

# **Cromosoma Sicilia: l'Isola plurale come forma**

## **La Nuova Drammaturgia Contemporanea in Sicilia: anatomia di un'estetica divergente**

Di Filippa Ilardo

### **La coerenza del molteplice**

Luogo privilegiato per il teatro e terra vocata -antropologicamente e storicamente- al teatro, la Sicilia assume il ruolo di humus vitale per una molteplicità di voci, esperienze, estetiche, testi e sperimentazioni che, negli ultimi decenni, hanno trovato nel microcosmo dell'isola la metafora di una condizione esistenziale.

Dagli anni '80 del Novecento ad oggi, l'isola è stata protagonista del fiorire di quella che -a cercare una definizione- si può chiamare come «**scuola siciliana**» e che si inquadra nell'alveo più generale della **Nuova Drammaturgia**. Il nome, usato per la prima volta dal drammaturgo napoletano Annibale Ruccello in un'intervista del 1984, comprende una pluralità di percorsi autoriali, attoriali, estetici, accomunati da una forte esigenza di rinnovamento che si origina a partire dalla crisi del teatro di parola e di regia e dalla riscoperta del teatro come linguaggio autonomo, che vede il Sud -e non solo la Sicilia- come protagonista (la Calabria di Saverio La Ruina, la Puglia di Mario Perrotta, la Napoli di Enzo Moscato, Annibale Ruccello, Santanelli, Arturo Cirillo).

A rilevare tra i primi le scosse telluriche del teatro siciliano, il critico Palazzi: «Si può dire che da qualche anno a questa parte il laboratorio, la fucina creativa della nostra scena sia inequivocabilmente il Sud, dal punto di vista geografico e non solo geografico.»<sup>1</sup>

Anna Barsotti scrive nel 2009: «Il teatro del Sud – con la sua tradizione attorica forte, la sua ritualità atavica e condensata, e contaminata con la concretezza e la poesia del quotidiano – ha dimostrato negli ultimi decenni dal Novecento al Duemila una vitalità specifica e persistente.»<sup>2</sup>

Ritualità e concretezza sono per la studiosa due nodi forti e caratterizzante della fibra di questo nuovo teatro, un movimento, da un lato compatto e coerente, dall'altro ricco di diversità ed esperienze talora opposte.

Così scrive Andrea Porcheddu in un dossier di Hystrio dedicato al teatro del Sud: «Sono forse queste, generalizzando, le caratteristiche del teatro siciliano: una costante attenzione alla lingua, va da sé, e una forte capacità di calibrare drammaturgie su temi eterni (di forte impianto tragico) eppure profondamente ficcati nell'oggi. Ma non si può parlare di 'teatro siciliano' come se fosse un movimento compatto e coerente: anzi sono tante le anime e le poetiche, le diversità e le estetiche.»<sup>3</sup>

### **La mappa di un'IMpossibile geografia teatrale**

Il nostro itinerario parte da Palermo. Perché da Palermo tutto parte, con **Franco Scaldati**, grande capostipite del teatro contemporaneo, drammaturgo, attore e regista palermitano, si può considerare come l'apripista della ricca stagione del teatro siciliano

---

<sup>1</sup> R. Palazzi (2006), *Il sipario s'alza a sud*, in «Il Sole 24 ore», 3 dicembre.

<sup>2</sup> A. Barsotti (2009), *La lingua teatrale di Emma Dante. 'm'Palermu, Carnezzaria, Vita mia*, Ets, Pisa.

<sup>3</sup> A. Porcheddu (2008), *Da una costa all'altra, una parabola intinta nelle cose*, Speciale Sicilia, in Hystrio, trimestrale di teatro e spettacolo, ANNOXXI, n.1

contemporaneo, né sembra esagerato parlare di lui come di un maestro, perché dal suo teatro, dalla sua poetica, dai suoi testi, dalla sua voce nasce il teatro contemporaneo siciliano.

In testa al filone è sicuramente **Emma Dante**, ormai apprezzata a livello mondiale, senza dimenticare il maestro di tante generazioni di teatranti palermitani, **Michele Perriera**, regista e pedagogo teatrale alla cui scuola il Teatès si è formata una ricchissima e feconda generazione di artisti, tra cui ricordiamo il **duo Sabrina Petyx e Giuseppe Cutino**.

Più recenti le esperienze di **Rosario Palazzolo e Giuseppe Massa**.

Sempre a Palermo, culla del grande cuntista e oprante **Mimmo Cuticchio**, si sviluppa quel fortunato filone che è il teatro di narrazione, con l'esperienza di  **Davide Enia** e quella di **Vincenzo Pirrotta**. Sempre riguardo al teatro di narrazione, ma in area catanese, è più che ventennale l'esperienza e la ricerca di **Turi Zinna**, più recente quella di **Gaspere Balsamo**. Si impone anche l'esperienza del messinese **Tindaro Granata**, e in area siracusana quella di **Alessio Di Modica**.

A **Messina** la sperimentazione prende colori e tinte decisamente diverse se non opposte alla teatralità carnale, esibita e plateale di quella palermitana, e raggiunge una rarefazione talora astratta con forti riferimenti al teatro dell'assurdo di matrice beckettiana.

Maestri di questa linea sono **Spiro Scimone** e **Tino Caspanello**, per giungere ai giovani **Carullo-Minasi**, e ai giovanissimi **Maniaci-D'amore**.

A **Catania** se il grande pubblico e la programmazione dello Stabile sembra arroccata al teatro classico di maniera, non suscettibile di modifiche, è storica la parabola di **Nino Romeo**, mentre recentissima è l'esperienza di **Vucciria Teatro** del duo **Joele Anastasi** e **Enrico Sortino**, anche se la vera punta di diamante della città rimane sempre la **Compagnia Zappalà Danza**.

## Tra mito e forma, tra rito e lingua L'universale nel particolare

*«la Sicilia è un mondo arcaico che mi interessa  
non per i suoi aspetti fuori del tempo o per le sue suggestioni,  
ma per l'incentivo, per l'aspirazione al nuovo che c'è nel vecchio»*

**E. Vittorini**

Per procedere ad indagare le procedure di questa teatralità radicalizzatesi in Sicilia dagli anni '80, utilizzeremo un doppio binario di lettura: da un lato, l'esplorazione di una Sicilia archetipica che si manifesta, antropologicamente, come teatralità spinta e ricercata, terra di ossimori, di miti atavici e rituali sacro-magici, e, dall'altro la riconduzione di una possibile genealogia più segnatamente teatrale di questi nuovi autori e degli esiti estetici della ricerca linguistica -non solo dialettale- che, attraverso innovazione, contaminazione, sperimentazione, giunge alla decostruzione del linguaggio formale, allo smantellamento degli intrecci scenici e narrativi, di una scrittura che si fa partitura per la recitazione.

Questi artisti sanno riscoprire la specificità della drammaturgia, una sostanziale rivisitazione dei sensi profondi del linguaggio e la ricerca di una nuova partitura dove il respiro, il ritmo e l'attualità della presenza viscerale del corpo prendono il sopravvento sul logos.

## «Effetto Sicilia» o «solo per avventura Sicilia» elementi perturbanti ed altri slittamenti metaforici

*«La Sicilia non ha mai smesso di essere un grande ossimoro geografico e antropologico di lutto e luce, di lava e miele»*

**G Bufalino**

*«Essendo ricorrente da noi la connivenza fra scena e pena: come se chi soffre si ricordasse continuamente che sta recitando; e chi recita se ne scordasse per piangere lacrime vere. La cultura isolana è fortemente incardinata fra due fondamenti, che poi ne fanno uno solo: il **mimo**, che tende a coniugare nell'effusione gestuale i parossismi della passione; e il **rito**, che inalveandoli nella sicurezza di una norma riconosciuta, li depura, li domina, li guarisce. Ora non c'è nulla, nessuna occasione sacra, che uguagli la morte nell'esaltare questa disposizione contemporanea verso la liturgia e la maschera»*

**G. Bufalino**

Sicilia come metafora di una condizione esistenziale che però si fa universale: se è vero l'isola rappresenta emblematicamente i nodi tematici perturbanti in cui si aggrumano i caratteri di questa nuova drammaturgia, è anche vero che ricondurre esclusivamente i paradigmi di questa densità teatrale ad un fenomeno eminentemente identitario risulterebbe quantomeno fuorviante.

«L'impressione di sconcertante omogeneità provocata dalla foto di gruppo degli artisti siciliani deriva non tanto da una filosofia, quanto da un modo di porsi rispetto alla comune matrice regionale, alla sua circoscrizione insulare, alla sua storia e ai suoi miti, e di conseguenza, all'altrove».<sup>4</sup>

È facile tuttavia correre il rischio di imbrigliare queste innovazioni di linguaggio di estetiche ad un meridionalismo regionalistico legati alla concezione di una Sicilia pre-moderna, folclorica, terzomondista, con il suo bagaglio di magismo ctonio-mitico-arcaico, o di denuncia sociale-ideologica che potrebbe comportare.

