

Titolo || Giuliano Scabia: ascolto e racconto

Autore || Silvana Tamiozzo Goldmann

Pubblicato || Silvana Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia: ascolto e racconto. Con un'antologia di testi inediti e rari*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 11-21

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

Giuliano Scabia: ascolto e racconto

di Silvana Tamiozzo Goldmann

«Testo teatrale, racconto, descrizione del testo, descrizione degli avvenimenti, progetto, canovaccio, schema vuoto, poema, romanzo, favola teatrale, commedia, tragedia: quando racconto il mio teatro (nelle piazze, nei teatri, nelle case, nei libri), non distinguo bene fra i generi e le forme»¹. Così, Giuliano Scabia, classe 1935, descrive, dando alle stampe nel 1983 *Scontri Generali*, il suo itinerario di scrittore singolarmente orientato su molti fronti, dalla poesia al “teatro degli scontri”, dal “teatro vagante” alla narrativa. Dagli esordi sul crinale della neoavanguardia, il filo del suo racconto si sviluppa fino ad oggi secondo fasi diverse, che tuttavia hanno in comune il rifiuto di ogni griglia prefissata di genere e il muoversi fuori dalle definizioni («Le definizioni sono assassine. L’istituzione le compra»²). Il percorso di Scabia è fin dall’inizio ricerca di comunicazione letteraria e teatrale che non si pone problemi preliminari di forme, ma la scia che queste si organizzino secondo un disegno a volte imprevedibile tracciato dal linguaggio e dalle situazioni, un po’ come i personaggi dei primi testi teatrali legati all’esperienza dell’avanguardia, «pronti a ricevere qualunque forma; avvolti in membrane di carta»³. Siamo di fronte a un autoreinterprete che “incontra” e “ascolta” le sue storie e che in qualche modo disegna attorno a queste dei contorni. Si tratta sempre, come vedremo, di perimetri mobili che seguono un’impostazione di fondo che si mantiene “teatrale”: così un romanzo potrà essere recitato come copione (le molte performances su Nane Oca, “recitato” in diverse occasioni) e una pièce, sia pure sotto l’etichetta di “racconto del teatro”, può essere letta come narrazione (ad esempio le *Lettere a un lupo* o *Cinghiali al limite del bosco*). Non bisogna d’altra parte pensare a Scabia come ad un improvvisatore di talento, guidato dal detector di uno spontaneismo pronto a condurlo non importa dove. Basta entrare nel suo buen retiro-archivio di Colleramole per rendersi conto — facendosi largo tra le maschere e le loro varianti marionette, burattini, fantocci, che affollano un’ala della grande casa — di quanto per questo autore continuo le fasi che precedono il testo definitivo. Di quanto lavoro di preparazione e poi di lima ci sia, ad esempio, dietro il breve romanzo *In capo al mondo*, quante prove scartate abbiano lasciato il campo alla stesura definitiva, fissata dalla stampa, di *Fantastica visione*, quanto studio di repertori dialettali circonda Nane Oca, per citare solo alcuni degli scartafacci di cui abbiamo preso visione. Nel caso di Scabia, correzioni e rifacimenti evidenziano un primato assegnato alla lingua che va di pari passo con la ricerca fin nei dettagli descritti (nel caso di *In capo al mondo*, ad esempio, c’è una cartella ricchissima di documentazioni che si travaseranno in parte nella descrizione del viaggio per nave di Lorenzo verso Oriente)⁴. La sperimentazione e il “trobar” di Scabia si sono svolti, secondo un percorso non infrequente negli anni Sessanta, all’insegna di un voler camminare ai margini dell’ufficialità intellettuale. Il suo pubblico, che oggi comincia forse a definirsi maggiormente rispetto al passato⁵, è sempre stato composito: drappelli multiformi di giovani, bambini, vecchi, intellettuali e massaie, artigiani e artisti, operai e studiosi, donne eleganti e matti, contadini e musicisti, persone diversissime tra loro generalmente venute a contatto con l’attore-animatore prima ancora che con lo scrittore. L’incontro nei boschi dell’Appennino toscano o reggiano, nei paesi dell’Abruzzo, della Puglia, della Calabria, del Lazio, in qualche libreria di provincia, nei capannoni delle periferie torinesi o milanesi, o invece — più raramente — in qualche teatro ufficiale, ha generalmente prodotto l’accensione di un interesse e di una passione destinate a trasformarsi in “fedeltà d’ascolto”, in memoria vitale⁶. La “viandanza” di Scabia va però considerata anche in direzione dell’altro suo itinerario, quello che dall’oralità (la sua “metrica dello stare insieme”) e dal mimo (nel senso di personaggio in movimento, che si lascia cogliere con immediatezza nei gesti e nelle battute essenziali)⁷ conduce, in un percorso circolare, alla scrittura ricercata e fin preziosa, a un vagabondaggio letterario verso mondi fiabeschi che possono confinare con gli antichi bestiari medievali o virare violentemente verso registri surreali. I margini di Scabia sono tuttavia piuttosto ampi, larghi, visto che una delle case editrici più frequentate è fin dall’inizio la Einaudi e che i suoi lesti circolano con non bassa fortuna anche fuori d’Italia. Il suo repertorio annovera, infatti, accanto a lavori per palati ribelli e i affinati (le prime poesie, poi raccolte in *Padrone e servo* del 1965, moli i testi del Teatro vagante, tra cui gli stessi, einaudiani, *All’improvviso & Zip* e *Scontri generali*, per citare solo alcuni dei suoi “copioni” rari, orinai pressoché introvabili), anche lavori solidamente sostenuti sul mercaio o librario (si pensi, ad esempio, all’innegabile successo di Nane Oca).

