

Titolo || La musica finale: riferimenti sonori e musicali nel teatro di Franco Scaldati

Autore || Francesco Stumpo

Pubblicato || Franco Scaldati, Valentina Valentini e Antonella Di Salvo (a cura di), *Totò e Vicé*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 7

Lingua || ITA

DOI ||

La musica finale: riferimenti sonori e musicali nel teatro di Franco Scaldati

di Francesco Stumpo

Nelle opere di Franco Scaldati è difficile trovare gli elementi convenzionali che, da Aristotele in poi, hanno canonizzato lo spettacolo teatrale. La *fabula*, intesa come testo scritto, è presente in modo puramente funzionale alla «parola detta», il che non significa mancanza di intreccio, di forma e coerenza interna. Anzi, come lo stesso autore-attore dice: «Se non ho un rapporto visivo con la pagina che scrivo, la pagina stessa mi appare brutta, allora ci ritorno su, la rivisito...»: significato grafico, dunque, che per lui deve essere già significato scenico. D'altra parte l'autore per sostenere questa asserzione fa riferimento ad un compositore come Schönberg, non a caso un musicista che scriveva musica andando aldilà della stessa musica.

L'autore-attore al momento della *performance* sul palcoscenico assume spesso la gestualità del direttore d'orchestra e, in effetti, la sua pagina scritta somiglia a volte ad una partitura (si vedano ad esempio il «concerto» di suoni vocalici tra i quattro *vecchi e la vecchia* o alcuni dialoghi fonemici tra *Totò e Vicé*); a volte somiglia invece ad una pagina di libretto d'opera, dove ad un semplice colpo d'occhio è possibile distinguere una parte più descrittiva da una più lirica:

Creatura

... ca ogni Fini è Santa tu 'Un u

Sa?

S' assecunna a natura Ogni

Mumentu 'a vita è un puru

Spirdu

Pura è a To

Vuci

è

aura

è

uora

Rosa

è

uora

Cu' a me vuci è n'Unica

Vuci

è suonu vivu Privu r'umana Orchestra

e Su i paruoli Puri Stiddhi 'a Notti.¹

In quanto ai *caratteri* e al *pensiero* bisogna dire che i personaggi di Scaldati, per il loro essere ambigui, doppi, spesso grotteschi in senso quasi rabailesiano, non danno modo di attribuire loro qualità stabili e definite: essi possono diventare di colpo il contrario di *ciò* che sono, possono prendere il posto di altri personaggi in qualsiasi momento, possono morire e rivivere, dormire e svegliarsi, possono essere indistintamente maschi o femmine, giovani oppure vecchi. A delimitare il confine tra due stati contrapposti è proprio il suono che si pone come elemento comune tra di essi, come ha giustamente messo in rilievo Franco Quadri a proposito di *Assassina*.

Il *linguaggio* adottato dall'autore nel suo teatro è il dialetto siciliano, sua lingua materna, non già per motivazione di tipo antropologiche né pedagogiche, come invece succede in Eduardo, ma per la sua forza evocativa e poetica e, come vedremo, per la sua straordinaria musicalità.

Lo *spettacolo*, ovvero lo spazio scenico in lui si identifica con il corpo dell'attore stesso che «deve accogliere in sé ogni altro essere umano, ogni cosa divina o umana deve essere l'essenza di se stesso», egli afferma facendo sua la lezione di Testori.

Nel teatro di Scaldati gli elementi di tipo spaziale-luminoso sono certamente più presenti rispetto al mondo sonoro-uditivo; tuttavia *luci* fa sempre rima con *vuci* e a far emergere quella «dimensione barocca» del teatro scaldatiano, secondo l'acuta e sintetica definizione di Valentina Valentini, la co-occorrenza del linguaggio dei suoni gioca una parte importante, per quanto sommersa e sottesa, e nemmeno troppo casuale.

Nel toccante mini-monologo finale, Lucio-Scaldati, con toni tra l'epico e il lirico, fa emergere ancora un'immagine musicale «confusa» dove il suono e la parola sono la stessa cosa, questa volta in modo solo enunciato:

¹ La citazione è tratta da una precedente versione di *Totò e Vicé* inedita, in parte pubblicata in occasione della messa in scena dello spettacolo omonimo a Gibellina.