«Sicilitudine» o «effetto Sicilia» come Madrignani<sup>5</sup> ha chiamato quel processo «narrativo innovativo, vertiginoso, controcorrente e a tratti destabilizzante» che costituisce il forte contributo siciliano al romanzo italiano, in ogni caso si eleva, a torto o a diritto, la sicilianità a paradigma dell'alienazione dell'uomo moderno.

Ci chiediamo se il metro proposto è valido anche per il teatro e la risposta è: sì, ma fino ad un certo punto, se cioè si eviti di correre il rischio di ricondurre ad una dimensione esclusivamente **antropologica** una questione eminentemente **estetica**.

A patto cioè di intendere lo spazio insulare siciliano come una fonte inesauribile di rappresentazioni e di autorappresentazioni in cui il dispositivo linguistico giunge ad una deriva del linguaggio, alla catastrofe del senso, ad una polivalenza del simbolo stesso, che però trascende lo stesso e lo rende universale: tanto più è se stessa la Sicilia di questi autori, tanto più conferma una condizione di universalità che la fa essere «solo per avventura Sicilia».

Il processo di trasfigurazione che vi si compie fa sì che i confini spazio-temporali e identitari dell'isola sembrino imporsi e annullarsi incessantemente. Nel senso cioè che i nuclei tematici, così ossessivamente ricorrenti da risultare perturbanti, non sono il fine

---

<sup>4</sup> A. Barsotti, cit.

<sup>5</sup> C. A. Madrignani (2007), *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*. Quodlibet, Macerata.

ma piuttosto lo strumento attraverso cui dare giungere alla teatrale all'interno esclusivamente della propria poetica e della propria ricerca. Vero comunque è che certi elementi agiscono su questi autori come agenti detonatori in grado di giungere ad una nuova idea di teatro, di fondare nuove prospettive di arte.

Per la sua identità contraddittoria, per il suo spirito mistificatorio, per il parossistico avvertimento dei contrari, per quella naturale teatralità del vivere, per il suo essere dialettico e ossimorico la Sicilia, «isola-plurale» nell'espressione di Bufalino, rappresenta un palcoscenico di estremi che trapassano l'uno nell'altro. Flaviano Pisanelli così si esprime a proposito delle peculiarità della letteratura siciliana «Attraverso l'eccesso di vita e di morte, la sottile coerenza della contraddizione, la mancanza di misura, il sentimento ludico nei confronti della realtà, la digressione infinita verso il tempo inesauribile del sogno, la Sicilia (e la sua letteratura) ha saputo preservare il suo ruolo di 'isola-ponte' nei due sensi: come terra d'accoglienza e di partenza, come luogo di incontro e di separazione. Uno spazio ossimorico dunque, un'utopia intesa come 'luogo-non luogo' nel quale potersi ritrovare solo rimanendo». La natura siciliana è portata ad una teatralità spinta, esagerata, esibita, trasbordante che parte dalla ragione e arriva alla follia, che è «rovesciamento» della realtà e avvertimento di un forte dualismo delle cose e del mondo.

L'immagine bipolare di un'identità in bilico tra mito e realtà, in una sorta di iato infinito, fisico e interiore, presenta delle **linee di forza** incontrovertibili che attraversano tutto il teatro di questi autori: la morte e il lutto, il problema della verità, i luoghi come radicamento ed ispirazione.

### la morte/il lutto

*«Così come l'isola tutta è una mischia di lutto e di luce. Dove è più nero il lutto, ivi è più flagrante la luce, e fa sembrare incredibile, inaccettabile la morte. Altrove la morte può forse giustificarsi come l'esito naturale d'ogni processo biologico; qui appare uno scandalo, un'invidia degli dei»*

**Gesualdo Bufalino**

La morte, il rito legato al lutto, in Sicilia si trasforma in dispositivo mitopoietico capace di fare emergere lo spirito contraddittorio di un'identità terragna continuamente oscillante tra luce e ombra.

«La morte sembra costituire il principale atto drammaturgico di una rappresentazione oscillante tra il sentimento del lutto e l'eccesso di luce» spiega Pisanelli riguardo *La luce e il lutto* di Bufalino.

L'uomo reagisce all'ossessione della morte attraverso la sua drammatizzazione della morte «attraverso un atto eccessivo, totale, assoluto.»<sup>6</sup>

In Sicilia le manifestazioni legate al lutto sono quasi apparentate ad una ritualità che li tramuta in «festa tragica capace di dar voce ad una sorta di passione collettiva.»<sup>7</sup>

Una dimensione cara alla teatralità siciliana più recente, basti pensare ad Emma Dante: «Il lutto si addice a Emma Dante. - scrive Stefania Rimini - Basti pensare al finale folgorante di *mPalermu*, con la morte in scena di nonna Citta, che gela il tetro entusiasmo della famiglia Carollo vanificando l'ennesimo tentativo di uscire fuori dalla casa-prigione. E che dire della resurrezione solo sognata di *Vita mia*, forse il testo più commovente, in cui lo strazio della madre per la perdita del figlio raggiunge i toni

<sup>6</sup> F. Pisanelli: <http://docplayer.it/22729034-Secondo-gesualdo-bufalino.html>

<sup>7</sup> *ibidem*

dell'elegia e della farsa, grazie al fecondo equilibrio fra tormento e immaginazione.»<sup>8</sup>  
E ancora a proposito delle *Sorelle Macaluso*, «il palco è immerso nel buio, ma la linea della ribalta è un'oasi di luce, uno spazio di confine fra i vivi e i morti. La dialettica luce/ombra diviene pertanto una precisa marca retorica, l'indizio che tra la dannazione e il lutto può sempre farsi largo la pietà.»<sup>9</sup>

La morte è un nodo tematico molto forte anche per il drammaturgo catanese Nino Romeo (vedi ad esempio *post mortem*), in un misto eros e thanatos espresso attraverso i succhi e gli umori di un dialetto così arcaico da divenire modernissimo, avviene «l'intreccio di vita e morte, di vitalissima sensualità e d'attrazione per la dimensione materiale e mortale del corpo.»<sup>10</sup>

## Il problema della verità

*«Lo scrittore svela la verità decifrando la realtà e sollevandola alla superficie,  
in un certo senso semplificandola, anche rendendola più oscura, per  
come la realtà spesso è»*

**Leonardo Sciascia**

Se con Pirandello, il discorso narrativo sul disvelamento della Verità si concentra sul soggetto e sui labirinti psichici dell'io, nell'espressività siciliana, così come si manifesta in tutte le sue forme artistiche, si legge sempre una carica semantica connessa ad una perplessità metafisica che riflette spesso una concezione della vita come gioco illusionistico.

Questa scrittura sul ciglio degli abissi, vede il mondo il mondo come enigma: una vera ossessione narrativa per Rosario Palazzolo, nella sua trilogia dell'impossibilità.<sup>11</sup>

Il postulato di quest'opera è la sfiducia nella totalità della conoscenza, il mondo è un sistema discordante, è enigma, comprendere è un'illusione. Ciò che è privo di senso diviene il senso stesso dell'esistenza. Tutta l'opera di Palazzolo ruota intorno all'impossibilità di afferrare la realtà che, a sua volta, si trasforma in una gabbia: è la follia costitutiva del reale, è il rifiuto della camicia di forza della ragione.

Il suo è un gioco teatrale che pone in continuità il delirio con la ragione e l'illusione con la realtà.

## Luoghi e Non

*«Palermo è la lingua del mio teatro»*

**Emma Dante**

Sono i luoghi ad offrire lo specchio distorto di una geografia poetica che eleva il territorio a linguaggio, a forma. Il luogo non è solo fonte di ispirazione, non è solo strumento identitario, il luogo stesso diventa teatro, ne assume la forma.

Palermo innanzi tutto, anche qui: la Palermo dei quartieri di Scaldati, quella di *mPalermu* di Emma Dante, quella di *Malaluna* di Pirrotta, quella di Davide Enia.

Palermo che non può dirsi fondale, ma spazio stesso del teatro.

---

<sup>8</sup> S. Rimini (2014), *Emma Dante, Le sorelle Macaluso*,  
<http://www.arabeschi.it/uploads/pdf/numero-3/Recensione-Rimini.pdf>

<sup>9</sup> *Ibidem*

<sup>10</sup> P. Randazzo (2006), *Centonove*, 3 marzo.