¹ *Scontri generali*, Torino, Einaudi, 1983, p. V.

² *Giuliano Scabia: teatro come insieme di scritture*. Intervista a cura di A. Attisani, in «Scena», n.34, estate 1978.

³ *Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Tip Scrap & La Grande Mam*, ora nel volume *All’improvviso & zip*, Torino, Einaudi, 1967, p. 51.

⁴ Il discorso vale, ovviamente, anche per il teatro, come racconta lo stesso autore: «il teatro mi si è disvelato all’improvviso come un momento di interrogazione più esteso sulla lingua. Passando dalla poesia al teatro ho scoperto, per esempio, il dialogo, che mi era assolutamente sconosciuto. Quindi è stata un’occasione per approfondire la sostanza della lingua e la parola, per allargare il mio vocabolario». (Giuliano Scabia a colloquio con l’“Idra”, a cura di Paolo Di Stefano, in “Idra”, Anno IV, n.6, maggio 1993 F).

⁵ In particolar modo il pubblico ha cambiato i suoi connotati rispetto alla fase sperimentale, allorché di fatto tendeva a “scompare”, a mimetizzarsi o a essere inglobato, secondo una prassi ben collaudata, da Arbasino a Sanguineti, allo stesso Darlo Fo, nei processi autoconoscitivi o nelle performance ricreative.

⁶ Dal 1964 al 1969 Scabia lavora all’interno dell’istituzione teatrale. In seguito alle polemiche attorno a *Zip*, *Interventi per lo spettacolo L’isola purpurea di Bulgakov* e *Scontri generali*, romperà sia con il Teatro Stabile di Genova sia con il Piccolo di Milano.

⁷ Cfr., sia pure in contesto ben diverso, Mario Baratto, *Realtà e stile nel Decamemn*, Roma, Editori Riuniti, 1984 (in particolare il capitolo Verso la commedia: il mimo).

Titolo || Giuliano Scabia: ascolto e racconto

Autore || Silvana Tamiozzo Goldmann

Pubblicato || Silvana Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia: ascolto e racconto. Con un'antologia di testi inediti e rari*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 11-21

