmati, semplificati e ispessiti tra francese, toscano e veneziano.

ovunque nei processi di omologazione e di urbanizzazione coatta, almeno restassero le varietà territoriali di pronuncia³². E Curino, torinese della cintura *binterland* di Settimo Torinese, mastica con *souplesse* irresistibile veneto e romagnolo, napoletano e toscano, pugliese e siciliano nella scena delle *Supplenti*, entro la citata *Passione*³³. Ma nella nuova drammaturgia, specie quella collegata alla scena dei gruppi e alla ricerca più avanzata, il dialetto viene recuperato quale intrusione poetica (e nei casi più lucidi quale lingua morta), al di là e al di fuori di qualsiasi nostalgia naturalistica o rigore filologico. Si tratta in pratica di un'invenzione *pastiche*, una maniera che punta ad una paleo- e neoglossa. Con lo stesso gesto con cui il fiorentino Carlo Cecchi si innamora di Eduardo e indossa una *phonè* partenopea, così come il pugliese Leo De Berardinis, a sua volta, infiochetta di screziature variegata meridionali i suoi deliranti Shakespeare ilarotragici in chiave *pop*, è una lingua morta a salire con prepotenza sul palcoscenico, conferendo a questa scena un'aura in qualche modo luttuosa. Perché i dialetti, senza alcuna strategia populista, vengono rimessi in gioco col medesimo intento astratto e stilizzato con cui Peter Brook, in *Orghast* commissionato al poeta inglese Ted Hughes per il Festival di Persepoli del 1971, assemblava brani da Eschilo, oltre allo spagnolo di Calderón, al latino di Seneca, e poi ad un misto di fonemi in giapponese, persiano, arabo, armeno, e all'antica lingua zoroastriana dell'Avesta³⁴. Così egualmente operava Andrej Serban, mettendo in scena fra il 1972 e il 1974 il trittico *Medea*, *Elettra* e *Le Troiane* e facendo rimormorare e sal-

³² Per una visione complessiva della controversa drammaturgia pasoliniana cfr. l'intervista a Stanislas Nordey, "Il corpo del testo", in PIER PAOLO PASOLINI, *Teatro*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 2001, pp. XXVII-XLI.

³³ Del resto, occorre ripetere un concetto già esposto in precedenza. La stessa Curino mostra come la recente schiera dei narratori monologanti, da Paolini a Celestini, possieda precise ambizioni di scrittura, puntando spesso alla stampa dei loro copioni, magari agevolati in ciò da un'indubbia strategia editoriale, si pensi all'Einaudi pronta a pubblicare DVD dello spettacolo e copione. Ovviamente, si tratta più che mai di una formalizzazione dopo lo spettacolo, di cui fornisce un'eco riduttiva e in qualche modo provvisoria, nella dialettica tra scrittura oralizzante e oralità che si fa scrittura. Cfr. *La bottega dei narratori*, op. cit., pp. 22-26 e anche, più in generale, STEFANIA STEFANELLI, *Va in scena l'italiano. La lingua del teatro tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Cesati, 2006. *Passione* ad esempio, all'esordio scenico nel 1993, viene puntualmente edito nel 1998 (stessa data della stampa di *Olivetti*, presso la milanese Baldini & Castoldi), a cura della novarese Interlinea, ma firmata assieme a Roberto Marasco e Gabriele Vacis. Del resto, tra testo scenico, oggi controllabile tramite registrazione elettronica, e testo a stampa si intrecciano di solito compromessi vari sul piano linguistico, di volta in volta orientati ad agevolare o ostacolare la ricezione di una sala allofona. Per il caso esemplare di *Mistero Buffo* di Fo, e la stratificazione successiva di inserti di varia estrazione dialettale rispetto al ceppo padano-veneto dell'esordio nel 1969 cfr. ANNA BARSOTTI, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 209 e sgg.

