

Titolo || Per un teatro della peste

Autore || Matteo Palumbo

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

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

Per un teatro della peste¹

di Matteo Palumbo

1.

Si può pensare l'opera intera di Franco Scaldati, dal *Pozzo dei pazzi*, passando per *Assassina*, *La Guardiania dell'acqua*, *Lucio*, *Occhi*, fino alla strabiliante esecuzione di *A che punto è la notte*, all'insegna di una consapevole drammaturgia della modernità. Per evitare subito approssimazioni o formule che finirebbero per essere quasi luoghi comuni, criticamente sterili, è forse opportuno riassumere, in forma di tesi, i tratti che distinguono un'idea di teatro così definita dai suoi modelli antagonisti. Provo, perciò, come prima mossa, a isolare, in una sorta di paradigma generale, gli aspetti che caratterizzano questo tipo di teatro e che si possono, successivamente, ritrovare nella scrittura teatrale di Scaldati. In questo tentativo di definizione, ovviamente utile soprattutto empiricamente, è indispensabile, a mio giudizio, partire da un celeberrimo e ancora insuperato saggio di Jacques Derrida sul «teatro della crudeltà» di Artaud: un intervento che ha il grande merito di fissare le linee di una rivoluzione drammaturgica che è avvenuta nel cuore del '900 e che ha sostituito un'idea di teatro con un'altra radicalmente originale, sul piano della teoria come su quello della prassi. Riducendo a una sintesi assai schematica il ragionamento del filosofo francese, si può identificare in cinque punti il segno di questa novità.

1) Contro la dimensione consolatoria, domestica e pacificante del teatro borghese, «la teatralità deve restaurare e attraversare da parte a parte "esistenza" e "carne"»². Un tale imperativo conduce a riscoprire, in altre parole, un rapporto intrinseco con le forze fondamentali della vita, di cui mette in scena la incontenibile energia. Da una parte, dunque, sta l'ideologia, intesa come falsità e deformazione; contro di essa irrompe l'autenticità dell'esistenza. Questo teatro, proprio attraverso la violenza del suo essere, richiede che lo spettatore sia membro di un rito, nel cui attuarsi è condotto alle sorgenti stesse dello stare al mondo. Perciò, più che riprodurre per via imitativa la superficie quotidiana e ordinaria delle cose, questo rito genera un'esperienza assolutamente inedita, che, come in un antico processo di iniziazione, conduce a un'altra e diversa dimensione.

2) Da questo primo assunto dipende necessariamente il secondo. «Il teatro della crudeltà non è una rappresentazione. È la vita stessa in ciò che ha di irrappresentabile»³. In altre parole, «il teatro — ha scritto Artaud — deve farsi uguale alla vita, non alla vita individuale, a quell'aspetto individuale della vita in cui trionfano i caratteri, ma a una sorta di vita liberata, che spazza via l'individualità umana e in cui l'uomo non è più che un riflesso». In questo senso, la scena moderna non fa i conti con psicologie o con personaggi, oppure con le storie della loro ragionevole mediocrità, ma mostra la dinamica universale che coinvolge tutti gli uomini nella loro generale sostanza.

3) Questo presupposto ne determina subito un altro, strettamente connesso e dipendente. La morte del teatro come mimesi, come copia e simulacro della realtà, avviene se esso rifiuta programmaticamente di essere rappresentazione: nel significato etimologico di riproduzione/restituzione di una realtà che preesiste al tempo e al luogo della scena. Al posto di questa funzione ancillare, subordinata a un ordine di cui ripete le coordinate, la drammaturgia diventa, al contrario, «esperienza produttrice del suo proprio spazio. Spaziatura, cioè produzione di uno spazio che nessuna parola sarebbe in grado di riassumere o comprendere»⁴. Da questa necessità scaturisce la sua forma di evento. Dunque, in definitiva, non finzione di una realtà, ma creazione di un mondo mentale, in cui tutti gli elementi che lo compongono acquistano lo statuto di quello spazio e di quell'evento. Non c'è, in tal senso, la tirannia di un testo, che impone la sua verità al di fuori dell'atto che gli dà forma; né gli attori o il regista sono veicoli, neutri e asettici, di una verità precostituita, che passa fisicamente attraverso il loro corpo. Essi, appunto come la vita stessa della parola drammatica, non sono schiavi di un padrone intransigente, di cui si limitano a illustrare il verbo già compiuto e codificato, ma costituiscono la forma assoluta e indipendente in cui il testo ogni volta s'incarna: irripetibilmente nuovo, libero da ipoteche e sganciato da ogni obbligo di dipendenza.