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

Scabia non sarebbe comprensibile senza la dimensione, che di fatto sostanza ogni suo racconto, poesia o pièce, vale a dire senza il “personaggio” dell'autore che a lungo si è identificato con il suo teatro vagante, personalissima rivisitazione, anche, delle grandi esperienze che hanno segnato il nostro secolo, da Majakovskij a Garcia Lorca. C'è un continuo scambio di parti in questo teatro: il regista diventa attore, lo scrittore diventa personaggio, e il testo si consegna, plasmabile, al suo interprete, in un circuito in perenne movimento. Di volta in volta ricreatore di miti, inventore di sogni, riesumatore raffinato e allegro di fantasmi e di memorie letterarie, Scabia coglie i suoi racconti e le sue azioni da tradizioni lontane (i bestiari, la favolistica classica, i cicli bretoni e carolingio giù giù fino a Boiardo e Ariosto, ai repertori dei comici dell'arte) in una rivisitazione dove tutto si tiene e si trasfigura: la magia della favola, l'avventura, il viaggio onirico, il senso della vita e della storia fantastica che vuol illustrare e spiegare la Storia. E c'è la sperimentazione teatrale di gruppo legata alla scuola, che negli anni Settanta si configurava anche come ricerca della «cultura “faticata” dei nostri padri, il gran tesoro contraddittorio, male rivissuto o troppo mercificato, della lingua e della cultura dell'altra Italia», o come «ricerca d'ambiente»⁸. Quanto all'interprete, certamente possiede il dono raro di un vero talento che gli consente, ad esempio, di recitare le proprie storie entrando nei diversi personaggi, nelle situazioni disegnate dai suoi testi. È un «affabulatore sornione, trepido e pluriglotta, intarsiatore di stuporosi filò»⁹, che sa cimentarsi su varie tastiere, passando da amplificazioni assordanti a toni improvvisamente smorzati, in una scala di gradazioni tonali in grado di trascinare lo spettatore in una sorta di ipnosi cosciente della rappresentazione. In questo senso Scabia è anche forse uno dei rari eredi consapevoli della nostra tradizione teatrale, uno degli ultimi attori “italiani”: l'impianto raffinato e la sperimentazione dei suoi testi non soffocano ma anzi tendono a far risaltare sulla scena (si trovi in un teatro ufficiale o in uno spazio della fantasia allestito di volta in volta nelle case, nelle strade, nei boschi) le caratteristiche di vitalità, agilità, essenzialità di chi recita. Tuttavia non si esaurisce qui il ritratto.

Scorrendo la sua bibliografia si incontrano numerosissimi interventi che rivelano attenzione al presente artistico, culturale e politico, partecipazione al proprio tempo. Se, come ha notato Paolo Di Stefano, Scabia ha infatti seguito un percorso personale e in qualche modo solitario, ha però anche mantenuto un occhio attento allo sviluppo dell'industria culturale degli ultimi decenni¹⁰. La sua “solitudine” non ha mai significato isolamento, sdegnosa latitanza dal mondo, basti pensare alle esperienze milanesi, ai lavori seminariali con Fortini, Giudici, Bellocchio, Vittorini, Loi, Spinella, alla collaborazione con Luigi Nono (*La fabbrica illuminata*, testo del 1964, unica parte realizzata di quel *Diario italiano* che Nono aveva progettato per la “Scala” di Milano), agli incontri veneziani in occasione della Biennale con Giacometti, Evtusenko, alla partecipazione alle riunioni dell'avanguardia, soprattutto a Reggio Emilia, all'amicizia con Costa e Spatola, alla frequentazione di Pagliarani, Sereni, Balestrini ecc. Su altro versante ma sempre in un'ottica di coinvolgimento militante e intellettuale vanno considerati gli esperimenti pedagogico-teatrali con i ragazzi nel modenese di *Quattordici azioni per quattordici giorni* del 1971, o le varie “azioni di decentramento” nei quartieri operai di Torino (da cui il lucido “diario” in Teatro nello spazio degli scontri, edito da Bulzoni nel 1973). A questi vanno aggiunti i testi che scaturiscono dalla sua attività di docente universitario al DAMS di Bologna, magari sotto forma di scrittura collettiva nella quale ha sempre largo spazio l'autorappresentazione fotografica (come *Forse un drago nascerà*, esperienza di teatro vagante con i ragazzi di dodici città dell'Abruzzo, del 1973¹¹, il già citato *Gorilla Quadrumano* del 1974, nato da un antico testo di stalla e «scritto in 20»¹², *Il Brigante Musolino*, altro testo di stalla rivisitato sempre nel 1974, *Dire fare baciare* del 1981, resoconto di una vera e propria “iniziazione” attraverso il teatro¹³, tutti a testimonianza di una didattica singolarissima da docente-capocomico, oltre che, in certa misura, da “iniziatore”. Del resto, fin dagli anni della sua formazione padovana è uno studente tutt'altro che isolato: nel 1959 scopre «un'immensa indicazione di libertà» nella frequentazione del circolo del “Pozzetto” diretto da Ettore Luccini. Conosce Zancanaro, Rigoni Stern, Comisso, Calvino, Zanzotto, Curiel, Sylvano e Renzo Bussotti, Donadoni, ma anche John Cage, Heinz Klaus Metzger e altri artisti più o meno d'avanguardia che convivevano accanto al sovietismo di un circolo culturale finanziato dal P.C.I.¹⁴.