³⁴ Cfr. il mio "La scena di Brook, ovvero una breve eternità", Introduzione a PETER BROOK, *La porta aperta*, Torino, Einaudi, 2005, pp. XXXII-XXXIII.

modiare il greco classico miscelandolo a parlate esotiche. Insomma, per opporsi all'italiano burocrate e sclerotizzato, impoverito dagli *sms* e dall'imperialismo *online* di un inglese necessariamente elementare, tutto può servire in una scena non di *routine*, tutto aiuta a dilatare l'attore artista³⁵. Ma è appunto la pluralità di territori e di idiomi ad essere riproposta in scena. Quasi il nostro paese a teatro trovasse nelle screziature multiple di Arlecchino la sua grazia e la sua disgrazia.

Carnevale delle lingue, insomma, con forti aspetti regressivi, contiguo alla maschera che non c'è più sulla faccia del *player*. E la maschera copriva il volto o parte di esso liberando i visceri, di cui cantava l'epopea in un intento non provocatorio-goliardico, ma antropologico³⁶, capace di rappresentare la fisiologia del mondo, sempre nell'accezione bachtiniana, in cui l'oscenità non appariva tale. E anche oggi la parolaccia, relativa alla sessualità e/o alla digestione, se scivola entro il suono dialettale, appare del tutto naturale. Non così se prova a infilarsi nel repertorio aulico e tragico, si pensi ad Alfieri, dove non ha licenza alcuna. Il discorso ovviamente non riguarda la biblioteca elisabettiano-shakespeariana, aperta alla molteplicità di stili e registri tra metafisico e terragno, tra rutto e preghiera, per dirla con Peter Brook³⁷. Ma c'è dialetto e dialetto, e periodi disinibiti e epoche censurate, come avviene al vernacolo nella curvatura Otto-Novecento, tra storie intimiste e umbratili, da Giacinto Gallina a Amalia Rosselli, con tocchi pittoreschi e *pruderies* esplicite, che vi spalmano sopra una patina manierata e sussiegosa. Salire alla ribalta nel tempo giolittiano comporta una virata piccolo-borghese dell'eloquio, e il tinello ordinato e dimesso si allontana ancor più dalla frenesia della piazza. In tal modo si stratificano in fondo e si rimuovono le serie vertiginose degli insulti ferini che senza reticenze nei dialoghi ruzantini avvicinavano il corpo, a dire e cantare i suoi fetori, i suoi umori, i suoi fiati, le sue flatulenze.

Di fatto, la recente drammaturgia di narrazione dialettale tenta di riaccostarsi proprio alla corporalità. Così in *Maggio '43* del palermitano Davide Enia,

³⁵ Uso questo termine nel significato coniato da Claudio Meldolesi in più occasioni, per una tipologia di interpreti autonomi e capaci di essere maestri senza volontà di esserlo, da Petrolini a Totò, da Benassi alla Duse, dai De Filippo a Leo de Berardinis, e risistemato, in riferimento all'influenza indiretta, esercitata dallo stesso Eduardo, su Carlo Cecchi, Fo e Carmelo Bene, nella variante di "artisti inconiugabili". Cfr. CLAUDIO MELDOLESI, *Una differenza coniugatrice*, in «Ariel», 3, 2001, pp. 121-126; qui: p. 121.

³⁶ Si pensi, quale ultimo erede di questa celebrazione escrementizia, al monologo teatrale di Roberto Benigni, in particolare *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia*, scritto a quattro mani assieme a Giuseppe Bertolucci, all'esordio nel 1975, caratterizzato dalla presenza ossessiva di una genitalità regressiva, metonimica all'esuberanza scatologica, tipica di un contesto contadino e suburbano della provincia toscana. Sulle radici del copione che rimandano al Maggio folclorico cfr. ANNA BARSOTTI, *op. cit.*, pp. 222-229.