<sup>11</sup> R. Palazzolo (2016), *Iddi – Tritico dell'ironi e della disperazione*, Editoria e Spettacolo, Spoleto.

Metonimicamente specula della Sicilia intera, Palermo, città lacerata dall'esplosione dei conflitti, dalla convivenza tra decadenza e abbagliante bellezza, è un nutrimento culturale comune ed espressione massima, al contempo concreta e astratta, dell'ossimoro, dell'ibrido che caratterizza tutto questo teatro.

Una «metropoli tatuata»<sup>12</sup> per rubare una bella espressione coniata in ambito napoletano da Manlio Santanelli, che ben si addice ai nostri: Palermo è città che si fa forma e dà forma.

«La mia città è il quartiere», sosteneva Scaldati, laddove il quartiere è anche baluardo contro la globalità. Scaldati fa del luogo un generatore di poesia: viene fuori una Palermo apocalittica, lunare e barocca che trova la sua cifra di bellezza nelle macerie, nelle rovine, nei quartieri, nei vicoli, nei muri, nei luoghi da cui il sarto-drammaturgo-poeta trasse ispirazione (il cimitero, l'Albergheria - il centro S. Saverio dove Scaldati teneva un laboratorio-, i mercati del Capo e Ballarò, il quartiere della Kalsa).

«Il poeta della carne - scrive il critico Guido Valdini - e del sangue di Palermo, della Palermo più buia, fragile, povera, e però anche più rapita ed incantata. Il poeta del cielo e dell'inferno di una Palermo dolorosa, cruenta, pietosa, e tuttavia gioiosa e fiabesca.»<sup>13</sup> Del resto Palermo il teatro è la strada, voci e gesti di una città dove «non si compiono azioni, si mettono in scena cerimonie».<sup>14</sup>

«Il teatro di Emma Dante nasce, muore e rinasce a Palermo, nel ventre materno e matrigno di una città-mondo del profondo Sud, come generato o vomitato dalle sue viscere. Figlio bastardo di padre ignoto, porta in sé il germe di un'alterità, e anzi di un'orfananza, che lo rendono sempre estraneo, sempre spaesato. Palermo è un'origine e un ritorno, nella biografia di Emma Dante, luogo di nascita e di morte che chiama a sé con veemenza e al quale non ci si può negare».<sup>15</sup>

La stessa città, degradata e decadente, di *Malaluna* di Pirrotta, o la Palermo città-spugna, città-inferno, razzista, maleodorante, che fa da sfondo a *Nel fuoco* di Giuseppe Massa, e che si erge a prepotente protagonista nelle opere di Davide Enia:

«Tutto accumulato camminando nel ventre di Palermo, e le macerie del bombardamento del maggio '43, quei resti sono ancora là: case sventrate e cumuli di rovine, e poi spazi innaturalmente vuoti, laddove, prima di quei terribili bombardamenti, di abitazioni ce n'erano assai. Tutto ciò Palermo lo ostenta senza pudore: chista è la mia gloria ed il mio fango, pare che ti sussurra, di continuo. [...] la condizione della città di Palermo, magnifica puttana incancrenita, mi appare, sempre di più, come la metafora esemplare della condizione umana tutta, in ogni luogo, adesso».<sup>16</sup>

Se il luogo d'origine in area palermitana diviene «ricorsività ossessiva», in area messinese, in Scimone e Caspanello si intende, avviene, come rileva giustamente

---

<sup>12</sup> E. Moscato "A noi non piaceva il termine "nuova drammaturgia". Pensa che, con una certa autoconsapevolezza, avevamo trovato una formula, a mo' di manifesto, per il nostro lavoro: "metropoli tatuata", cit. in D. Tomasello (2008), *La drammaturgia italiana contemporanea - Da Pirandello al futuro*, Carocci Editore, Città di Castello.

<sup>13</sup> G. Valdini, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2013/06/02/addio-scaldati-il-poeta-della-palermo-cruenta.html>

<sup>14</sup> S. Bottioli (2008), *I "felici pochi" di Emma Dante. La grazia scomoda del teatro*, in Culture Teatrali - Studi, interventi e scritture sullo spettacolo rivista diretta da Marco De Marinis, N.17, autunno 2007 [http://www.cultureteatrali.org/files/annuari\\_ct/CT19.pdf](http://www.cultureteatrali.org/files/annuari_ct/CT19.pdf)

<sup>15</sup> *Ibidem*

<sup>16</sup> S. Stefanelli (a cura di), *Il corpo nella scrittura teatrale*, Pisa, Edizioni della Normale, 1-8.

Tomasello, una «rimozione del luogo»<sup>17</sup>, un «tabù del nome», un nome sottratto che sottende, che nella negazione trova la sua presenza. Diventa quindi *un* non-luogo, che celebra «lo stretto, luogo di passaggio, soglia perenne»<sup>18</sup>.

«La mia è una drammaturgia dello spazio - afferma Caspanello - che nasce anche dalla mia percezione dello spazio da attore. La scena diventa spazio di confine, non-luogo. Non-luoghi sono la riva del mare in cui è ambientato *Mari*, la stazione di Rosa, il balcone di *Nt'a ll'aria*.»<sup>19</sup>

### **Dalla crisi della parola al corpo della parola la drammaturgia dell'attore**

*Come la struttura sensibile non può essere compresa se non in virtù della sua relazione al corpo, alla carne –  
così la struttura invisibile non può essere compresa  
se non in virtù della sua relazione al logos, alla parola  
Il senso invisibile è la membratura della parola*  
**M. Merleau-Ponty**

*ogni parola pronunciata è morta,  
e non agisce che nel momento in cui viene pronunciata*  
**A. Artaud**

Per meglio individuare l'oggetto di questa indagine intorno alla Nuova Drammaturgia bisogna fare riferimento alle diverse concezioni di testo teatrale. Con l'avvento del teatro di regia nel primissimo Novecento la nozione di «testo teatrale» si è molto problematizzata.

«Se per secoli lo spettacolo è stato visto come la trasposizione fedele sulla scena del lavoro a tavolino del drammaturgo, l'affermazione dell'arte registica ha fatto sì che man mano lo spettacolo si discostasse dalla creazione testuale preesistente per diventare una vera e propria opera d'arte autonoma. Nel secondo Novecento questa distinzione si è ulteriormente radicalizzata con forme teatrali incentrate sul corpo dell'attore o tendenti a una drammaturgia dell'immagine, forme che hanno portato il testo allo statuto di 'semplice materiale nella creazione scenica'. Inoltre, l'affiorare di drammaturgie di gruppo, drammaturgie dell'attore basate su improvvisazioni, ha fatto sì che il testo teatrale assumesse il ruolo di prodotto piuttosto che di punto di partenza, invertendo completamente la secolare concezione del testo come costruzione necessariamente a priori. Alla luce di questi cambiamenti procedurali ed estetici, è più che lecito - anzi, necessario - domandarsi cos'è un testo teatrale oggi. O meglio: quali caratteristiche determinano un testo teatrale ai giorni nostri, che tecniche adotta e che rapporto ha con il dramma.»<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> T. Caspanello (2009) *Drammaturgie del non-luogo*, in *Prove di Drammaturgia*, Anno XIV – numero 2 – dicembre

<sup>18</sup> *Ibidem*

<sup>19</sup> *Ibidem*

<sup>20</sup> A. C. De Carvalho Carneiro, *Drammaturgie del postdrammatico: Teorie e tecniche del testo teatrale fra gli ultimi decenni del novecento e il primo duemila*, <https://tesionline.unicatt.it/bitstream/10280/6176/1/TESI%20DI%20DOTTORATO%20DEFINITIVA.pdf>

La tensione continua tra scena e testo, tra teatro e dramma, porta quindi ad una progressiva separazione o autonomizzazione del testo rispetto alla scena e alla liberazione dell'attore dalla tirannia del testo scritto, «per metterlo nelle condizioni di esprimersi e magari di creare autonomamente, oltre il testo, addirittura senza il testo, in ogni caso fra gli spazi del testo»<sup>21</sup> come si esprime **Artaud**, una delle esperienze più rappresentative di quel Novecento teatrale che maggiormente ha contribuito a corrompere l'idea indissolubile di un teatro di parola per giungere ad un teatro incandescente, spingendolo verso il performativo, facendo ruotare tutti i linguaggi della scena attorno al corpo dell'attore.

Le esperienze di **Jerzy Grotowsky**, del **Living Theatre** e dell'**Odin Theatre**, hanno rivoluzionato l'idea del teatro verso una maggiore attenzione alla estetica performativa, laddove il corpo diventa il luogo del simbolico.