⁸ *Il Gorilla Quadrumano*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 10.

⁹ Così Paolo Puppa in una lettera a me indirizzata (s.d., ma del dicembre 1994), la quale peraltro prosegue sullo «Scabia rompicoglioni nei riguardi delle istituzioni teatrali, quando si illudeva, quando ci illudevamo di cambiare il mondo invece di cantarlo».

¹⁰ Cfr. “Idra”, cit., pp. 26-75.

¹¹ Nella nota che precede il testo Scabia tiene a precisare che «il fare teatro insieme coi ragazzi non è affatto separato dal farlo con gli adulti, o dallo scrivere, o dal cercare comunque una dilatazione della pratica teatrale, in qualunque spazio ciò sia possibile».

¹² *Il Gorilla Quadrumano*, cit., p. 198. Sulla fine del laboratorio teatrale universitario del Gorilla, cfr. Giuliano Scabia: teatro come insieme di scritture, cit., p. 50: «Col Gorilla abbiamo deciso di chiudere quando si stava formando una compagnia teatrale; è stata una scelta molto dura perché mi piaceva molto lavorare con quei ragazzi, ma ho scelto di restare dentro l'istituzione». Per le fasi di composizione e gli allestimenti del Gorilla, cfr. M. De Marinis, *Teatro, pratica e scritture: itinerario di Giuliano Scabia*, in «Rivista Italiana di Drammaturgia», anno II, n. 5, sett. 1977, pp. 86-93). Cfr. anche G. Scabia, *Il Gorilla Quadrumano* in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, Torino, Einaudi, 1977 (vol. II, pp. 642-45). Sullo spettacolo del Gorilla si vedano: F. Cordelli, *Brigante calabrese per “comunicare col teatro di stalla”*, in «Paese sera», 21 novembre 1974 e R. De Monticelli, *Escono dalle stalle i fantasmi dell'antico Teatro contadino*, in «Corriere della sera», 21 novembre 1974.

¹³ *Dire fare baciare*, Firenze, La casa Usher, 1981 (con M. Marino, illustrazioni di A. Utili). L'occasione pedagogica è offerta dal testo di Büchner, smontato in numerose e movimentate prove di lettura nelle piazze e nelle colline di Bologna durante il Corso di Drammaturgia tenuto da Scabia nel 197-78.

¹⁴ Cfr. AaVv, E. Luccini, *Umanità, cultura, politica*, Neri Pozza, Vicenza 1984 (e recensione di Scabia al volume in «Alfabeta», n.

Titolo || Giuliano Scabia: ascolto e racconto

Autore || Silvana Tamiozzo Goldmann

Pubblicato || Silvana Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia: ascolto e racconto. Con un'antologia di testi inediti e rari*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 11-21