³⁷ «Il teatro è lo stomaco dove il cibo si trasforma in due parti equivalenti: sterco e sogni». PETER BROOK, *Il punto in movimento. 1947-1987*, Milano, Ubulibri, 1988, p. 57. (*The Shifting Point*, London, 1987).

la componente escrementizia circola con felice disinvoltura, tra la dettagliata descrizione della pesca dell'anguilla, fatta con l'erba «cacamarrùni», e l'episodio della «cacata: bèdda...lunga [...] sùpra i milleottocento lira»³⁸ fatta sui soldi durante le peripezie per sopravvivere alla catastrofe bellica e alla crudeltà dei vicini. Tanto più che il narratore è un dodicenne troppo cresciuto rispetto alla sua età grazie all'invasione americana dell'isola e ai suoi traumatici bombardamenti, mentre l'aura del *Cunto* riporta il lessico alla libertà fantastica di arcaiche filastrocche e di rituali abbassamenti alla corallità tribale. Da notare l'articolazione sapiente dei piani del vernacolo, che oscilla tra dizionari recenti e arrotondati verso un'esportazione extraregionale e la ricaduta vertiginosa in parlate appunto antiche, incanti onirici e oralità perdute³⁹.

Si potrebbe citare in tal senso un grande poeta dalla pagina molto teatralizzabile: Andrea Zanzotto, morto di recente, realizza forse meglio di tanti altri scrittori l'assunto di Luigi Meneghello⁴⁰, secondo cui il dialetto può, a volte, rendere nella traduzione anche i grandi testi classici. La citazione è tratta da *Filò*, testo sollecitato quale partitura sonora nel 1976 per il film *Casanova* di Fellini. Il montaggio filmico presenta all'inizio, assiepata a ridosso del Ponte di Rialto, una folla di popolo assieme alle autorità e al Doge. Si tratta di un rito fascinoso e notturno, nell'etimo ambivalente del termine latino, ovvero misto di bellezza e di terrore, per l'apparizione di un'icona medusea che sorge dalle acque del Canale. È questa la testa di un'orca enigmatica, gigantesca e nera, nume lagunare e madre mediterranea. Poi, però, si spezzano i pali, si strappano le funi, e il feticcio sparisce nelle acque, inabissandosi tra le vane orazioni dei presenti, da un lato implorazioni gementi e dall'altro imprecazioni beffarde e scatologiche. Zanzotto rispolvera per l'occasione il suo *petèl*, ossia un idioma regressivo, il *vecio parlar* che alla ricerca di una *glossia* originaria mescola lalismo fiabesco, nenie arcaiche, intrusioni tecnico-gergali, citazioni colte, intrusioni materiche tardopoundiane e intuizioni junghiane sulla persistenza degli archetipi primari. Nel coro poliglotta, nella chiassosa polifonia che commenta la visione e la sua successiva dissolvenza, l'Autore ha modo, così, di riversare un lessico scremato di latte e invasato dal fango, là dove l'Io si annulla e con lui svaniscono le distinzioni

³⁸ Cfr. DAVIDE ENIA, «Maggio '43», in IDEM, *Teatro*, Introduzione di Franco Quadri, Milano, Ubulibri, 2005, rispettivamente p. 61 e p. 91.

³⁹ La filastrocca tormentone del *Re Befè Biscotto e Minè*, ripetuta quale intermezzo continuamente interrotto sino al completamento-decifrazione finale, inserisce la sua forza lirica nell'impianto prosastico del dialetto recente, oscillazione di registri costante nella recente drammaturgia, basti pensare al delirio squinternato della protagonista, professoressa zitella e sciancata, in *Week end* di Annibale Ruccello, in scena nel 1983.

⁴⁰ Cfr. LUIGI MENEGHELLO, *Trapianti. Dall'inglese al vicentino*, Milano, Rizzoli, 2002 (alle pp. 88-119, per quanto riguarda la traduzione di passi dell'*Hamlet* di *Sèspir*, e per il *Macbeth* in *Frammenti da Sèspir* in appendice al volumetto, alle pp. 127-129).