«La materia base della vita sociale è la performance, la presentazione di sé nella vita quotidiana, il sé è presentato mediante la performance di ruoli, mediante la performance che li infrange, e mediante la dichiarazione a un pubblico della trasformazione di stato salvata o condannata, innalzata o liberata.»<sup>22</sup>

«Il corpo dell'attore non si espone in quanto segno espressivo di una realtà altra, non rimanda a un messaggio, al significante; è invece corpo-presenza, richiede l'esperienza diretta e non l'ermeneutica. Il processo di ricezione dello spettatore non è dunque mentale ma corporeo: esso abbandona la posizione di osservatore per partecipare con il proprio corpo, attraverso le sue relazioni, parte attiva dello spettacolo»<sup>23</sup>

A fornirci validi strumenti di decodifica delle nuove estetiche è la studiosa **Anne Uberfield**<sup>24</sup> nella cui ottica il teatro è una polifonia di segni disponibili, dinamici che utilizza diversi canali (visuale, acustico) che provengono da fonti diverse (luce, spazio, scenografia, attori, musica). Il teatro è quindi un segno multiplo, fatto di spazio (campo di forze tra galassie di significati), tempo (tempo ritagliato nel tempo), scritture (sperimentazioni di possibilità spese all'infinito), drammaturgie (visive, sonore, corporee), e soprattutto attori (carne viva dello spettacolo). Il codice linguistico non è che una parte di questo insieme organizzato in una forma.

La nuova estetica teatrale intende la drammaturgia, non più affine o parente della letteratura, ma come «complesso di relazioni significative o funzionali che si stabiliscono tra le componenti di un'opera artistica»<sup>25</sup>

La drammaturgia è più intesa come sintassi. «Una sintassi che per definizione procede alla coordinazione degli elementi verbali, spaziali, temporali ed umani fino alle estreme conseguenze della propria autonomia estetica, fino all'esplorazione di territori che ricadono al di là ed al di qua degli stessi confini teatrali.»<sup>26</sup>

Roland Barthes ipotizza un tipo di scrittura che chiama «scrittura ad alta voce»<sup>27</sup>, la quale «non è portata dalle inflessioni drammatiche» né si cura del «codice regolare della comunicazione», ma «è il linguaggio tappezzato di pelle, un testo in cui si possa sentire la grana della gola, la patina delle consonanti, la voluttà delle vocali, tutta una stereofonia della carne profonda: l'articolazione del corpo, della lingua, non quella

<sup>21</sup> A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, 1968

<sup>22</sup> V. Turner (1986), *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino.

<sup>23</sup> A. C. De Carvalho Carneiro, *cit.*

<sup>24</sup> A. Uberfield (1996), *Leggere lo spettacolo*, Carocci, Urbino.

<sup>25</sup> Giovanna Amarù, *La crisi della drammaturgia occidentale nella seconda metà del '900: sensibilità e segni dalla regia critica al teatro-danza.*

<http://omero.humnet.unipi.it/matdid/721/La%20crisi%20della%20drammaturgia.pdf>

<sup>26</sup> *Ibidem*

<sup>27</sup> R. Barthes (2003), *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi.



del senso, del linguaggio».

Una parola necessaria che scaturisce dal corpo e che si pone in netta opposizione al dramma assoluto, di matrice aristotelica, dove prevale la libertà compositiva al di fuori del logocentrismo.

È Paolo Puppa a rilevare come tratto fortemente connotativo del teatro delle nuove generazioni sia la «complementarietà» esistente ed irrinunciabile «tra la scrittura drammaturgica e quella scenica di un autore, il più delle volte regista e attore.»<sup>28</sup>

In questo solco si innestano tutte le esperienze fin qui citate.

Ad esempio si parla di simbiosi creativa a proposito del duo Spiro Scimone e Francesco Sframeli:

*«La nostra è una scrittura teatrale, che nasce dal corpo dell'autore per vivere, durante la rappresentazione, attraverso il corpo dell'attore. Nella rappresentazione è indispensabile la presenza dello spettatore. La relazione tra i corpi - dell'autore, dell'attore e dello spettatore - è per noi il teatro.»*<sup>29</sup>

Tra autorialità dell'attore e attorialità dell'autore, si giunge ad una lingua che trascina il corpo, che diventa corpo verbale, «è il corpo dei personaggi che trova la parola» afferma l'autore.

*«Già in fase di scrittura la parola ha un corpo, anzi è il corpo dei personaggi che trova la parola. I personaggi non hanno un corpo astratto e non hanno nemmeno un corpo naturale. I personaggi hanno un corpo teatrale che, come ho già detto in precedenza, vive solo con la rappresentazione, attraverso il corpo dell'attore.»*<sup>30</sup>

Emma Dante, nell'intervista ad Andrea Porcheddu, evidenzia l'importanza degli attori, del loro essere presenti, del loro corpo e della loro emotività per la creazione artistica. *«Io scelgo gli attori per la storia che ho in mente, perché li ritengo adatti. Studio non solo l'anatomia del loro corpo, ma il modo in cui guardano, in cui gesticolano, in cui si muovono. Da questo, lentamente, capisco cosa «dipingere» su di loro, cioè qual è la qualità del linguaggio e della parola che serve loro. Poi, dopo le improvvisazioni fatte assieme, torno a casa e scrivo. Non faccio il contrario, cioè scrivo e poi vado alle prove e impongo agli attori cosa dovrebbero fare o dire: scrivo dopo le prove, e l'indomani porto quello che ho scritto. Cioè formalizzo, da sola, quello che abbiamo fatto insieme.»*<sup>31</sup>

Per questa teatralità l'attore è tutto: al grado zero del teatro, si può fare a meno di tutto tranne che dell'attore, egli è sempre creatore di una drammaturgia, la sua individualità, la sua espressività, la sua fisicità, l'insieme della sua organicità psico-fisica, sono piene di senso.

Carmine Maringola, uno degli attori della Compagnia Sud Costa Occidentale, fa riferimento al forte dialogo tra lavoro attorico-drammaturgico e quello registico-autoriale nel quale l'attore è chiamato a liberare il proprio estro fino a «frequentare questa zona interstiziale tra creazione performativa e creazione autoriale.

Gli attori sono parte integrante del processo di costruzione della drammaturgia: *«Durante i laboratori mi è davvero successo qualcosa, sentivo gradualmente di essermi 'trasformato' e di 'diventare' un altro da me. All'inizio lo richiamavo attraverso degli artifici: un modo di camminare, di parlare, tenendo le gambe in un*

<sup>28</sup> P. Puppa (2003), *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Torino, Utet.

<sup>29</sup> D. Tomasello (2009), *Un assurdo isolano. Il teatro di Spiro Scimone e Francesco Sframeli*, Editoria & Spettacolo, Roma.

<sup>30</sup> *Ibidem*

<sup>31</sup> A. Porcheddu e P. Bologna (2006), *Intervista a Emma Dante*, in *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Zona 2006 Pieve al Toppo (AR).

*certo modo, mentre successivamente ho incontrato la naturalezza, capendo finalmente cosa significava improvvisare con Emma Dante. Lei sente che questo personaggio sta emergendo, ne percepisce la dimensione autentica, e comincia a metterlo in alcune situazioni, lo interroga, facendone emergere il tessuto, e anche un vero e proprio vissuto, drammaturgico: come si chiama, l'età, cosa fa, ricordi.»<sup>32</sup>*

## Questi e altri fantasmi

*«Siamo qua come agli orli della vita, Contessa. Gli orli, a un comando, si distaccano; entra l'invisibile: vaporano i fantasmi. È cosa naturale. Avviene, ciò che di solito nel sogno. Io lo faccio avvenire anche nella veglia.»*

**L. Pirandello**

«Il teatro italiano contemporaneo è allora anche il luogo di uno scontro, neanche tanto sotterraneo, tra la tradizione attoriale italiana e l'ultimo tentativo di un'autorialità letteraria di imporsi alla scena, di imporvi i propri fantasmi.»<sup>33</sup>

Uno scontro tra autore e attore, secondo lo studioso Tomasello, è alla base del teatro contemporaneo: una questione di fantasmi, il problema è dove nascono, da dove si generano quei fantasmi:

*«Quando dico agli attori di trovare i fantasmini - racconta Emma Dante - significa che devono entrare in una specie di trance, che devono acquisire una concentrazione talmente profonda, da mettersi in contatto con questo famoso «altrove», che poi è la scena. Niente altro che la scena: non un altro posto ma, comunque, un mondo parallelo rispetto al nostro. Dove sono «esseri», creature che si impossessano dell'attore: ecco perché parlo di trance, perché è una sorta di possessione dell'attore... Quasi che, ad un certo punto, il livello di concentrazione diventi talmente alto che l'attore è in grado di percepire una 'presenza', che ha dentro di sé: non è una presenza che viene da fuori.»*

L'autore dell'intervista chiede se non sia presente sorta di «pirandellismo»: «Forse sì – risponde la regista - ma non dimentichiamo che i personaggi di Pirandello avevano l'autore: il problema era cercar loro un posto nel mondo e questo posto era il teatro che li aveva fagocitati. I personaggi pirandelliani sono pura psicologia, i miei sono maschere senza anima. I miei personaggi non hanno un'anima, non hanno il dono della parola, non pensano, non hanno ragioni, non sentono ragioni, non sono razionali. Per questo sono forse molto più vicini alla tragedia greca che non al teatro di Pirandello.»<sup>34</sup>

Quello che manca è l'autore demiurgo nella cui mente si genera la presenza di quelle entità che devono trovare sulla scena la verità, ma che non sempre ci riescono.