4) Questa premessa conduce al quarto punto dello schema di Derrida. L'emancipazione della parola da ogni fedeltà rappresentativa e l'autonomia da un vincolo eternamente sancito con il Significato, di cui sarebbe appunto il puro involucro, le assegnano statuto e funzioni incomparabili con la tradizione. La parola e la scrittura del teatro classico «non saranno abolite sulla scena della crudeltà se non nella misura in cui esse presumevano di essere un dettato: insieme citazione, recitazione e ordine. [...] È la fine anche della dizione, che faceva del teatro un esercizio di lettura»⁵. Gli idoli del vecchio teatro, riassunti emblematicamente nella triade citazione, recitazione e ordine, erano i sigilli posti a un mondo concluso, forte delle sue sicurezze teoriche e appoggiato ai suoi valori. La sfida a un teatro organizzato sulla base di tali leggi è, così, di fatto, la sfida al mondo di cui esso era voce. La scrittura teatrale, pensata come il rovesciamento di quell'antico e insostenibile sistema, è il

¹ Intervento di M. Palumbo in occasione delle Giornate di studio su Franco Scaldati organizzate a Cosenza, presso l'Università della Calabria, il 15 e il 16 gennaio 2002, poi pubblicato in F. Scaldati, V. Valentini e A. Di Salvo (a cura di), *Totò e Vicé*, Rubbetino, Soveria Mannelli 2003.

² J. Derrida, Prefazione a A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. VII. 2 Ivi, p. IX.

³ Ivi, p. IX.

⁴ Ivi, p. XV.

⁵ Ivi, p. XVIII.

Titolo || Per un teatro della peste

Autore || Matteo Palumbo

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 5

Lingua || ITA

DOI ||

mezzo che decostruisce la metafisica della rappresentazione. Attraverso la sua energia liberata «si mette a nudo la carne della parola, la sua sonorità, la sua intonazione, la sua intensità, il grido che l'articolazione della lingua e della logica non è arrivata ancora a raggelare del tutto»⁶. La parola recupera, in questo modo, la sua sostanza materiale. Essa ridiventa, nella sua nuda espressività fonica e prima ancora di ogni denotazione, l'epifania della vita e delle tensioni che la attraversano. Non più serve di un autore o simbolo di un'ideologia, produce essa stessa, con l'intensità del suo rivelarsi, il senso. Questo sarà, naturalmente, del tutto immanente, inscritto nei suoni che lo generano e lo rendono presente.

5) Si arriva, per, questa via, all'ultimo punto, che riguarda non tanto le proprietà della scrittura teatrale, fondata su questi presupposti, quanto, piuttosto, l'effetto che essa determina. Manifestando la vita «nel suo emergere primo»⁷, mettendo in atto la «forza irrompente che percorre lo spazio della scena»⁸, si ottiene un risultato inevitabile. I ruoli specifici, tradizionalmente attivi nella comunicazione teatrale, si fondono insieme, all'interno di un comune percorso. Tutte le coppie contrapposte nel teatro classico finiscono così per perdere la loro identità: significato/significante, autore/regista/attori/spettatori, scena/sala, testo/interpretazione. Queste formule non designano entità separate, ma, più decisamente, le parti di un medesimo processo, nel cui svolgimento esse sono assunte.