Perché si accenda la comunicazione tra sala e ribalta nel teatro dialogico e interattivo, l'interprete in scena deve di solito assicurare un triplice investimento energetico: la tensione verso il personaggio, quella verso il collega durante lo scambio dialogico e la condivisione di una sequenza, e infine quella verso l'uditorio. Indispensabile pertanto mediare tra un lavoro dentro e uno fuori di sé, producendo uno spostamento continuo di attenzione tra destinatari diversi e spesso sfasati. L'attore, se invece non ha *partner* in scena, se ancora si libera del personaggio per essere se stesso, non può che intensificare il lavoro con la sala, promuovendo una sua qualche forma di interazione, sino agli *happenings* simulati e di fatto ben orchestrati da Paolo Rossi. In ogni caso, la platea viene tastata fisicamente⁴³, in quanto energia inutilizzata nel teatro serio, quello della distanza mantenuta, del silenzio del pubblico e della quarta parete, e qui viceversa aizzata a rendersi disponibile e ad aiutare, spesso configurandosi quale co-autore⁴⁴. In tal modo, però, si entra in una dimensione imprevedibile, come hanno dimostrato le avanguardie storiche, Futurismo in testa, con esiti pericolosi per il controllo dell'*audience*. In effetti, la drammaturgia scritta e affidata alla messinscena con più personaggi può risultare funzionale al discorso dell'ordine e all'ordine del discorso. Singolare coincidenza, del resto, tra l'affermazione del fascismo, con la sua istanza ordinatrice della piazza, e la parallela affermazione della regia, giunta da noi con cinquant'anni di ritardo per la resistenza frapposta appunto dagli attori. La drammaturgia scritta e affidata alla messinscena con più personaggi può in tal senso essere funzionale al discorso dell'ordine e all'ordine del discorso, per dirla con Foucault.

Ma stare da soli di fronte ad una massa dalla reazione non conosciuta se assicura ebbrezza, dato che realizza quel processo di individuazione da persona anonima in personaggio riconoscibile e che solo alla grande *star* è pienamente concesso, allo stesso tempo trascina con sé grandi tensioni. Ci vuole coraggio. È l'applauso il contatto salvifico e liberatorio col pubblico, nel tripudio del *consenso* scatenato all'improvviso, come puntualizza Gassman nel 1982⁴⁵. Di conseguenza, la comunicazione tende a farsi sempre più autoritaria quanto maggiore è la sproporzione tra chi manda il messaggio e chi lo riceve. Quanto più piccolo

⁴³ In particolare, per il concetto di avvicinamento comico rispetto all'oggetto, in questo caso il pubblico stesso sottoposto ad aggressioni e a bruschi contatti, si veda in MICHAEL BACHTIN, "Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo", in GYORGY LUKÁCS / MICHAEL BACHTIN *et al.*, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, a cura di Vittorio Strada, Torino, Einaudi, 1976, p. 202.

⁴⁴ Andrea Cosentino parla proprio di *cotesto* per la collaborazione della sala alle iniziative drammaturgiche in scena del *performer* comico. Cfr. ANDREA COSENTINO, "L'attore solista tra attorialità e autorialità", in *L'attore solista nel teatro italiano*, op. cit., p. 61.

⁴⁵ Cfr. VITTORIO GASSMAN, *Intervista sul teatro*, a cura di Luciano Lucignani, Roma-Bari, Laterza 1982, p. 77.