Il personaggio qui nasce dentro e con l'attore, con il suo corpo e nel suo vissuto, un vissuto parallelo che è quello della scena.

Confrontiamo con quanto dice l'autore agrigentino a proposito dei Sei personaggi: «Vorrei che questa nuova edizione attuasse interamente, o almeno nel miglior modo

<sup>32</sup> C. Maringola (2016), *La costruzione del personaggio nel teatro di Emma Dante - Intervista di Salvatore Margiotta*, in Acting Archives Review, Rivista di studi sull'attore e la recitazione, Anno VI, numero 11 – Maggio.

<http://www.actingarchives.unior.it/Public/Articoli/1c6f4648-d513-416e-a827-fb266e305170/Allegati/la%20costruzione%20del%20personaggio.pdf>

<sup>33</sup> D. Tomasello (2016) *cit*

<sup>34</sup> A. Porcheddu e P. Bologna (2006), *Intervista a Emma Dante*, cit.

*possibile, la visione che ho avuto del lavoro, quando l'ho scritto. Bisognerà evitare l'errore che si è sempre commesso, di far apparire i Personaggi come ombre o fantasmi, anziché come entità superiori e più potenti, perché 'realtà create', forme d'arte fissate per sempre e immutabili, quasi statue, di fronte alla mobile naturalità mutevole e quasi fluida degli attori.»<sup>35</sup>*

Se i personaggi della Dante nascono dai fantasmi che si manifestano agli attori nella trance della concentrazione laboratoriale, per Pirandello sono invece forme fissate e immutabili, entità superiori e più potenti, creazioni del drammaturgo, che a lui si rivelano e che cercano nella scena un modo per manifestarsi. Ma nessuna verità trovano sulla scena. Nessuna fiducia ripone l'autore nel teatro come mezzo e forma: per quanto si sforzasse, la verità e la scena sono in tensione tra di loro, l'attore deve trovare la verità del testo, non di sé stesso (quanto è lontano questa idea dalla logica performativa).

«Al di là delle prese di posizione teoriche, Pirandello non era immune al fascino esercitato dall'arte dell'attore. Ma il suo interprete ideale dovrebbe dissolvere la drammaturgia italiana contemporanea la propria individualità nel personaggio, sacrificando gli effetti della propria arte per ricercare il senso profondo del testo».<sup>36</sup>

«Per bravo che fosse, l'attore – qualsiasi attore, anche quello della compagnia che Pirandello dirigeva – non poteva che compiere un misfatto, massacrando irrimediabilmente l'opera creata dall'autore»<sup>37</sup>

«In Sei personaggi c'è dunque anche un apologo sull'importanza dello scrittore, del poeta teatrale, una risposta a quanto i riformatori, i creatori della regia andavano ripetendo da qualche decennio: che il testo dello scrittore non è l'essenziale, ed essenziale è invece l'allestimento scenico, la creazione dello spettacolo come opera d'arte. È come se Pirandello riflettesse: "sì, può essere, il testo non è necessario. Ma è necessario il poeta"»<sup>38</sup>

«Fa meraviglia che nessuno si sia reso conto che una messinscena "fedele" di *Sei personaggi* dovrebbe comprendere anche la parte del Poeta che li osserva di lontano. Pirandello la interpretava davvero, questa parte»<sup>39</sup>.

Già in questo gioco dello sdoppiamento, in questa tensione tra la vita e la finzione, tra attore e personaggio è insita una dinamica di forte modernità. Ecco quanto scrive Artaud sullo spettacolo la cui regia fu fatta dallo stesso Pitoëff con cui lui collaborava nello stesso periodo:

“Ora questi Sei personaggi chiedono di vivere. Vogliono essere immessi in un dramma”. Echi da Pirandello, con variazioni sul tema del rapporto realtà vita. I Personaggi - concorda Artaud - sono vivi nella realtà, gli Attori lo sono solo nella vita; e dunque la vita dei Personaggi è di un livello superiore rispetto a quella degli Attori. “Generati dallo spirito - proclamano - la nostra legge è di vivere senza fine, ma ancora

---

<sup>35</sup> L. Pirandello, *I sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, a cura di Alessandro D'Amico, vol. II, collana I Meridiani, Arnoldo Mondadori editore, Milano 2004  
Sei personaggi in cerca di autore, di Luigi Pirandello, a cura di Corrado Simioni, Edizioni Arnoldo Mondadori, collana "Oscar" – IX ristampa, Milano luglio 1978

<sup>36</sup> S. Pietrini (2009), *L'arte dell'attore dal Romanticismo a Brecht*, Laterza, Roma-Bari.

<sup>37</sup> D. Tomasello (2016) *cit.*

<sup>38</sup> F. Taviani (1995), *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, il Mulino, Bologna.

<sup>39</sup> *ibidem*

incompiuti". Niente di inedito. Conclude Artaud: "Eppure questi Sei personaggi, sono ancora degli attori ad incarnarli! Si pone in questo modo tutto il problema del teatro".<sup>40</sup> Un dualismo compresa già nelle battute del capocomico dei Sei personaggi: «ma qua, caro signore, non recitano i personaggi. Qua recitano gli attori. I personaggi stanno lì nel copione eppure essi sono esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni! Meno reali, forse; ma più veri!»

**TRADIMENTI E GENEALOGIE:  
i siciliani sono beckettiani**

*«L'assurdo spinge a domande a cui non si riesce a dare risposta: l'assurdo semplicemente non ha risposta, e svela così il proprio spirito poetico e antiscientifico»*

**Calimani**

*Attenzione a Beckett. I siciliani sono beckettiani. Il non detto è anche nelle accelerazioni del discorso, nel nervosismo implosivo nella mente, nella bocca.»*

**S. Scimone**

A partire da Scaldati a seguire con Spiro Scimone, per continuare con Rosario Palazzolo: i siciliani sono Beckettiani, lo si sa, lo si è detto financo a sproposito e, forse, anche esagerando.

E che questa nuova drammaturgia si innesta su un tradimento compiuto verso Pirandello e il pirandellismo è fatto altrettanto risaputo e ribadito.

In una realtà avvertita come priva di connessioni logiche non rimane che cogliere l'enigma posto dall'assurdo. Un topos ermeneutico che rimbalza e si rifrange in tutta questa drammaturgia è l'angoscia metafisica di fronte all'incapacità di racchiudere la realtà entro le maglie della ragione, il cogliere l'enigma del mondo, la trasfigurazione in senso della stessa mancanza di senso con il contrappeso comico che esso comprende. Ad apparentare la teatralità di Spiro Scimone è la condizione liminare tra questo mondo e il nulla, presente nei suoi testi, lo spazio-tempo sciolto da ogni riferimento realistico, al limite dell'esperienza umana, al confine tra vita e morte, dove l'assurdo diventa il negativo in cui si colgono i profili opposti dell'esistenza. I personaggi sono figure-limite sulla soglia di due mondi apparentemente non comunicanti, spesso la contraddizione morte-vita corrisponde anche all'opposizione finzione-realtà, alla dinamica teatro-vita. Il linguaggio gioca un ruolo di primo piano, diventa quella cerniera provvisoria in cui le parole migrano, si celano, non procedono verso la verità, dicono per non dire e non dicono per dire. Le metafore si fanno miniere di latenza, in una sorta di gioco allo scarto tra detto e non detto, tra l'esplicito e l'implicito. Mentre il martellamento delle battute nel ritmo ossessivo che le incastra, sempre più insistito e compulsivo, sembra iscritto nella voce degli attori, nelle loro sonorità vocaliche. Eppure, a poco a poco, nel cicaleccio dell'incomunicabilità, si fa spazio quel silenzio pregnante e carico di senso e sensualità che è il nulla.