Titolo || La musica finale: riferimenti sonori e musicali nel teatro di Franco Scaldati

Autore || Francesco Stumpo

Pubblicato || Franco Scaldati, Valentina Valentini e Antonella Di Salvo (a cura di), *Totò e Vicé*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 7

Lingua || ITA

DOI ||

sa ballare, cantare, suonare ...

sa parlare

In questo scritto si cercherà di far emergere dalla sua «latenza» il materiale sonoro e musicale diffuso nell'opera teatrale, (e perché no poetica?) di Scaldati e di esplicitarlo. Saranno perciò messi in evidenza i seguenti aspetti:

- 1) silenzi;
- 2) tratti prosodici del parlato;
- 3) canti formalizzati;
- 4) musica umana e musica cosmica.

1) *I silenzi.*

Valentini ha riscontrato come nella drammaturgia scaldatiana si ritrovi, possono morire e anche una musicalità originata soprattutto da un regime di silenzio-spazio bianco che è insieme interruzione, contemplazione e preparazione.

Da tali spazi bianchi, già presenti sulla pagina scritta, prendono il via i tratti prosodici ritmicamente organizzati, i diversi registri di intonazione della voce e le variegate timbriche vocali, allorché viene presentato un nuovo personaggio, facendo diventare la parola gesto e azione. La contrapposizione parola-silenzio, con un rincaro sulla sacralità dell'ultimo rispetto alla prima, emerge chiaramente in *Ofelia è una dolce pupa tra i cuscini*:

(1994, inedito):

avversa a Parola

è

'o

Sacru Silenziu l

Nell'incipit della stessa opera il silenzio si ottiene per sinestesia:

guardando Ofelia Dipinta da Milliais

S'avverte come un muto coro d'uccelli ...

e ancora:

è u Silenziu a Vuci

Divina

dice la bambina in *Totò e Vicé* con un procedimento anaforico che il silenzio può diventare suono e viceversa:

Sugn'aharma surda e Sentu

Sugn'aharma uorba e Viu

Sugn'aharma

muta

e Parru

2) *I tratti prosodici del parlato.*

È la musicalità del suo dialetto che consegna dunque forza poetica all'azione, un dialetto che viene sottratto alla cultura dell'oralità e diventa, paradossalmente, parola scritta prima e scenica poi, in modo transitivo 'e reversibile: in questo possiamo trovare un parallelo tra il Nostro ed Eduardo,

È possibile riscontrare nell'opera di Scaldati un uso sonoro delle parole che vengono così riscattate dalla banalità del quotidiano trasformate in musica, così come moltissimi compositori di musica contemporanea si comportano rispetto ai suoni.

L'attenzione dell'autore per il suono non è limitato ad un generico trattamento musicale delle parole ma scende ad uno scandagliamento del materiale sonoro contenuto nei fonemi che si concretizza in un uso in-conscio dei parametri della musica quali il timbro, il ritmo, la melodia, la dinamica e, aspetto peculiare del linguaggio musicale, la polifonia.

2.1. *Il timbro*

Franco Quadri ha notato come i nomi dei personaggi di Scaldati siano spesso dati dall'effetto sonoro assoluto che essi producono ed il loro significato coincide con il significante; ecco perché usa un cospicuo catalogo di nomi tronchi: *Simir*, *Mariol*, *Totò*, *Vicé*, o le coppie-doppie *Ancilù* ed *Ancilà* e *Ziù* e *Ziè* ottenute grazie alla sostituzione «timbrica» di una sola lettera: la prima rimanda all'elemento celeste degli Angeli, la seconda, in modo onomatopeico, a quello terreno dei topi.

Titolo || La musica finale: riferimenti sonori e musicali nel teatro di Franco Scaldati

Autore || Francesco Stumpo

Pubblicato || Franco Scaldati, Valentina Valentini e Antonella Di Salvo (a cura di), *Totò e Vicé*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 7

Lingua || ITA

DOI ||

L'aspetto timbrico-articolatorio è dato anche da un campionario prosodico di figure retoriche e metriche tipiche della cultura orale come le ripetizioni (usate sia in funzione di amplificazione semantica, sia per concatenare il discorso narrato), di rime, allitterazioni, antitesi ed altre figure che servono essenzialmente per la memorizzazione.