si fa il numero dei mittenti rispetto ai destinatari, quanto più si allarga quest'ultimo, quanto più, ancora, è impossibile essere sostituiti da chi sta dall'altra parte rispetto alla ribalta, tanto più questo circuito imita i modi della società mass-mediale. Perché si tratta, per lo più, di una parola circondata dal silenzio degli altri, una parola non interrotta. L'assolo di parola narrativa (tranne che nel caso dell'*entertainer* comico, in cui alla sala è concesso un minimo spazio di risposta) non consente lo scambio effettivo. La platea può unicamente ascoltare, anche se la luce resta accesa. Non di vero dialogo si tratta, infatti, in quanto il pubblico non è interlocutore reale (nel senso di manifestare un qualche dissenso), non prende cioè iniziative. Può essere invitato sul palco a prendere posto, quale vera scena *vivente*, come avveniva col Fo d'annata, può cioè stiparsi e scaldare l'atmosfera ma restando sempre muto destinatario in carne ed ossa. Al massimo, potrà farlo dopo, qualora ci sia l'appendice del dibattito.

Del resto, questo *performer* di parola, senza personaggio, senza quarta parete-schermo protettivo e rassicurante, senza, al limite, testi di riferimento, ha solo sé stesso da rappresentare. Specie se allo stesso tempo questa solitudine tende ad accrescere, come detto, lo spazio ricettivo in quanto si colloca di frequente non in un *théâtre de poche*, in un *Kammerspiel* amico, bensì davanti a una platea allargata, quella dei teatri del centro, o meglio ancora delle grandi piazze, a gara coi concerti delle *rockstars*⁴⁶, o infine delle smisurate adunanze medianiche, dove la paura è dettata dagli spietati diagrammi dell'*audience*. A questo panico reso tale anche dal fatto che il *performer* solista non si avvale di un rapporto garantito con lo spettatore⁴⁷, l'attore reagisce, oltre che colla scelta di spazi protetti (si pensi alla Palazzina Liberty usata come controcircuito da Dario Fo, dove era di fatto impossibile dissentire durante i dibattiti, o alla piazza *blog* di Beppe Grillo) con una aggressività memore del Petrolini dell'avanspettacolo. Davanti alla folla, il *performer* pratica insomma una terapia preventiva, la miglior difesa essendo l'attacco, ricorrendo al motto di spirito strutturalmente maschile stando ai canoni psicoanalitici. E si tratta allora dell'*entertainer* comico, rafforzato dalla continua presenza sul piccolo schermo, anche perché l'espansione della sala non tollererebbe, tranne rare eccezioni permesse dal carisma del solista, l'eccesso di registri seri o tragici. Così si ricorre spesso all'invettiva contro lo spettatore, la

⁴⁶ In questo caso, la *rockstar* agisce come un predicatore, un *leader* politico, e lo fa per scaldare il pubblico, per ricevere addosso l'energia da lui suscitata. Cfr. GABRIELE VACIS, *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 232.

⁴⁷ Felice espressione coniata da Marco De Marinis nel suo *L'attore comico nel teatro italiano del Novecento*, in IDEM, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La Casa Usher, 1988, p. 180 (poi ristampato da Bulzoni nel 1999). E lo studioso aggiunge quale altra fonte d'ansia per il *performer* solista l'autotradizione, ovvero il doversi codificare una propria poetica tra uno spettacolo e l'altro. *Ivi*, p. 177.