2.

Queste tesi sono, naturalmente, in strettissima e reciproca relazione. La suddivisione che abbiamo operata è del tutto didattica e sottintende che siano compresenti tutte insieme, come facce di un identico oggetto. Se questo quadro di riferimento ha una sua legittimità, si tratta di vedere in che modo aiuta a leggere e interpretare l'opera di un autore-attore-regista come Scaldati. Proiettando le categorie prima analizzate sulle sue posizioni, ne emerge, a mio parere, un catalogo delle situazioni in cui si ritrova l'essenza delle sue scelte e del suo percorso drammaturgico. Cominciamo dalla prima delle questioni: teatralità come esistenza e carne. Per illustrare un tema così globale converrà riferirsi ad alcune dichiarazioni dello stesso Scaldati, che chiariscono il terreno su cui nasce la costruzione drammatica. In un'intervista assai preziosa rilasciata a Valentina Valentini, egli ha osservato: «Le macerie sono l'unica sincera testimonianza dell'esistenza dell'umanità, e non si può abusare di esse per fare spettacolo»⁹. L'opposizione che si distingue immediatamente è tra spettacolo e macerie. La prima parola mira appunto a trasformare: abbellisce i fallimenti, le sconfitte, le perdite che il passato consegna alla vita e sottrae il peso di questa angoscia allo sguardo pigro dello spettatore. Le macerie, al contrario, sono il segno indistruttibile di ciò che il teatro assume dalla vita «orrida vera». Non sorprende che in mezzo a loro si sveglino Aspano e Benedetto nel *Pozzo dei pazzi* e né che *Lucio* si svolga «tra i ruderi di un vecchio teatrino»¹⁰. Queste macerie formano la traccia di destino immutabile, perché — come Scaldati aggiunge — «la sconfitta ha in sé l'eternità, la vittoria è storia, cronaca»¹¹.

Il teatro è, nella sua sostanza, la continua messa in scena di questa eternità. Un tale mandato obbliga, quasi inevitabilmente, a rammentare il dolore più che la felicità, la permanenza del male più che la conquista di un bene: passeggero e provvisorio, cronaca, appunto, e non eternità. La liberazione dal lutto può esserci, ma sarà analoga alla redenzione che arriva dopo il calvario. Occorre, infatti, consumare i patimenti fino in fondo, senza nessun risparmio, per attendere la grazia. Richiamando Testori, che costituisce una presenza fondamentale nel suo universo e che Scaldati elegge a «mio maestro», egli ricorda «la sua spiritualità nata dalla sofferenza di vivere»¹². Resta in primo piano, perciò, la «sofferenza di vivere», dalla cui enormità soltanto dipende la «spiritualità». Più essa è senza limite, più credibilmente domanda un riscatto.

La drammaturgia che domina è, dunque, sotto il segno del «sangue», della violenza, e, perciò, della morte perennemente in agguato. Ancora nel *Pozzo dei pazzi*, Totò urla: «Gli stringo la gola, Il sangue gli succhio... dalle orecchie Il cuore gli spremo Benedetto Benedetto dalla bocca lo faccio pisciare»¹³. Un altro personaggio si scatena con la medesima violenza verbale, passando dalla veglia al sonno senza nessun mutamento di tono: «andatevi ... non ci dovete venire più qua ... il cuore dal petto e gli occhi vi strappo Vi scanno La noce del collo vi spacco I polmoni vi schiaccio [...] ... non ti devi muovere dal tuo buco... la testa ti svuoto ... il cervello dagli occhi ti faccio schizzare... come dico io devi fare... come dico io ... non ti devi muovere dal tuo buco»¹⁴. Sono solo alcuni tra gli esempi possibili. Questo universo non può che essere immerso nel «buio». La luce è solo nostalgia; attesa del suo ritorno, sogno dei suoi colori e del suo calore: «Il cielo è ... ha il colore del mare. Più chiaro di com'è il mare C'è l'aria... aria a colori ora non si vede il colore... è notte Non c'è la luna non luccica una stella Il cielo si vede la mattina Quando c'è il sole che luce più della luna... ed è caldo e con il sole viene la mattina Il profumo dei fiori si sente la mattina [...] I fiori sono ... come se la terra fosse a colori... come se la terra ... volesse diventare d'aria»¹⁵. Ma il luogo

⁶ Ibidem.