---

<sup>40</sup> Ruffini (2001), *Pirandello e Artaud. Una nota*, In La passione teatrale. Studi per Alessandro d'Amico, a c. di Alessandro Tinterri, Roma Bulzoni, 1997; ora in Per piacere. Itinerari intorno al valore del teatro, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 69-76  
<http://www-static.cc.univaq.it/culturatea/materiali/Ruffini/pirandello/pirandello.php>

Su questa linea la ricerca di Caspanello, la sua è una drammaturgia sospesa, rarefatta tra il silenzio e l'attesa, in bilico fra profonda consapevolezza della propria condizione e aspirazione ad un altrove.

Parola e silenzio si trovano in una complementarità indissolubile che giunge alla metafisica.

Così sono fortemente beckettiani i personaggi di Scaldati, basti pensare a Totò e Vicé: con la loro funzione antimimetica, il continuo passaggio da uno stato all'altro, il loro annaspere in un mondo senza logica. Essi rappresentano l'incoerenza tipica dei bambini verso lo spettacolo metafisico dell'esistenza.

Tra innocenza e follia, questi due personaggi rappresentano la base istintuale della natura umana, lo scivolamento nel rovescio, il cammino dal noto verso l'ignoto.

## **Questioni di lingua Un'estetica divergente**

Elemento comune denominatore della nuova drammaturgia è l'uso del dialetto che diventa quasi «koinè regionale linguistica, che è improprio definire «dialetto», perché da essi mescolato, «sporcato», «reinventato»<sup>41</sup>.

Non un facile approdo, tanto meno una maniera, per alcuni degli autori della scuola siciliana il dialetto è stato un punto di partenza più che un punto di arrivo.

La dialettica tra lingua nazionale e scelte dialettali implica il tentativo di creare una lingua nuova, che parte dal teatro e torna al teatro, che coniuga la parola scritta allo svolgimento dell'atto performativo, che sana la frattura tra oralità e scrittura, tra gesto, corpo e logos.

Quella messa in atto dalle nuove generazioni di teatranti è una scrittura usa il linguaggio: lo mette alla prova, lo altera, lo perverte, lo usura. Un delirio linguistico, dalla forza eversiva che crea una lingua «*sul limite*» e «*del limite*», funzionale ad una intenzione esclusivamente drammaturgica, e non un recupero mimetico dell'oralità, né, tantomeno scelta identitaria o antropologica.

Dialetto è più una scelta linguistica, libera dalla convenzione oleografica e folclorica. La forza eversiva del dialetto, non solo eversione ideologica contro il fonocentrismo di una lingua standardizzata dell'italiano medio, che è ormai la lingua dei media, ma la ricerca di un imbastardimento come fibra linguistica, come espressione, forma struttura di un'estetica divergente.

Attraversare i percorsi della lingua teatrale in Sicilia ci permette di riflettere su che cosa abbia rappresentato il dialetto per autori come Spiro Scimone, Tino Caspanello, Nino Romeo, Rosario Palazzolo, Sabrina Petyx, nella cui parabola autoriale il dialetto ha costituito una linfa sotterranea fatta di suoni, di ritmi, di cadenze, intonazioni e intensità, di corpi, di mondi, di modi di essere, di modi di dire e non dire, tutti elementi in grado di far ritrovare il contatto con la vera e viva materia teatrale.

Per questi autori il dialetto ha avuto una funzione contrastiva rispetto alla lingua omologata, quasi un'antilingua o «lingua della differenza» per citare Derrida, che non è mai calco naturalistico, che non ha niente di nostalgico, né di archeologico, tantomeno di decorativo.

Erano i primi anni novanta quelli in cui il duo messinese Spiro Scimone e Francesco Sframeli, si imponeva sulla scena contemporanea con *Nunzio* (1994), mentre risale a

---

<sup>41</sup> A. Barsotti, *cit.*

*Pali* (2009) il passaggio verso l'italiano. Rimane come tratto distintivo il procedere dialogico ossessivamente litanico che perfora la comunicazione: sembra non dire nulla, ma il senso di quelle parole è percepibile solo in una modalità che il pensiero logico non può cogliere. Una creazione simbiotica quella del duo messinese, tra autorialità dell'attore e attorialità dell'autore, che ha come esiti una lingua che trascina il corpo, che diventa corpo verbale, «è il corpo dei personaggi che trova la parola» afferma l'autore.

Franco Scaldati, uno dei grandi del teatro siciliano, cantore, forse il più raffinato e insieme il più popolare, degli stregamenti lunari, delle sue infinite malie e fascinazioni. Dalla sua lingua, portatrice di una verità nuda, di una ingenuità pura che nomina le cose e se ne stupisce, germina il suo mondo popolato da esseri emarginati, allucinati, sognanti, sgraziati, dotati di una carica emotiva lancinante, ai limiti della follia, ai limiti della non-vita, ai limiti di tutto.

«E in quel suo dialetto-lingua assolutamente inventato che affonda l'orecchio in un palermitano venuto da lontano, di inconsueta musicalità, ricco di innesti, memorie mediterranee, echi orientali, nenie e filastrocche, secco e lussureggiante, cantilenante e onirico, ordito come un tessuto barocco, caldo e colorato come una tavolozza di campagna, crudo come il vicolo, aereo come il canto.»<sup>42</sup>

«La lingua 'poetica' di Scaldati è bifronte, il suo palermitano (non si può parlare di siciliano – ne esistono mille, di lingue siciliane – né di dialetto in senso stretto perché difficilmente il dialetto si antropomorfizza così come fa la parlata scaldatiana) è durissimo e dolcissimo al tempo stesso. Scevro da sovrastrutture letterarie (pur richiamandosi talvolta negli accenti a certi poeti del passato) e soprattutto mai venuto a contatto con onomatopee tramutate in astuti codici editoriali (penso a Camilleri) o con deviazioni del lessico attribuibili a mutazioni generazionali (penso a Emma Dante), il palermitano di Franco è quello che nasce, e soprattutto resta, in strada, che non vuole imbastardirsi con altri linguaggi, che è così fiero anzitutto del suo fonéma, da non aver bisogno di prendere in prestito nulla, nessuna regola, nessun dettame, che aborre novità e convenzioni. E traduzioni, ovvio. E', all'origine, un palermitano stretto, chiuso in sé e di se stesso gonfio, quasi intraducibile, appunto, difficile da traslare sul foglio e vive infatti nella sua intrezza soltanto sul palcoscenico, sulla bocca dell'attore.»<sup>43</sup>

Un dialetto arcaico, e insieme d'avanguardia, è la cifra che caratterizza la sua vasta produzione. Una lingua oscura, carnale, profana, materna, violentemente espressiva; un universo di parole, pronto a svanire, per tornare ad essere vibrazione, che privilegia il suono sul significato. Da questa sua lingua, portatrice di una verità cruda, germina il suo mondo popolato da esseri emarginati, sgraziati, ai limiti della follia, ai limiti della non-vita, ai limiti di tutto.

La ricerca di un linguaggio che mescola alto e basso, elementi angelici con quelli demoniaci, sacro e profano, la categoria del sublime con lo squallore della povertà, volgarità e trascendenza, sublimazione e degrado, plasma una materia poetica espressa in una lingua, il siciliano, che è cantilena, ritmo, salmodia, favola, incanto, dolcezza.

Nata dalla pratica teatrale, scritta sul corpo degli attori, eppure godibile per il loro valore letterario ancorché teatrale, la scrittura di Caspanello.

Il suo dialetto è una lingua povera, democratica, necessaria, un brusio sommesso, un

---

<sup>42</sup> G. Valdinì (2013), *Addio a Scaldati il poeta della Palermo cruenta e incantata*, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2013/06/02/addio-scaldati-il-poeta-della-palermo-cruenta.html>

<sup>43</sup> S. Rizzo, *Dai quartieri popolari il palermitano bifronte di Scaldati*, DOSSIER/LE LINGUE DEL TEATRO, Hystrio – trimestrale di teatro e spettacolo, anno XXIX 4/2016

dialogare dal ritmo martellante, fluido, perfetto. Il teatro di Caspanello è fatto di fiducia nella parola e nello stesso tempo interrogativo se essa sia in grado di comunicare, se non sia solo un respiro tra una pausa e il senso di vuoto. In *Mari* (2003) il siciliano è una lingua democratica, necessaria. Parole che nascondono più che spiegare, parole soppesate, che fanno appena emergere in superficie la profondità di cui sono intessute. La scrittura di Caspanello sente il peso del silenzio, della sottrazione più che dell'aggiunta. Lo scrittore autentico, - per tornare a Derrida - è colui che si assume il compito di «ritirare, di trattenere la parola espirata», di parlare per non parlare, definire la verità attraverso l'impossibilità di definirla.

