

Titolo || Il giardino incantato: oltre la solarità e il lutto – intorno alla drammaturgia di Franco Scaldati

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || Valentina Valentini, *Franco Scaldati*, Rubbettino editore, Soveria Mannelli, 1997

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 7

Lingua || ITA

DOI ||

Il giardino incantato: oltre la solarità e il lutto – intorno alla drammaturgia di Franco Scaldati

di *Valentina Valentini*

... riavuli / e / ancili siemu /
o / siemu / un / signu / supra / a / carta / e / nenti
(Totò e Vicè, 1993: 7)

L'attore-autore

A fronte di una produzione rilevante per quantità e qualità letteraria di testi scritti per il teatro, composti da Franco Scaldati dagli anni Settanta a oggi, non c'è una produzione critica che si sia confrontata con la sua opera, storicizzandola e contestualizzandola in rapporto alla tradizione teatrale italiana¹. Probabilmente pesa il fatto che la maggior parte di questi testi siano inediti - a parte l'esemplare campionatura pubblicata da Ubulibri nel 1988, *Il teatro del sarto*- ma anche una sorta di separatezza del suo teatro non dovuta solo al fatto di essere scritto e recitato in dialetto, in un'epoca in cui il patrimonio dialettale italiano, al quale il teatro ha dato un notevole contributo, è stato sradicato. I motivi sono più complessi. Il teatro di Scaldati (e mi riferisco essenzialmente alla sua produzione letteraria), pur fondato, in quanto espressione poetica, sui valori ritmici, sonori e plastici della *phoné*, non nasce né si riconosce nella tradizione letteraria dello sperimentalismo-delle neo-avanguardie in cui potremmo invece collocare la drammaturgia di Giovanni Testori. Il caso di Scaldati non è neanche quello dello scrittore che traduce le sue opere dalla lingua al dialetto (come Pirandello ha fatto per Angelo Museu). La tradizione a lui più prossima è quella dell'attore-autore le cui radici affondano nel dialetto dei quartieri storici di Palermo attraverso un'operazione di scavo solitario nella memoria dei suoni della lingua materna che, dopo essersi depositati sulla pagina, ritornano a vivere la loro vita fragile sulla scena. Il dialetto del teatro di Scaldati non è dunque confrontabile né con il *pastiche* gaddiano e testoriano, né è traduzione dalla lingua, né addomesticamento e modellizzazione sulla lingua. L'opera di Scaldati si può verisimilmente inserire in quella tradizione dell'attore che scrive che è carattere specifico del migliore teatro italiano, nel quale hanno convissuto in parallelo teatro dialettale e teatro in lingua. Di questa gloriosa tradizione d'attore-autore, la punta emergente - tanto da nascondere tutte le altre - è la drammaturgia napoletana che da Viviani a Eduardo De Filippo a Enzo Moscato è l'esempio di una storia non interrotta fra teatro del grande attore ottocentesco e teatro novecentesco del letterato e del regista; fra tratti di identità fondati sul patrimonio del proprio "genius loci" e innesti e influenze provenienti dalla scena teatrale internazionale. In tal senso, la centralità conquistata nel teatro italiano da una figura come quella di Eduardo De Filippo, è significativa proprio perché ha saputo ricondurre a unità la dimensione orale dello spettacolo napoletano- dalla commedia dell'arte al teatro di varietà - e la scrittura letteraria; la figura dell'attore capocomico e quella del regista, trasformando quell' immenso patrimonio di sapere scenico accumulato dal teatro popolare in patrimonio di tutto il teatro.

Rispetto alla drammaturgia napoletana, con carattere ben marcati di identità, espressione di un proficuo e vitale rapporto con la tradizione nazionale e internazionale, il teatro di Scaldati appare ancora più insularmente isolato, né basta per qualificarlo iscriverlo nella gloriosa tradizione italiana del teatro in dialetto, rivalutato solo recentemente, in quanto l'idea che la sfera del popolare e del dialettale agisse in direzione disgregante sul piano culturale, ha dominato la cultura italiana, e non solo durante il fascismo². Il dialetto della drammaturgia scaldatiana risponde a fini esclusivamente espressivi e poetici, non trasporta con sé istanze popolarreggianti di contrapposizione alla lingua, anche se di fatto l'aggredisce con la sua assoluta indipendenza nei confronti dei modelli culturali ed estetici contemporanei.

Non ci sembra inopportuno, a proposito di tali questioni, chiamare in campo un autore-attore come Dario Fo che riscatta la "bassezza" del teatro comico nobilitandolo con fonti che trae dalla storia del teatro popolare italiano (il giullare medioevale come lo zanni della commedia dell'arte) e volgendo tali contaminazioni in una direzione di contestazione politica del potere, in tutti i suoi aspetti. Ciò che accomuna i due attori-autori non è tanto il tratto 'politico', quanto la scelta del dialetto (che per Fo è il cosiddetto *grammelot*, mescolanza di veneto-lombardo-emiliano), il che significa interferenze continue fra parola scritta e parola detta, dominanza del suono e della voce, del gesto e del ritmo, non semplice traduzione dalla lingua, ma matrice poetica che porta con sé la sua visione del mondo³.