presa in giro ora bonaria ora quasi violenta nei riguardi del fruitore malcapitato, vittima di battute e di gesti a volte grossolani. Non è certo un problema per *performers* che dispongono di un effettivo consenso nazional-popolare, trasformati in *star* della comunicazione e dell'intrattenimento. Si vedano personaggi come lo scomparso Giorgio Gaber e il premio Oscar Roberto Benigni, contaminati con la canzone o con il cinema, o Beppe Grillo, oggi icona della controinformazione nel pendolarismo tra *blog* internazionale e scena *en plein air*. Ma lo spostamento nei media e nelle Istituzioni comporta una riduzione inevitabile della carica trasgressiva e della rabbia sociale veicolata dalle giovanili, sproloquanti, spesso dialettali, affabulazioni. L'arrotondamento viene altresì accelerato dall'anagrafe. Invecchiando, di solito, il motto di spirito si fa obliquo e tende a smussarsi perdendo violenza e animalità primaverile. Anche il premio Nobel Dario Fo rientra nei canali televisivi, magari confinato in orari scomodi. Passato l'oscuramento, cessato l'ostracismo, che pur gli hanno aumentato nell'assenza il carisma personale, si fa professore d'Arte. Ridotta la voglia di utopia, Dario si limita a recitare la parte del docente universitario, un po' eccentrico, sì, nella misura in cui continua a buffoneggiare. In tal modo, sigla con una circolarità simbolica la propria avventura professionale. È divenuto infatti un predicatore-volgarizzatore d'Arte rispetto alle istanze libertarie di trent'anni prima. La piazza non più rossa né intenzionata a volerlo diventare (al massimo qualche girotondo), trasformata in un appestante parcheggio, è sostituita, non si sa se per sempre, dal piccolo schermo, entro circuiti assimilabili ad un'università della terza età. Perché, nel terzo millennio, la piazza stessa si mostra irricognoscibile, divenendo quella virtuale dei quiz e delle finte partecipazioni in diretta, mentre la sala, nel frattempo, si mostra apatica e accidiosa, rassegnata e disincantata, in una parola: ironica verso le antiche utopie. Il palco affacciato sul campo è rimpiazzato, in effetti, dallo schermo televisivo, dove le folle si calcolano in termini di *audience*, con un numero di destinatari che più si allarga a milioni di persone più accontenta l'inserito pubblicitario che finanzia l'evento. Platea virtualmente universale, quella televisiva, anche se, a restituire una parvenza di resistenza democratica ad una comunicazione del genere, il subalterno consumatore televisivo tiene in mano una pistola, non l'arma dadaista con cui si sparava all'oratore demiurgico e insolente nel *Festival-Manifeste-Presbyte* di Francis Picabia nel 1920, ma il telecomando, con il quale milioni di spettatori possono far fuoco sul teleschermo cancellando l'immagine del *dominus*, del novello manniano Mago Cipolla.

Il fatto è che, nonostante il suo pieno strapotere, il solista che si sporge e gesticola dal piccolo schermo teme di essere spento all'improvviso, cancellato ontologicamente, con effetti deprimenti per lo *sponsor*.

BIBLIOGRAFIA

Opere di riferimento

- BALLIANI, MARCO, *Corpo di stato. Il delitto Moro*, Milano, Rizzoli, 1998.
- BERNHARD, THOMAS, *Cemento*, Milano, SE, 2004. (*Beton*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1982).
- IDEM, *Il soccombente*, Milano, Adelphi, 1999, (quarta ediz.). (*Der Untergeber, Volk und Welt*, Berlin 1986).
- CELESTINI, ASCANIO, *Il vestito della festa: dalla fonte orale a una possibile drammaturgia*, in «*Prove di drammaturgia*», 2, 2003, pp. 21-22.
- IDEM, *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, (Narrativa), Roma, Donzelli, 2005. Con DVD.
- ENIA, DAVIDE, “Maggio ’43”, in IDEM, *Teatro*, Introduzione di Franco Quadri, Milano, Ubulibri, 2005.
- FO, DARIO, *Mistero Buffo*, Edizione integrale, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2005.
- MENEGHELLO, LUIGI, *Trapianti. Dall'inglese al vicentino*, Rizzoli, Milano, 2002.
- PAOLINI, MARCO, *Vajont, 9 ottobre '63. Orazione civile*, Torino, Einaudi, 2008. Con DVD.
- PASOLINI, PIER PAOLO, *Teatro*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 2001.
- PIRANDELLO, LUIGI, “Lontano”, in *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1985, vol. I, II, pp. 921-973.
- SCHNITZLER, ARTHUR, *Il sottotenente Gustl*, Milano, Rizzoli, 1984.
- IDEM, *Signorina Else*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- TARANTINO, ANTONIO, *Quattro atti profani*, Milano, Ubulibri, 1997.
- ZANZOTTO, ANDREA, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Marco Villalta, con saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, (I Meridiani), Milano, Mondadori, 1999.