⁷ Ivi, p. XXIII.

⁸ Ivi, p. XXVI.

⁹ V. Valentini (a cura di), *Franco Scaldati*, Soveria Mannelli, Rubbettino 1997.

¹⁰ Ivi, p. 16.

¹¹ Ivi, p. 133.

¹² Ivi, p. 129.

¹³ F. Scaldati, *Il teatro del sarto*, Milano, Ubulibri, 1990, p. 17.

¹⁴ Ivi, p. 29.

¹⁵ Ivi, pp. 57-59.

Titolo || Per un teatro della peste

Autore || Matteo Palumbo

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

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

attuale del mondo è esclusivamente un altro. Esso coincide con la parola che più di tutte può evocarlo: la «caverna». Sono troppo ovvie le implicazioni culturali che il termine possiede. Con la sua ricchezza semantica richiama le qualità di un gioco teatrale eternamente invariabile, in cui continuamente si rinnova la sostanza mitica della lotta tra tutti gli opposti. «*u Luocu r'ogni Santu è a Caverna*», scrive Scaldati, e, più dettagliatamente, chiarisce: «Il buio è quella zona dove tutto si macera e poi si ricompone, il simbolo stesso delle caverne, là dove tutto viene forgiato. Ed è il luogo delle larve, dei mostri, il luogo del male, ma è anche il luogo dove il male stesso viene rigenerato, in un'altra direzione, nel suo opposto. Da qui deriva la paura e il fascino che tutti provano per il buio. Nel momento in cui siamo attratti dal buio cerchiamo la luce, ed è al buio, con gli occhi chiusi, che appaiono tutti i colori nelle loro infinite gamme. Nel buio c'è il confine tra la vita e la morte, e quindi l'eterna iniziazione tra vita e morte. Il buio è il momento in cui esse si incontrano e si irradiano»¹⁶. Questa linea d'ombra circonda le voci di cui si riempie il teatro di Scaldati e le congiunge in uno stesso destino.

3.