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

Una spia dell'ampio raggio di interessi dello scrittore è anche l'attività di pubblicista e di critico, che al di là di qualche anticipazione sulle opere in fieri, si concentra su temi culturali e politici del suo tempo in giornali («Paese sera» con maggior frequenza, ma anche «L'Unità», «Il Corriere della sera», «Il Lavoro») e in riviste più o meno specializzate, alcune delle quali legate alle esperienze della neoavanguardia («Marcatré», «Malebolge», «Ubu», «Il verri», «Il Contemporaneo», «Rinascita», «Quaderni piacentini», «Alfabetà», «Lengua», «Letteratura», «Nuova Corrente», «L'erba voglio», «Sipario», «Giovane critica», «Teatro», «Quaderni di teatro», «Biblioteca teatrale»), per non parlare della consistente messe di prefazioni, presentazioni e commenti a libri vari e a mostre d'arte. Si tratta di un impegno generoso (negli anni Settanta ai limiti della dissipazione), indice di una curiosità instancabile affidata ad articoli e elzeviri che escono di penna come segmenti di meditazioni più ampie e segrete. Momento privilegiato e unico all'interno di questa dimensione "militante" è l'esperienza di animazione teatrale compiuta al manicomio di Trieste insieme a Franco Basaglia, poi raccontata nel volume einaudiano *Marco Cavallo*. Possiamo partire proprio da qui, perché il laboratorio teatrale messo in piedi nei mesi di gennaio e febbraio 1973 all'interno del manicomio triestino può essere considerato una sorta di cardine attorno al quale ruotano i diversi testi del teatro vagante.

La novità e l'originalità dell'inconsueto esperimento (con Basaglia e Scabia vi partecipano a vario titolo, oltre ai medici, infermieri e ricoverati, Vittorio Basaglia, Ortensia Mele, Stefano Stradiotto, Federico Velludo) sono in larga misura nella forza immaginativa e volaristica del progetto: temeraria scommessa sulle possibilità salvifiche e liberatorie di una scena mobile, adattabile alle diverse situazioni, e insieme perentoria affermazione dell'impossibilità di porre dei confini al teatro, riflessione teorica, auto-interrogazione sullo spazio "mentale" del teatro. Giorno per giorno nel livido scenario di un reparto abbandonato del manicomio triestino cresce un vivo teatro, sulla scena del quale pubblico e attori si confondono in una rovesciabilità di ruoli che attrae la stessa regia, "guidata" dall'eccezionalità della situazione. Matti-attori, attori-registi, psichiatri, infermieri, cittadini curiosi, i tori, danno vita a una comunità fuori da ogni schema, irripetibile, come è detto in *Premessa*, mette a confronto due tipi di creatività: Quella degli artisti (Scabia in primis) in quanto professionisti e quella che nasce dal confronto continuo con una realtà particolare e atroce come quella del del manicomio.

Marco Cavallo è ancora oggi un libro che coinvolge il lettore, anche se è legato strettamente alle aspirazioni e alle potenzialità degli anni Settanta. Non è facile ancora stabilire quanto una parentesi eccezionale di questo tipo abbia lasciato in termini terapeutici a malati e medici, e quale d'altro canto sia la sua valenza artistica¹⁵. Occorrerà del tempo per eventuali confronti fra la libertà creativa e l'allegro disordine (e, certo, gli eccessi e i molti errori) dei forsennati ritmi di esperienze come questa e lo scenario odierno almeno in apparenza piatto, omologato, avvilito da una malinconica acquiescenza alle leggi del mercato. Occorrerà del tempo per confronti e collegamenti più seri, quando una maggiore distanza consentirà di guardare con lucidità agli innumerevoli laboratori, alle sperimentazioni a volte più liberatorie che artistiche di quegli anni, e dunque discernere al loro interno¹⁶ Per ora possiamo attestarci sul fatto che Marco Cavallo rappresenta un momento particolare nella storia di Giuliano Scabia: non solo generosa e curiosa disponibilità intellettuale e personale, ma anche meditazione sul fatto teatrale, sulla sua riproducibilità nelle situazioni più singolari, una dimostrazione – sembrerebbe – della "necessità" del teatro, del suo intrinseco legame con la vita. Da questo punto di vista uno dei passaggi del libro in cui è possibile ravvisare una dichiarazione di poetica, riguarda l'attitudine all'ascolto, che tanto rimarrà centrale nella poetica di questo autore.