«Dal mio punto di vista, esiste un linguaggio che si chiama linguaggio teatrale, fatto di tante lingue, di occhi, di dita, di mani, di piedi, di suoni. Il dialetto dà sempre una connotazione geografica, lo sappiamo benissimo, senza, per, che questo debba risultare riduttivo. C'è una necessità nel testo, e io con il dialetto esprimo anche la necessità di una lingua. E, in più, difendo anche le micro-culture, i dialetti, in un mondo in cui tutto sta diventando una marmellata informe livellando le identità ben vengano le differenze perché solo dalle differenze nasce il nuovo. Se amalgamiamo e uniformiamo tutto nel tentativo di rendere tutto universale rischiamo di andare verso il muro verso la fine quando tutti parleremo e penseremo e sogneremo allo stesso modo sarà l'incubo dell'umanità. La mia è una lingua della drammaturgia messinese, lingua del non-luogo, come il posto in cui viviamo: lo stretto, luogo di passaggio, soglia perenne.»<sup>44</sup>

**Nino Romeo**, voce isolata di una Catania ancora arroccata al dialetto folklorico di un certo Martoglio, che al massimo si è aperta al dialetto scanzonato di alcune messe in scena di Camilleri, è certamente una delle presenze con una autorialità dirompente nell'uso di un dialetto iper-realistico che coniuga carnalità e delicatezza.

La ricerca di Romeo passa anche dall'acquisizione del dettato letterario di Domenico Tempio (*In pietra* - 2003), e da ardite sperimentazioni dei dialetti gallo-italici (come in *Storia* di Frangisca, 1992).

È una lingua anarchica, estrema ed estremizzata, il palermitano di **Rosario Palazzolo**, una lingua che è lacerazione, delirio, inganno.

A partire da *Ouminicch'* (2007) passando per *Letizia forever* (2013) fino al più recente *Portobello never dies* (2015) il dialetto non è che uno dei tanti elementi che gioca semioticamente con gli altri elementi del linguaggio scenico.

La sua lingua tanto più sembra realistica tanto più diventa metafora di una realtà enigmatica in cui predomina il paradosso, una lingua indomabile che sonda in una marginalità umana, alla deriva da tutto, anche dalle coordinate spazio-temporali.

Una lingua che inforca uno sguardo distonico su un nulla inconoscibile, su una psiche prismatica in cui non esiste la verità.

Una lingua «impiantata come un microchip - sono parole dell'autore - nella coscienza intima dei personaggi, e perciò superfalsa, che fa del disagio per il neoreale una prodigiosa contingenza della realtà, e insomma una lingua che mira alla forma per risolvere il contenuto. Una lingua scotennata dall'insopportabile medietà linguistica della lingua e anche una lingua disponibile all'orrore, al fallimento, all'incomprensione.»<sup>45</sup>

Nella cifra stilistica della palermitana **Sabrina Petyx**, convivono almeno tre livelli di scritture in perfetto equilibrio tra di loro: nella performativa, quella drammatica e quella

<sup>44</sup> T. Caspanello (2009), *Drammaturgie del non-luogo*, in Prove di Drammaturgia, Rivista Semestrale, Anno XIV – numero 2 – dicembre.

<sup>45</sup> F. Ilardo, *La prorompente vitalità della "scuola siciliana"*, Hystrio, cit.

scenica: la sua è una scrittura che nasce da un rapporto profondamente osmotico con la scena, da cui parte e a cui tende. Fondativa l'esperienza con la Compagnia M'Arte, insieme al regista Giuseppe Cutino, con cui sviluppa una ricerca organica e coerente già a partire da *Come campi da arare* (Premio Scenario 2003), *Volevo dirti* (2006), *Ti mando un bacio nell'aria* (2012). Nella scrittura di Sabrina Petyx è il ritmo il più forte principio organizzatore del discorso e della sintassi, ancor più che il dialetto è la metrica palermitana nella lingua parlata che permette di raggiungere «una bellezza delle parole, una dolcezza della musicalità».

«Scrivo con le orecchie» dichiara l'autrice che chiarisce come l'apprendistato dialettale in alcuni spettacoli, come ad esempio Cappuccetto Rosso di Emma Dante, le ha permesso di raggiungere una «fluidità» capace di risolvere una certa rigidità della parola. A prevalere è il frammento e un andamento non dialogico in cui le parole diventano essenziali, il linguaggio, che non ha mai niente di mimetico, è sempre frutto di una raffinatissima rielaborazione estetica.

### Dal cunto al teatro di narrazione

#### Mimmo Cuticchio, Davide Enia, Vincenzo Pirrotta, Turi Zinna, Ivano Di Modica, Tindaro Granata

Prima che il teatro di narrazione si imponesse sulla scena contemporanea con un ricco fiorire di narratori, la Sicilia era già la terra del *cunto*.

Sviluppatosi a partire dall'800 lungo la linea di quel ricco patrimonio leggendario che è l'epica-cavalleresca, orizzonte valoriale condiviso da un intero popolo, le sue origini affondano nella tradizione aedica e rapsodica dell'antica Grecia.

A trasportare il fenomeno in teatro è **Mimmo Cuticchio**, che dopo un lungo apprendistato con Tommaso Celano, unisce l'antica tradizione del *cunto* a quella dell'opera dei pupi ereditata dalla famiglia, facendo dialogare tradizione e modernità.

Tecnica che più si impara più deve essere dimenticata, i tratti performativi del *cunto*, la percussione del piede, la mimica facciale, i movimenti delle braccia con la spada di legno, la scansione fonico-ritmica che enfatizza i combattimenti, acquista in Mimmo Cuticchio, ultimo maestro cuntista-oprante ancora vivente, una vaporosa leggerezza di tocco.

«Narrare è distrarsi, -dice Cuticchio - farsi portare in un altro luogo, tra-slocare. Se recitare è entrare in un altro personaggio, narrare è assumere in sé tutti i personaggi. Non un uscire da se stessi ma un viaggiare attraverso i propri doppi. L'arte del Cunto è lo specchio rovesciato di quella dei Pupi: fra pupo e puparo è sospesa la possibilità scenica del sosia, del pupo creatura speculare, umana e astratta. Attraverso l'astrazione del pupo e del puparo si rappresentano i sentimenti di un teatro barbarico e selvaggio. È dietro quel dio invisibile che muove aste, fili e destini, modula voci, imprime cadenze e cesure, decreta vittorie e sconfitte, dà vita e morte svolgendo l'epopea continua mescolandola al nastro dei sogni, spunta le son double, l'accoppiata come occasione altissima dell'attore sulla scena. Ad unirli, per sempre, una spada.»<sup>46</sup>

Lo stesso Cuticchio sottolinea spesso la funzione del cuntista come puparo senza pupi, un «guerriero a mani nude» che spoglio da ogni strumento e orpello deve, narrando, far immaginare e dare credibilità alla narrazione.

<sup>46</sup> V. Venturini (2003), *Dal cunto all'opera dei pupi, il teatro di Cuticchio*, Dino Audino Editore, Roma.



Arte antica che non si tramanda ma si ruba, **Davide Enia** eredita dalle antiche affabulazioni popolari non solo la tecnica vocale, ma anche la capacità di trarre dalla memoria personale un racconto elevato a valore universale pur se venato di umorismo e parodia. Dall'epopea sportiva dell'Italia contro il Brasile nel mondiale dell'82 (*Italia-Brasile 3 a 2* - 2002), che trasforma gli eroi del calcio in paladini da epica cavalleresca, all'odissea di un ragazzino sotto i bombardamenti (*Maggio '43* - 2004), il racconto ha questo valore catartico che rielabora l'immaginario collettivo. Una lingua carica, che non scade nella caricatura, un dialetto che affiora e si rituffa nell'italiano, che ha il gusto della storpiatura come scarto. Uno smacco gravido di humor alla lingua corretta, normale, comune. Di Palermo uso non tanto il dialetto - dichiara l'autore - quanto la base ritmica della sua parlata, quella che possiede il significato, il suono che accarezza e taglia allo stesso tempo, permette accelerazioni e rallentamenti».

A Palermo, città-simbolo per l'accecante convivenza di tutti gli opposti, è dedicato *Malaluna* (2004) di **Vincenzo Pirrotta**. Il suo invece è un dialetto tellurico, barocco, fatto da parole che traboccano, maestose e incontenibili che si saziano della loro sanguigna sonorità. Rapisce anche lui a piene mani dalle tecniche del *cunto*, mescolandovi l'uso delle diatonie e del trimetro giambico, come nelle *Eumenidi* (2004), tradotte in un siciliano istintivo pieno di vitalità, o in *N'gnanzou'* (1999), frutto di un'interessante ricerca con i tonnaroti del trapanese che racconta, con immensa varietà di toni-sonorità-ritmi, il mondo atavico dei pescatori.