Siamo, in questo modo, al secondo punto dello schema di Derrida. Un teatro con tali prerogative non può essere un teatro della rappresentazione né può risolversi nell'illustrare psicologie o nel raccontare storie individuali. Piuttosto sarà un teatro in cui quelli che occupano la scena sono archetipi, o, meglio, clown metafisici e lunari, alla maniera di Totò e di Buster Keaton, più che singole creature. È stato lo stesso Scaldati a consentire di ricostruire la genealogia dei nomi che hanno segnato la sua storia intellettuale. Quello di Beckett è stato fatto subito da molti dei suoi interpreti, e, certo, le affinità con l'autore di Giorni felici non sono né poche né secondarie. La conferma di una funzione capitale da attribuirgli è data dallo stesso Scaldati allorché recupera la lezione di Beckett per un aspetto fondamentale, che mette in questione esattamente la cancellazione di qualsiasi idea di personaggio. È stato più volte osservato che i suoi protagonisti tendono a perdere ogni forma di identità, chiamandosi con nomi assolutamente generici: ornino, vecchina, fanciulla¹⁷. Finiscono, talvolta, per scambiarsi ruoli, possessi e memorie, come nel caso di Assassina, in cui due si ritrovano a disputarsi il diritto di dormire in quella che ciascuno di essi ritiene sia la propria casa. Scaldati stesso ha ricordato che nel Pozzo dei pazzi Benedetto e Gaspare «sono la stessa persona che si sdoppia»¹⁸. La ragione di questo trionfo del doppio e dell'indistinto, che ostacola qualunque forma di riconoscibilità naturalistica, sta proprio nell'influsso di Beckett: «[Benedetto e Gaspare] sono due persone appartenenti al genere umano, per cui una cosa che appartiene all'uno appartiene anche all'altro. Questa – spiega Scaldati – è una lezione che ho appreso da Beckett: un uomo ha in sé ogni altro uomo»¹⁹. La drammaturgia che ne deriva è, perciò, popolata di queste forme indeterminate e, come rifiuta gli individui, non può che abolire, analogamente, un tempo preciso o uno spazio ben identificato. Il ritmo del tempo si muove, infatti, in un circolo che non ha sosta, tra il sorgere del sole e l'irrompere della notte, all'interno di luoghi astratti e simbolici, ridotti alle loro minime denotazioni. Il vertice di queste astrazioni è probabilmente raggiunto nella didascalica che introduce Lucio, in cui l'indeterminazione umana dell'attore (ultimo uomo) si unisce a una cronologia e a uno scenario di segno cosmico (luce, mare, montagne, alberi): «mettiamo che Lucio (gobbo e mutilato) sia l'ultimo uomo mettiamo che Lucio abbia del passato un vago ricordo biologico mettiamoci pure l'innocenza il gioco la luce il mare le montagne gli alberi il peccato mettiamo che Lucio senta nella luce l'unica (prima o ultima) possibilità di esistere»²⁰.

4.

Una drammaturgia così decisamente antinaturalistica e anti rappresentativa, più che mimare e riprodurre una realtà, è essa stessa produttrice di un proprio spazio. Lo crea utilizzando i mezzi che le sono offerti dal linguaggio specifico del teatro: le voci, i corpi, le luci, la musica, i movimenti degli attori. Siamo, con questo, al terzo punto dello schema di Derrida. L'evento teatrale non copia, ma ricrea una seconda realtà, che possiede un'evidenza unicamente mentale, e, per raggiungere un tale obiettivo, ha bisogno di un modo preciso di mettere in scena il testo. Rievocando la sua formazione, Scaldati definisce il rapporto che lo aveva legato ai suoi compagni di strada sulla base di un comune modo di fare teatro «in maniera splendidamente selvaggia»²¹. Le premesse di questa avventura, insieme teorica ed esistenziale, avviata agli inizi degli anni Settanta, sono riassunte in modo assai preciso: «Esaltare l'attore e i suoi mezzi espressivi a noi sembrava rivoluzionario rispetto al teatro istituzionale: volevamo ridare vigore alla parola, frantumandola, e al gesto, in modo estremamente rigoroso. Ci interessava curare anche l'aspetto pittorico e visuale dello spettacolo»²². La messiscena diventa, per questa via, un «fatto

¹⁶ F. Scaldati in V. Valentini (a cura di), *Franco Scaldati*, cit., p. 136.

¹⁷ F. Quadri, *Dalla presentazione della «Guardiana dell'acqua»*, in F. Scaldati, *Il teatro del sarto*, cit., p. 136. Gli interventi di F.

Quadri contenuti nel testo appena citato, insieme con l'intervento di V. Consolo, *Dialetto come conflitto e come poesia*, contenuto nel medesimo volume, e con il saggio di V. Valentini, *Il giardino incantato: oltre la solarità e il lutto*, in Id., *Franco Scaldati*, cit., costituiscono la migliore introduzione all'opera dell'autore siciliano.

¹⁸ F. Scaldati, *Franco Scaldati*, cit., p. 130.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 13.

²¹ *Ivi*, p. 119.

²² *Ibidem*.