¹ Il mondo-teatro raffigurato da Scaldati è stato recepito - in quei rari testi critici esistenti - secondo una lettura che ha esaltato l'aspetto demoniaco, "l'apestante sottosuolo" (Puppa, 1993:141) di una umanità deforme e surreale, collocando il suo immaginario in una dimensione di sogno, come meccanismo di fuga da una realtà insopportabile (Consolo, 1990:8). Renato Tomasino (1981:31-36) - esamina la natura del dialetto nel teatro di Scaldati, come linguaggio del "sogno, del desiderio e dell'immaginario": "Il teatro di Scaldati accede a quest'uso scomodo, non provinciale e non nazional-popolare, della dialettalità come imagerie e per questo si pone al tempo stesso come fatto di cultura e come nuovo fenomeno dell'avanguardia scenica che procede oltre l'avanguardia storica (anche se sarebbe possibile a livello di materiali rinvenirne degli elementi, per esempio beckettiani) verso una poetica analitica della rappresentazione" (Tomasino, 1981:34).

² Cfr. sul teatro di Eduardo uno dei volumi più recenti: Anna Barsotti, *Eduardo drammaturgo*, Bulzoni, Roma, 1995.

³ Cfr. la recentissima monografia che dedica all'attore-autore Marisa Pizza, *Dario Fo: Il gesto la parola, l'azione*, Roma, Bulzoni, 1996.

Titolo || Il giardino incantato: oltre la solarità e il lutto – intorno alla drammaturgia di Franco Scaldati

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || Valentina Valentini, *Franco Scaldati*, Rubbettino editore, Soveria Mannelli, 1997

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 7

Lingua || ITA

DOI ||

Nel teatro di Scaldati è arduo- e questo rende più difficile il nostro compito- rintracciare una ascendenza e una relazione con tendenze e poetiche che appartengono sia alla storia passata che a quella contemporanea del teatro e che caratterizzano un periodo: il *pastiche* o l'ibridismo linguistico, l'autoriflessività, il dispositivo del frammento e della citazione, il repertorio dell'avanguardia, l'attualizzazione dei miti classici, il repertorio drammaturgico e spettacolare sia colto che popolare, nazionale e locale.

La vocazione teatrale per Scaldati non è né una eredità di famiglia, né un'arte di professione, ma una cultura d'adozione, il luogo di una comunità possibile: Scaldati sceglie il teatro e la scrittura come identità.

Oltre il tragico

Da una analisi condotta sulla produzione di Scaldati per il teatro (la gran parte dei testi sono inediti in quanto libro ma messi in scena in quanto spettacolo teatrale), ne emerge una dimensione "barocca" che si declina in diversi motivi: la tensione fortissima dei personaggi reciprocamente verso il basso e verso l'alto, in una sorta di annullamento che è sia sprofondamento nell'antro-caverna, sia apoteosi, ascensione al cielo, trainati non da un marchingegno scenotecnico – il *deus ex machina*- ma dalla loro stessa capacità di credere⁴.

Un altro emblema del barocco è il regime della luce e dei colori per cui le figure si delineano dal fondo non per contorni definiti, ma per contrasti di ombre. Nel mondo-teatro raffigurato da Scaldati luce e tenebra coesistono in reciproca interdipendenza: la fonte di luce per eccellenza è la luna, archetipo e divinità assoluta del suo mondo poetico. Insieme alla luna compaiono le stelle e il sole, potenza diurna meno frequentata dal poeta, ma non trascurata - anche se la sua presenza è sempre un accidente negativo per il popolo che ama il buio. La funzione della luce è coniugata transitivamente e intransitivamente, veicolo per far vedere e per riflettere il mondo in sé. L'assenza di luce è un viatico per la poesia, la creazione, l'esplorazione dello spazio mentale, così come essere privi di vista - come molti personaggi del teatro di Scaldati - non impedisce loro di vedere. Scrive Scaldati: "il buio è quella zona dove tutto si macera e poi si ricompone, il simbolo stesso della caverna, 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..." (ivi: 127-128).

La presenza del buio è un elemento tema ti co e drammatico importante: oltre a costituire il luogo della poesia è altresì quello del riposo e della morte in un trapasso naturale da uno stato all'altro: "*U vecchiu muriu? Sta durmennu*". Dormire è bello, è lo stato di pace verso cui si dispongono tutte le figure del teatro di Scaldati, la cui scena primaria è il rituale della preparazione al sonno. Le avventure sopravvengono come incidenti e ostacoli che impediscono di mettersi a dormire, come capita all'ornino e alla vecchina di *Assassina* (1990). E se dormire equivale a morire, così come non ci si vuole svegliare, non si è felici neanche di resuscitare [capacità che il doppio Ancilù-Ancilà in *Lucio* (1997) dispiega con il semplice atto di soffiare sul viso dei dormienti]. La morte infatti non è vissuta tragicamente dalle 'figurine' che trascorrono, nel loro vagare senza origine e fine, per la scena di questo teatro, sia perché è sempre là in agguato l'immagine del coltello infilato nella pancia è richiamata sovente nei discorsi-invettive dei personaggi, sia perché è uno stato reversibile, l'altra faccia del vivere, del giorno, della luce ("Io me ne vado a dormire ché il giorno mio è lampo nel puro abisso"), sia perché pone fine al dolore, al pianto infinito, alle disgrazie. Se mai è la solitudine, l'essere abbandonati, la mancanza di amore che angoscia. La morte invece è dolce: "*o scuru finiscinu*" dice il vecchio in *Assassina* a proposito degli uomini che privi di amore vagano per il mondo; si scivola in essa inavvertitamente, come l'abbassarsi delle luci e il calare del sipario quando termina lo spettacolo; senza vinti né vincitori.