Alla fine del Trentaduesimo giorno, dopo la ninna nanna dei nomi, Vittorio e Giuliano così sigillano il capitolo: «forma suprema di espressione è forse sviluppare al massimo la propria capacità di ascolto. Il massimo d'ascolto per afferrare il minimo di espressione. E non è, questa, invenzione reciproca? Ascoltare per sentire ciò che l'altro dice, non per ascoltare noi in lui (che è un pericolo che corriamo sempre). La capacità d'ascolto fa parte del nostro "essere artisti". Riconoscendolo potremo utilmente usarci. Ma riconoscendolo, e accettandone le conseguenze: perché normalmente sembriamo piuttosto supremamente sordi, soprattutto nei confronti di chi ci sta più vicino»: pp. 118-19. Il gran finale che chiude il resoconto, e cioè la festa all'aperto in cui i matti (quattrocento malati di due ospedali psichiatrici) si mescolano, indistinguibili, ai cittadini di Trieste dietro il colosso di cartapesta Marco Cavallo, al di là del significato simbolico è considerato il culmine, ma non la fine dell'esperienza: «Quei malati che comunque, dopo la festa tornano in manicomio. Dove però, l'abbiamo capito soprattutto standoci dentro a lavorare e collaborare per due mesi, è in moto un lavoro di trasformazione difficile e faticoso, ma che sarà difficile fermare»: p. 134. In generale tutti i lavori di Giuliano Scabia sono mossi da una ricerca che ha i suoi prodromi in un iniziale progetto di distanza dal rumore e dal frastuono, proprio a garanzia della possibilità (della libertà) di "ascolto" che può essere funzionale a diverse situazioni. Si tratta di una dimensione continuamente ribadita, che si riafferma anche dopo *Marco Cavallo* e dopo l'altra sua importante esperienza teatrale comunitaria subito a ridosso, vale a dire quel *Gorilla Quadrumano* (Milano, Feltrinelli, 1974) nato a Morro Reatino, nell'alto Lazio, recitato con un gruppo di attori-studenti attraverso l'alto Appennino reggiano, poi nella

88, settembre 1986) e AaVv, *Il Pozzetto un orizzonte*, Editoriale Programma, Piazzola sul Brenta 1991.

¹⁵ Va in ogni caso sottolineato che l'esperimento si tiene ben distinto dall'etichetta di "arte terapeutica", né tantomeno intende compiere sperimentalismi a partire dai malati. Casomai si inserisce nell'esperienza di apertura dei manicomi allora in atto. Vale la pena leggere le pagine che Umberto Eco dedica a *Marco Cavallo* nel 1976, puntate sulla singolarità di una comunicazione che passa attraverso il gioco, i burattini, i disegni e il grande pupazzo del cavallo. Cfr. U. Eco, *Un messaggio chiamato cavallo*, in *Dalla periferia dell'Impero*, Bompiani, Milano 1991, pp. 332-336 (1 ed. 1977).

¹⁶ Cfr. Paolo Puppa, *Itinerari nella Drammaturgia del Novecento*, in *Il Novecento*, Garzanti, Milano 1987, pp. 848-849, e, del medesimo, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Bari 1993 (p. 184, 218n., 219 e n., 220n., 221 e n., 222 e n., 224, 225n., 285 n.).

Titolo || Giuliano Scabia: ascolto e racconto

Autore || Silvana Tamiozzo Goldmann

Pubblicato || Silvana Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia: ascolto e racconto. Con un'antologia di testi inediti e rari*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 11-21

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

zona industriale di Porto Marghera, in Calabria, nei quartieri operai di Bologna e di Pesaro, fino all'apice costituito dal Festival di Nancy, dove nel maggio del 1975 il Gorilla, ormai vera e propria commedia itinerante, attraversa un territorio di 150 km¹⁷.