L'incipit di «Lucio», ad esempio, è proprio una ripetizione:

Illuminata, Illuminata, Illuminata

Illuminala è il nome della donna-luna amata da Lucio; la coppia Lucio Illuminata, già nei nomi rimanda simbolicamente al regno della luce (da notare anche l'uso delle consonanti morbide «l-m-n»), si contrappone alla coppia «tragica» *Pasquale-Crocifisso*.

L'estrema sinteticità del linguaggio fiabesco popolare, che tanto interessò Calvino, lo ritroviamo in questi versi di *Illuminata* in cui l'allitterazione diventa espressione musicale:

*Cullava 'na rosa, u ventu ... e, po,
a lassò e carù rintra 'o n ruscellu.
A rosa scinnù 'o ciumi e u ciumi a
mari ... u ventu truvò, a rosa ... a
rosa a mari... e si nni nnamurò*

E Lucio risponde:

*... rosa, rosa. Rosa ri mari. Rosa pallida,
ri sali ...
(Scaldati, 1997: 102)*

Ma il gioco timbrico si ottiene anche con forme dialogiche, antifonali, come *Totò* e *Vicé* che si chiamano solo per essere certi di esistere, come il conteggio tra *Ancilù* ed *Ancilà* o i dialoghi assurdi tra *Pasquale* e *Crocifisso*:

Crocifisso *...scurò. C'è a luna china.*
Pasquale *... cu c'è a Zia Jachina?*
Crocifisso *A luna chiiina».*

I dialoghi impersonali si sovrappongono all'io narrante, che in Scaldati non è mai impersonale ma epico e lirico, si giustifica, come ha notato Valentini, come gioco di rimbalzo di battute, potremmo dire anche come gioco timbrico.

2.2. Il ritmo

A parte il ritmo che si evince dall'andamento metrico del verso:

rosa ri maggiu e Rosa r'Ogni misi
I I II I I I I I I I (endecasillabo)

troviamo non di rado un'organizzazione ritmica misurata in veri e propri sistemi. Vediamo un esempio di sistema binario:

q q q q q q q q
Se-mu-nu-ri-nu- ri-uo-ra

L'andare da capo può essere interpretato come una momentanea sospensione che musicalmente potrebbe essere tradotta con delle pause:

Vicé

*Cu è
Totò?*

*e q à e p g
cu è To tò*

*Se
Se
Totò
È*

Titolo || La musica finale: riferimenti sonori e musicali nel teatro di Franco Scaldati

Autore || Francesco Stumpo

Pubblicato || Franco Scaldati, Valentina Valentini e Antonella Di Salvo (a cura di), *Totò e Vicé*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 7

Lingua || ITA

DOI ||

curzusa

'un avia tettu ... o fineru i chiavi o 'un

'avianu

chiù ligna U chianu ch'i lastri ri marmu

era chinu r'uomini ... Masculi fimmini nichì e

granni Rintra a casa ri lignu e chiava c'era un

vecchiu ca 'un 'avia occhi L'uomini ca

eranu supra u chianu ch'i lastri ri marmu... masculi

fimmini

nichì e granni ... taliavanu Ru cavu ri luci chini

ri

vecchiu niscianu conì ri luci ... Conì ri luci chini

ri

uomini ... masculi fimmini nichì e granni Conì ri

luci

ca illuminavanu un chianu Un chianu ch'i

lastri

ri marmi ... vacanti (Scaldati, 1990: 140).

Si può vedere come Scaldati si serva di lettere maiuscole laddove vuole allontanare o avvicinare il piano delle immagini, come se manipolasse una cinepresa, per farci vedere ora un esterno e panoramico piano di marmo, ora un particolare come la cavità degli occhi. Questo espediente musicalmente può essere tradotto in un continuo cambiamento dinamico, da piano a forte e viceversa. Inoltre molto spiazzante è il finale in cui tutto precipita in un vuoto o un silenzio e ci rivela che tutto è stato pura illusione.