Titolo || Per un teatro della peste

Autore || Matteo Palumbo

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

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

corale, di afflato, di interscambio, di vampirismo», in cui sono coinvolti tutti, offrendo ciascuno «la propria anima»²³. Poteva accadere, così, che, soprattutto nelle opere iniziali, il testo stesso presentasse dei «vuoti», delle «lacune»²⁴, che erano riempite nel corso dello spettacolo. Sotto il profilo concettuale, questa considerazione sottolinea la perdita di autorità del testo. Esso non esiste al di fuori dei corpi che lo assumono e ne rendono possibile la rivelazione. L'attore, letteralmente, incarna «il centro del fare teatro, [...] diventa autonomo rispetto a tutto e si colloca al centro della rappresentazione». È «l'attore sciamano, e non l'attore marionetta», giacché «non di svuotamento ha bisogno l'attore, ma di purificazione... deve accogliere in sé ogni altro essere umano, ogni cosa divina o umana e deve essere l'essenza di se stesso. [...] L'attore sciamano è preso dalle parole, come è vero il contrario. E l'attore che amava Testori... è lui il mio maestro. L'unicità tra azione-non azione, corpo, parola, anima»²⁵. Questa unicità abolisce le gerarchie. Scardina, sulla scena del teatro, il fantasma virtuale dell'opera e la declina nei termini materiali in cui essa si offre: come irripetibile intensità e celebrazione di un rito, che trova, nell'attore sciamano, il suo insostituibile interprete.

5.

Si capisce perché, lungo questo percorso, la drammaturgia di Scaldati non possa che essere, sempre più consapevolmente, una drammaturgia della voce: intesa, appunto, come fonè, suono, vocalità e musica. Questo esito è l'approdo necessario e inevitabile: il frutto più visibile di un'idea di teatro liberata dal vincolo della verosimiglianza e della rappresentazione. Più volte Scaldati ha ricordato il peso che la parola ha assunto nel suo lavoro. «La parola è uno scandaglio che scende nel profondo e lo illumina. Il teatro è il luogo dove ciò si compie, si rappresenta... La storia dell'uomo, nella sua interezza, riemerge attraverso le parole. Le parole dei vincenti e di chi ha perso. [...] Ripercorrendo le parole il personaggio trova la storia dell'umanità»²⁶. Questa premessa legittima non solo l'elezione del dialetto, secondo una via che trova in Pasolini il suo massimo interprete, ma giustifica l'impiego della lingua e della parola in funzione non mimetica, quanto soprattutto lirica ed espressiva. Questo modo è, per esempio, simile a quello di un autore napoletano come Enzo Moscato, che molto opportunamente è stato avvicinato al suo alter ego siciliano. Il dialetto, in altre parole, non serve tanto, o almeno non solo, perché registra la voce di una comunità. Esso è connesso a un uso estetico della lingua: espressivo, appunto, e non comunicativo. Si chiarisce, lungo questa stessa direttrice, l'evoluzione stessa del teatro di Scaldati. Non solo egli ha sostenuto l'idea di un teatro «fatto di poesia», che tendeva sempre più a diventare «parola pura»²⁷.