Studi critici

- BANDINI, FERNANDO, “Zanzotto dalla ‘Heimat’ al mondo”, in ANDREA ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Marco Villalta, con saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, (I Meridiani), Milano, Mondadori, 1999, pp. LI-XCIV.
- BARSOTTI, ANNA, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.
- BROOK, PETER, *Il punto in movimento. 1947-1987*, Milano, Ubulibri, 1988, p. 57. (*The Shifting Point*, London, 1987).

- IDEM, *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli, 1968. (*The empty space*, Penguin, London 1968). Poi riedito in una nuova versione a cura di Isabella Imperiali, Roma, Bulzoni, 1998.
- IDEM, *La porta aperta*, Torino, Einaudi, 2005.
- IDEM, *Trame-Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995.
- CASCETTA, ANNAMARIA, *Il tragico e l'umorismo. Studi sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Firenze, Le Lettere, 2000.
- CLIVIO, GIANRENZO P., "The languages of the commedia dell'arte", in *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*, a cura di Domenico Pietropaolo, Ottawa, Dovehouse editions, 1989, pp. 217-220.
- D'ANGELI, CONCETTA, "Tracce", in *Poesia 2005. Annuario*, a cura di Giuliano Manacorda, Roma, Castelveccchi, 2005.
- Dal Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*, a cura di Valentina Venturini, Roma, Audino, 2003.
- DE MARINIS, MARCO, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatologia*, Firenze, La Casa Usher, 1988.
- FOLENA, GIANFRANCO, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1991.
- IDEM, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983.
- GASSMAN, VITTORIO, *Intervista sul teatro*, a cura di Luciano Lucignani, Roma-Bari, Laterza, 1982.
- GUCCINI, GERARDO / MELDOLESI, CLAUDIO, *Ai confini della "performance epica"*, in «Prove di drammaturgia», 2, 2005, pp. 3-4.
- Il sapere delle parole. Studi sul dialogo latino e italiano del Rinascimento*, a cura di Walter Geerts, Annick Paternoster e Franco Pignatti, Roma, Bulzoni, 2001.
- La bottega dei narratori*, a cura di Gerardo Guccini, Roma, Audino, 2005.
- LONGHI, CLAUDIO, *La drammaturgia del Novecento. Tra romanzo e montaggio*, Pisa, Pacini, 1999.
- LUKÁCS, GYORGY / BACHTIN, MICHAÏL *et al.*, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, a cura di Vittorio Strada, Torino, Einaudi, 1976.
- MEGALE, TERESA, "Declinazioni per attrici soliste: le *soubrettes*", in *L'attore solista nel teatro italiano*, a cura di Nicola Pasqualicchio, (Miscellanea teatrale), Roma, Bulzoni, 2006, pp. 122-139.
- MELDOLESI, CLAUDIO, *Una differenza coniugatrice*, «Ariel», 3, 2001, pp. 121-126.
- NOSARI, PIER GIORGIO, *I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, in «Prove di drammaturgia», 1, 2004, pp. 11-14.
- ONG, WALTER J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986. (*Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Methuen, London-New York 1982).
- PERUSSIA, FELICE, *Theatrum psychotechnicum. L'espressione poetica della persona*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

- PUPPA, PAOLO, *Il teatro dei testi*, Torino, UTET, 2003.
- IDEM, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2010.
- SORIANI, SIMONE, *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e Gaetano Ventriglia*, (Altre visioni), Corazzano (Pisa), Titivillus, 2006.
- STEFANELLI, STEFANIA, *Va in scena l'italiano. La lingua del teatro tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Cesati, 2006.
- SZONDI, PETER, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1962.
- VACIS, GABRIELE, *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Milano, Rizzoli, 2002.
- VIANELLO, DANIELE, *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Roma, Bulzoni, 2005.