Simbolo di una sicilianità classica reinterpretata a tinte forti: esagerata, disgraziata e urlata, e disperatamente moderna, la sua drammaturgia si distingue per il trattare di «iperboliche passioni, pulsioni impazzite tra preghiera e bestemmia, idolatria e adorazione, sentimento umano e appetiti bestiali».

Il senso del lavoro di Pirrotta è la particolarissima tecnica vocale utilizzata, cioè quella del *cunto* che, come lui stesso dichiara, ha origini ancestrali e ataviche, forse dal tetragiambico dattilo ternario e binario greco, ma che lui ha utilizzato applicandolo ad una nuova drammaturgia. Egli ha infatti studiato gli antichi canti dei marinai, le *cialome* dai ritmi aspri che scandivano il lavoro dei *tonnaroti*, che l'attore interpreta da solo.

Se ci spostiamo dall'altro versante dell'isola è Catania la città-inferno che offre ispirazione politica alla ricerca autoriale di **Turi Zinna**. *Ballata per San Berillo* (2001) è una discesa negli inferi della città, una realtà così connotata e iper-rappresentata, che è possibile rappresentarla solo sito la lente di uno smascheramento strutturale. Caratteristiche della sua scrittura sono l'articolata architettura in cui si moltiplicano i punti di vista da un lato e la ricerca sulla cantabilità ritmica dell'andamento sintattico che giunge ad una versificazione dentro la stessa prosa. Il suo è un dialetto «citato», incastonato in una narrazione colta, tale da far convivere l'alto e il basso.

Per l'autore, quello catanese è un dialetto «bastardo», che ha perso autenticità, vuoi per il logoramento caricaturale e macchiettistico che ha subito da Martoglio in poi e per il peso di una tradizione teatrale che fatica a rinnovarsi.

L'avanzare distruttivo della modernità ispira anche **Alessio di Modica**, di Augusta (SR), che in *Zio Ciano Dream* (2007), affonda nella tradizione orale dei pescatori di Augusta, sfrattati dalla nascita del petrolchimico. Frutto di lunghe e rigorose ricerche, il suo teatro, che deriva in modo diretto dalla tradizione del *cunto*, è portatore di valori sociali e antropologici e veicolo di passioni civili, come in *Ossa* (2014), sulla figura di Placido Rizzotto.

Tra gli epigoni di questo filone si può citare **Tindaro Granata**, di Tindari (ME), nel suo spettacolo d'esordio, *Antropolaroid* (2011) affastella una rigogliosa galleria di

personaggi in velocissimi e modernissimi flash, sfruttando tutte le potenzialità espressive di un dialetto arcaico e fuori

## Testi

- Carullo G., Minasi C. (2013), *Due passi sono*, Caracò, Napoli-Bologna.  
Caspanello T. (2012), *Teatro*, Editoria & Spettacolo, Spoleto.  
Enia D. (2005), *Teatro*, Ubulibri, Milano.  
Maniaci D'amore (2015), *Trilogia del gioco*, Editoria & Spettacolo, Spoleto.  
Pirrotta V. (2005), *Ngnanzou, storie di mare e di pescatori*, prefazione di A. Lezza, Plectica, Salerno.  
F. Scaldati (1990), *Il teatro del sarto*, Ubulibri, Milano.  
ID. (2014), *Totò e Vicè*, a cura di F. Ilardo, Cue Press, Bologna.  
S. Scimone (2000), *Teatro*, Ubulibri, Milano.  
ID. (2004), *Il cortile*, Ubulibri, Milano.  
ID. (2007), *La busta*, Ubulibri, Milano.  
R. Palazzolo (2016), *Iddi – Trittico dell'ironia e della disperazione*, Editoria & Spettacolo, Spoleto.  
G. Cutino e S. Petyx (2002), *M'Arte - I teatri di Giuseppe Cutino e Sabrina Petyx*, Editoria & Spettacolo, Spoleto.

## Saggi

- R. Alonge (2006), *Il teatro dei registi*, Laterza, Roma-Bari.  
ID. (2012), *Introduzione*, in L. Pirandello, *Maschere nude*, vol. x, Mondadori, Milano.  
L. M. Altieri Biagi (1980), *Pirandello: dalla scrittura narrativa alla scrittura scenica*, in Id., *La lingua in scena*, Zanichelli, Bologna, pp. 193-206.  
R. Di Giammarco, A. Ananasso (2012), *La mia poetica. Sulla drammaturgia italiana contemporanea*, Editoria & Spettacolo, Spoleto.  
G. Di Palma (1991), *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*, Bulzoni, Roma.  
V. Di Vita (2014), *Sante folli e cretine da Bene*, in "Mantichora", 4, dicembre, pp. 67-78.  
S. Ferrone (1994), *Scrivere per lo spettacolo*, in "Drammaturgia", i, 1994.  
E. Fiore (2002), *Il rito, l'esilio e la peste. Percorsi nel nuovo teatro napoletano*  
S. Giovanardi (2007), *Lingua e dialetto a teatro. Sondaggi otto-novecenteschi*, Editori Riuniti, Roma.  
G. Guccini (2000), *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in "Culture teatrali", 2-3, primavera-autunno.  
ID. (2005), *La bottega dei narratori*, Dino Audino, Roma.  
ID. (2006), *L'ambiente svelato. Dramma, attore e spazio nel teatro di Emma*  
A. Porcheddu (a cura di), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Zona, Civitella in Val di Chiana, pp. 109-26.  
G. Guccini, D. Tomasello (2009), *Autori oggi, un ritorno*, in "Prove di drammaturgia", xv, 2, dicembre.  
C. Longhi (1999), *La drammaturgia del Novecento. Tra romanzo e montaggio*, Pacini, Pisa.  
G. Macchia (1981), *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano.  
L. Mango (2003), *La scrittura scenica*, Bulzoni, Roma.  
ID. (2010), *Il problema del dramma nell'epoca del postdrammatico*, in "Prove di drammaturgia", 16, 1, giugno, pp. 39-44.

- C. Meldolesi, G. Guccini (2003), *Emma Dante: appunti sulla ricerca di un metodo*, in "Prove di drammaturgia", 9, 1, luglio, p. 20.
- P. Randazzo (2013), *Un teatro di cose e di silenzi*, in T. Caspanello, Quadri di una rivoluzione, Editoria & Spettacolo, Spoleto, pp. 5-10.
- E Reale (2011), *Femminilità tradita e violata nel teatro del Sud: Gianfranco Berardi, Saverio La Ruina, Spiro Scimone e Vincenzo Pirrotta*, in "Mantichora", 1, dicembre, pp. 625-34.
- S. Rimini (2006), *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, Bonanno, Acireale.
- ID. (2015), *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voci nel teatro mondo di Vincenzo Pirrotta*, Titivillus, Corazzano.
- M. Schino (1995), *Controattore e attore-norma. Una proposta di continuità*, in "Teatro e storia", 10, 17.
- ID. (2004), *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse*, Edimond, Città di Castello.
- ID. (2007), *Continuità e discontinuità*, in R. Alonge (a cura di), La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità, Edizioni di Pagina, Bari, pp. 247-76.
- A. Sica (2007), *La drammaturgia degli emarginati nella recente scena siciliana*, in P. Puppa (a cura di), Lingua e lingue nel teatro italiano, Bulzoni, Roma, pp. 303-30.
- F. Taviani (1995), *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, il Mulino, Bologna.
- ID. (2006), *La minaccia di una fama divaricata*, in L. Pirandello, Saggi e interventi, a cura di F. Taviani e con una testimonianza di A. Pirandello, Mondadori, Milano, pp. xiii-cii.
- D. Tomasello, *"Sud continentale" e "Scuola siciliana", tessere per un mosaico*, in "Prove di drammaturgia", 15, 2, dicembre, pp. 20-6.
- ID. (2010b), *Un assurdo isolano. Il teatro di Scimone e Sframeli*, Editoria & Spettacolo, Roma.
- ID. (2010c), *La scena dello Stretto. L'angusto teatro di un'identità culturale di passaggio*, in "Studi Culturali", vii, 3, dicembre, pp. 385-403.
- ID. (2014), Eduardo e Pirandello. Una questione "familiare" nella drammaturgia italiana, Carocci, Roma.
- K. Trifirò (2012), *Dal Futurismo all'Assurdo. L'arte totale di Beniamino Joppolo*, Le Lettere, Firenze.
- V. Venturini (2003), *Dal cunto all'opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*, Dino Audino, Roma.
- P. Vescovo (2007a), *Riflessioni sparse su lingua, dialetto e teatro*, in P. Puppa (a cura di), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Bulzoni, Roma, pp. 35-64.
- C. Vicentini (1993), *Pirandello il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia.
- visone d. (2010), *La nascita del Nuovo Teatro in Italia (1959-1967)*, Titivillus, Corazzano.