Il secondo tipo di canto organizzato, quello che si evince da un dialogo, lo possiamo riscontrare nel dialogo finale tra *Pinò* e *Masino* in *Il pozzo dei pazzi*, l'opera che giù dal gioco paranomasico del titolo alla frase conclusiva (*A sient'a musica? Si chiede Masino*) si presenta forse come la più musicale, dialogo costruito con una tecnica simile a quella vista precedentemente e dove il soggetto di partenza è proprio la musica e poi *Pinò* continua con l'interrogare *Masino* sull'essenza del mare, della luna, del cielo:

Pinò *A musica ... chi è a musica?*

Masino *A musica è ... quannu un rumuri omunu*

S'incontra cu n'avutru rumuri Com"u

U cantu ru cardiddu Com'u mari ... ca si muov'e

Suona Chista è a musica ... (Scaldati, 1990: 56)

In *Il pozzo dei pazzi* troviamo tre esempi di canto formalizzato già annunciati nelle didascalie che Scaldati scrive sempre in italiano, secondo Vincenzo Consolo per una sorta di soggezione rispetto alla lingua. Il primo è riportato tra virgolette ed è intonato da *Aspano* che, come dice la didascalia, *Piscia e canta*:

« ... cu deci varchi arrivaru centu turchi

... 'matri chi scuru chi àmmu rintra 'a

l'uochhi ... sull'e giacchi si

misir'i ciliocchi ... e parinu tant 'a

'acieddi lairi e sicchi» (*ibidem*: 22)

Il secondo canto è quello di *Pinò* accompagnato dalla coppia di suonatori *Matteo-Giovannino*, pure annunciato dalla didascalia e riportato tra virgolette:

... c'era na vota c'era na funtana

... eu aveva sita e ci jav' a

biviri ... carezze e

linzola ri sita puti'a 'raviri (Scaldati, 1990: 34)

I

Il terzo canto è interpretato da *Matteo*, anche questo è introdotto da una didascalia ma non è riportato tra virgolette:

Ch'è nivuru stu turcu Affacciatu a la finestra

... e Maria ciuri ri ginestra

... n'celu si nn'acchianò

... n'celu si nn'acchianò

Titolo || La musica finale: riferimenti sonori e musicali nel teatro di Franco Scaldati

Autore || Francesco Stumpo

Pubblicato || Franco Scaldati, Valentina Valentini e Antonella Di Salvo (a cura di), *Totò e Vicé*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 6 di 7

Lingua || ITA

DOI ||

Ch'è nivuru stu turcu Ch'è chiamatu Maumettu

... e Maria n' catalettu

... n'celu si nn'acchianò

... n'cele si nn'acchianò ... (ibidem: 46)

In *Lucio* è ancora la parola cantata che riprende il tema d'amore del protagonista quasi come la ripresa a distanza di un tema nella forma-sonata; è la voce che va per intonare un canto ma si interrompe e può essere disinibita solo dal vino:

*.. a chiù bella camuni d'amuri ti
vogghiu cantari [. . .]
[. . .] Tu l' e capir' a Luciu,
senza vuci 'un po cantari
... un bicchieri ri vinu ci voli. Unu sulu
... e tutti i canzuni ru mumtu, ri' po
ti po cantari. Illuminata . . . (Scaldati, 1997: 20)*

Sembra di sentire *Vicé*:

*... .. u vinu è musica e Si
M'u
vivu cantu*

Il tema d'amore è ripreso nella seconda parte del racconto di *Pasquale*, la voce non può ancora uscire ed il canto *non* può dispiegarsi compiutamente perché la donna-luna non può ascoltarlo:

*... vuccuzza ruci,
occhi ri fata,
'na canzuna r amuri,
iu ti vulissi
cantari ma, tu 'un mi senti
e ti pozzu sulu taliari ... »
(Scaldati, 1997: 52)*

Solo nella terza parte, allorché ritorna il Lucio-innamorato, il canto d'amore può avere la sua realizzazione e il Lucio-attore intona quella parte che lo Scaldati-autore ha scritto nel testo come canto formalizzato:

*Quannu vinisti tu, luci r'amuri.
Quannu vinisti tu,
nascieru i ciuri.
I pisci misiru l'ali vularu 'n'cielu
... a scuma ru mari s'ì fici velu ...
I marinari, virennuti, s' incantaru e
L'a muri cumunciò senza finiri» (ibidem: 74).*

Lo stile linguistico è quello tipico delle ballate popolari che devono avere avuto una notevole influenza su Scaldati da giovane.