La dimensione più autentica di questo scrittore va allora cercata nel suo procedere accanto ad altre voci e ad altre esperienze senza mai confondersi e omologarsi, in una sorta di a solo che pure non disdegna il coro che gli danza attorno, e che dialoga molto con gli autori e le storie del passato. Torniamo dunque a quello che potremmo considerare uno scrittore polimorfo, che si ostina a difendere una sua dimensione appartata e a fuggire i grandi uditori, che casomai ricerca la vicinanza con «luoghi molto pubblici ma molto segreti»¹⁸. Se consideriamo la parabola di Giuliano Scabia nel suo tratto fino a tempi recenti, vediamo che è singolarmente segnata all'inizio e alla fine da due libri di poesie, distanti l'uno dall'altro trent'anni: è del 1965 il suo primo libro, *Padrone & servo* (Roma, D'Urso), ed è del 1995 l'ultimo, l'einaudiano *Il poeta albero*. Tra questi due poli così distanti tra loro (non solo nel tempo) sui quali ci soffermeremo alla fine, si dipana il Teatro vagante, nato "fisicamente" dal carro contadino di Sissa (messo in scena per la prima volta in *Commedia armoniosa*)¹⁹, composto di 19 testi (commedie, lettere, racconti, azioni teatrali), molti dei quali sono raccontabili oltre che rappresentabili. Si tratta di un sistema unico nella sua varietà, fondato sul «ricercar sulla forma e la scrittura del teatro (o della scrittura tout court)»²⁰. In tempi più recenti, infine, due romanzi, *In capo al mondo* (1990) e *Nane Oca* (1992) hanno fatto emergere una dimensione di narratore e costruttore di storie che già scorreva ben riconoscibile negli altri lavori. I suoi primi testi teatrali oggi possono apparire difficili, necessitano di uno sforzo immaginativo per collocarli nella loro congenita fase psicologica e culturale.

Come ben evidenzia Marco De Marinis nel suo saggio, assai utile per capire il primo tempo di Scabia, il suo itinerario «rispecchia in modo esemplare ed emblematico le vicende della Neoavanguardia teatrale degli anni '60, nel passaggio dalla rivoluzione formale e linguistica della prima metà di questo decennio (...) alla messa in crisi del "prodotto", e, in certi casi, del "teatro" stesso (si pensi alla parabola, altrettanto emblematica, del Living Theatre)»²¹. Le commedie *All'improvviso & zip*, prima sua "uscita" teatrale, vennero catalogate come scritture "registiche" per un nuovo tipo di attore che doveva essere a un tempo acrobata e oggetto, secondo una logica di immedesimazione e straniamento alternate²². Suscitarono, soprattutto *Zip*, un vespaio di polemiche in un clima che verrà definito dalla rivista «Sipario» un vero "linciaggio morale"²³. L'interesse e il fascino di questi testi a noi pare oggi molto affidato virtuosismi spericolati della forma, alla sarabanda fonematica di vocalizzi anarchici che si disegnano improvvisi sulla pagina sotto forma di cori assordanti (cfr. p. 16 e p. 31), alla maschera contemporanea ricercata in una nuova concezione dello spazio teatrale²⁴. Meno vitale è forse l'ipotesi di una nuova drammaturgia che vorrebbe scaturire dall'idea di uno spazio teatrale acentrico e sfigurato, in una simbologia che oggi può apparire inerte.

¹⁷ Sull'esperienza di Nancy, cfr. G. Scabia, *Commedia continua con inferriate d'oro*, in «Rinascita», 27 giugno 1975.

¹⁸ Cfr. "Idra", cit., p. 267.

¹⁹ Sulla genesi e realizzazione di questo automezzo camuffato da teatrino, cfr. M. De Marinis, *Teatro, Pratica e Scrittura*, cit., p. 76.

²⁰ *Scontri generali*, cit., p. V

²¹ M. De Marinis, *Teatro, Pratica e Scrittura*, cit., p. 61.

²² Cfr. Nota Introduttiva di *All'improvviso & Zip*, cit.

²³ Cfr. «Sipario», n.235, novembre 1965, dove Scabia e Quartucci difendono il teatro e ribadiscono il progetto di immergere anche fisicamente lo spettatore nello spettacolo, rompendo il rapporto prospettico classico. Scabia insiste sull'intenzionalità di «mettere dei dubbi, per rompere delle prospettive, per togliere le maschere, mettere in moto qualche pensiero. Crediamo in un teatro pieno di interrogativi, di dimostrazioni giuste o sbagliate, di gesti contemporanei»: p. 12.

²⁴ Cfr. a questo proposito G. Scabia, *Nello spazio del teatro*, in «Teatro», a. II, n.2, autunno-inverno 1967-68, vera e propria teorizzazione del nuovo teatro: «Bisogna riempire lo spazio di eventi. Questi eventi devono essere suggeriti e scovati già nella scrittura: oltre che un elenco di dialoghi essa deve essere un elenco di tutto ciò che può accadere sulla scena»: p. 41.