Da un punto di vista strutturale, questo programma determina una forma di composizione che sposta sempre più vistosamente l'equilibrio della rappresentazione verso un'egemonia delle voci, liberate da ogni legame con le cose, contro il dialogo. Se il dialogo richiama, in qualunque maniera lo si intenda, un rapporto tra due, che si scambiano battute e mimano un'azione, il suo svuotamento significa l'abolizione di quell'ultimo sottile diaframma che, ancorato alla verosimiglianza, separa da un teatro del tutto coincidente con la voce che agisce. Soprattutto da *Occhi*, del 1987, in poi, fino alle riletture da Shakespeare, contano sempre meno i personaggi che parlano, mentre, invece, acquista rilievo il flusso di voci, che, senza coincidere con nessuno di essi, tutti li contiene. Questa ultima, decisa accentuazione mostra lo strappo definitivo da ogni apparenza di naturalismo e implica «il superamento del dato reale subito anche dai personaggi, perché c'è una raffigurazione del frammento con voci che sono libere e che spaziano col dialogo, navigano nell'universo e parlano attraverso i corpi»²⁸. Questo «teatro di poesia» utilizza al massimo tutte le risorse della lirica. Ricorre alla cantilena, come a un sortilegio e a un incantamento; esalta il puro suono, attraverso le sempre più insistite onomatopée; trae il massimo effetto dalle figure di ripetizione, sotto forma di ripetizioni foniche o di riprese della stessa parola. Ne nasce un'atmosfera irreale, che ha i colori di una favola nera e l'intensità di un sogno allucinato, in cui quello che accade si trova al di là dei confini del vero e del falso: «*Chi scantu Chi scantu Chi era? ...O / rumuri r'un muru ca/ araciu araciu caria / Era ancora nura e cuminciaru a sgranaris/ ...erano scuri e lucenti/ ...erano occhi ri muschi/ ...chi schifiu... eranu nne me carni/ ...a vaviarmi vinianu Rarrerri unn'era/ u muru... ummiri r'omini/ era jornu comu si scurava/ ... e sutta ri mia u sbalancu/ ... e c' eranu o funnu ancora occhi/ ... occhi senza culuri ... occhi/ ca mai avia vistu ... l'ossa/ m'agghiacciaru e giravi/ e griravi*»²⁹.

6.

Non resta che trarre le conclusioni da questo percorso. Lo si può fare toccando l'ultimo punto delle tesi poste all'inizio e ragionando sull'effetto che un tale modello di teatro intende ottenere. Ancora una volta le parole di Scaldati costituiscono un'ottima guida: «Ogni conoscenza è un trauma ed è indispensabile che sia così. Io cerco di ritornare all'essenza fondamentale del trauma, che è la conoscenza che da esso deriva. Il trauma è necessario, così come lo è la purezza della contemplazione»³⁰.

²³ Ivi, p. 125.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ivi, pp. 128-129.

²⁶ Ivi, p. 133.

²⁷ Ivi, p. 126.

²⁸ Ivi, p. 127.

²⁹ F. Scaldati, *Il teatro del sarto*, cit., p. 152.

³⁰ F. Scaldati, in V. Valentini (a cura di), *Franco Scaldati*, cit., p. 134.

Titolo || Per un teatro della peste

Autore || Matteo Palumbo

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

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

Intendendo rappresentare la sconfitta che eternamente si ripete e che resta come un'ombra fissa dentro la storia, Scaldati si affida a un evento drammatico che sia capace di dare emozioni, e che sia contagio e peste. Lontano da ogni straniamento, egli, al contrario, propone una sorta di avventura dentro le tenerezze e le pazzie di povere creature, spogliate di ogni cosa, spesso frantumate nel loro stesso corpo, che è privo di arti, deforme, incapace di muoversi e costretto a esibire la propria impotenza. A tutte queste povere creature, che sono sognatrici, addolorate, ma anche spietatamente crudeli, «buone» e «terribili» nello stesso tempo, non resta che la Voce. A questo ultimo dono è affidato il loro vivere sulla scena. Infatti, come ripete cantarellando l'Omino di Assassina, «le vocali sono ricami»³¹ e «le cose scritte non si cancellano restano le voci Durano eterne»³². «Ogn'umanu corpu Po muta n'Vuci». Questa è l'ultima soglia, sulla cui linea autore, attori, regista e spettatori finiscono per identificarsi: tutti, a loro modo, protagonisti e testimoni di un viaggio perturbante dentro l'insensatezza del mondo. D'altra parte, come lo stesso Scaldati ritiene, attraversando l'insensatezza, si cerca il senso della vita e delle cose.

³¹ F. Scaldati, *Il teatro del sarto*, cit., p. 79.

³² Ivi, p. 99.