Altro esempio di canto formalizzato è la bella Ninna nanna di *Illuminata*, di sapore anch'essa tradizionale, che prelude all'entrata di Lucio-bambino:

*«vo vò e vo ... ciuriddhu miu fa' avo vò
... e s' u ciuriddhu 'un voli
rurmì,
naticateddhi avi araviri
... vo vò e vo ... Ciuriddhu miu fa' vo vo'» (ibidem: 36).*

Un altro canto riportato, l'unica volta in *Lucio* anche nella didascalia, è quello di Ancilù ed Ancilà:

*«u Signuri cunsàu li ponti; Mari Celu, ciuri
e
munti.
U riavulu li scunsàu ...
u Signuri
l' u castiau ...*

Titolo || La musica finale: riferimenti sonori e musicali nel teatro di Franco Scaldati

Autore || Francesco Stumpo

Pubblicato || Franco Scaldati, Valentina Valentini e Antonella Di Salvo (a cura di), *Totò e Vicé*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 7 di 7

Lingua || ITA

DOI ||

u Signiri cunsàu li ponti; Mari Celu, ciuri

e

munti.

U riavulu castiàtu, 'un si cunsòla e sta

'ammucciàtu» (Scaldati, 1997: 68).

4. *Musica terrena e musica cosmica*

I quattro elementi (aria, acqua, fuoco, terra) sono enuncia ti con l'uso di sinestesie specialmente ne *La guardiana dell'acqua*:

Arnar *Omini 'aria... fuocu ... acqua*
 ... e
 omini ri fumu

 Un focu ruci rasserena u cielu Suscia
 ... e
 suonanu boccioli

Mariol *Vinìa a l'acqua amara ... (Scaldati, 1990: 124)*

Il suono dunque assurge ad ipotetico quinto elemento.

Assai evidente è in Scaldati la distinzione tra la musica prodotta sulla terra e la musica prodotta in cielo, cielo e terra si scambiano continuamente i ruoli di emittente e ricevente:

cu ascùta L'umanu sonu 'a Luci
 'a Luna

.....
n'umana Orchestra
suona
U
cuncertu 'a
Luna

L'opera in cui la dicotomia cielo-terra è più evidente è senza dubbio *Ofelia è una dolce pupa tra i cuscini*. Un latrato di cane, quasi come tema principale di un rondò, ritorna a distanza per ristabilire l'equilibrio tra i suoni terreni e l'armonia degli astri:

... ogn'astru n' Celu ascuta u cantu So
cantu Ca 'o temp' 'umanu Mai fu n'Grazia

Nel delirio di Pasquale in *Lucio* ritroviamo il canto umano degli ubriachi accompagnati da femmine che suonano il tamburello, nelle più pura tradizione (molto presente in Sicilia) che vuole le donne abbinate a quello strumento dalla forma simbolicamente circolare. Il tema è ripreso da *Totò e Vicé*:

... U senti u tammurrinu u Flautu u Clarinu?
 u murmurzu
 Cuntentu?

Ma vi è poi anche una musica inumana, cosmica (*suona u cosmu a musica*, in cui suonano stelle a forma di arpe e fisarmoniche):

Ombra *E suona n' cielu a*
 Stiddha fisarmonica
Creatura *È sonu vivu r' umana Orchestra*
 E Su i paruoli Puri Stiddhi 'a Notti

Una musica che ha la capacità di placare sia i bisogni materiali, come la fame, la sete o il freddo, sia quelli emotivo-affettivi come la tristezza: è il canto dell'uccello fatato a cui pure all'orecchio umano è dato di partecipare.

Vi è infine un flauto che emette un suono tanto dolce quanto ineffabile come un filo di seta: eppure si lascia catturare per un istante, per il tempo di ascoltare la musica più bella... la musica finale.

Crotone, marzo 2002