I personaggi e le situazioni della drammaturgia scaldatiana sono mostruosi nel senso originario del termine (*portentum*, *prodigium*), in quanto suscitano meraviglia per la loro diversità e stranezza, dal momento che sono deformi, hanno sette dita, sono orbi e vedono, sono doppi come Ancilù e Ancilà, Lucio e Illuminata, Totò e Vicé..., compiono e pensano azioni impossibili, parlano con gli animali e con la luna, stanno al limite fra angeli e diavoli. Nel loro universo non ci sono conflitti insanabili di opposte visioni del mondo, né eroi che incarnano tali conflitti-, ma una coralità di presenze che si assomigliano, perseguitati da un *daimon* che si riduce alle loro ossessioni quotidiane, che li rende miseri, patetici, comici... I conflitti sono sostituiti dalle liti che nascono per il possesso di qualcosa o perché c'è confusione sullo statuto di realtà: sono femmina o maschio, vivo o morto? È mattina o sera? E si risolvono senza tragedia - anche se la morte e il dolore lo pervadono. Nel mondo-teatro di Scaldati non c'è cronaca né storia, a differenza di quello di Testori il cui universo tematico proviene da una realtà socialmente e storicamente identificabile, contaminata con fonti colte (l'operazione parodica sui miti classici), né tantomeno il sentimento cattolico del peccato e dell'impossibile santità, né la voglia di riscatto dei vinti, né la sfida anticonformista, né, all'opposto, la catatonìa dei personaggi disincarnati di Beckett.

In questo mondo-teatro non c'è colpa né espiazione, perché il tempo storico dell'azione individuale si immerge nel senza tempo che appartiene all'eternità e alla collettività, al coro che è io e noi al contempo. Nella drammaturgia di Scaldati la realtà è trasfigurata liricamente e magicamente purificata in uno svanimento panteistico nella natura. Ma non si tratta di una fuga in

⁴ Gilles Deleuze (trad it.1990) nel libro dedicato a Leibniz, scrive: "Il mondo barocco, come ha dimostrato Wolfflin, si organizza secondo due vettori, lo sprofondamento in basso, la spinta verso l'alto", entrambi però riconducibili l'uno all'altro, distinti e uniti in uno stesso universo, che è sia fisico, i corpi, che metafisico, le anime, sia visibile che leggibile.

Titolo || Il giardino incantato: oltre la solarità e il lutto – intorno alla drammaturgia di Franco Scaldati
Autore || Valentina Valentini
Pubblicato || Valentina Valentini, *Franco Scaldati*, Rubbettino editore, Soveria Mannelli, 1997
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 3 di 7
Lingua || ITA
DOI ||

un paesaggio idilliaco, perché la miseria del mondo e la sensualità rapace del corpo - sia che si tratti del possesso di cose o di persone, di sesso o di cibo – sono componenti fondamentali del quadro.

Il mondo con il quale i personaggi entrano in rapporto è violento, ma altrettanto tenero proprio nelle sue manifestazioni degradate. Ne *La Gatta Rossa* (1995) una banda di giovinastri assale un vecchio e mette a soqquadro la sua casa, ma è una violenza che si ribalta in un'avventura dalla quale il vecchio che ha subito l'aggressione ne ricava piacere. Le donne malefiche sono come la mitica Circe, danno la morte dolcemente, murando vivi e uccidendo con il gas le loro vittime.

Anche laddove c'è sfruttamento, frode, meretricio [Anna che si offre al vecchio zio usuraio in cambio di danaro in *Occhi* (1990)], passa un sentimento autentico, un affetto che riscatta la turpitudine dell'atto: Anna ama farsi accarezzare dallo zio Saverio, non aliena il suo corpo. Il negativo si rovescia in positivo, il male in bene.

Questa simmetria fra luce e tenebra, notte e giorno concerne ugualmente la polarità che separa i vivi dai morti, il sogno dalla veglia, l'animato dall'inanimato: si passa senza accorgersene da uno stato all'altro, in modo transitivo, non tragicamente irreversibile.

Nel teatro di Scaldati non c'è compiacimento per catastrofi e apocalissi incombenti, né si avvalora la visione stereotipata di un Sud sopraffatto dal lutto e catatonico di fronte alla sventura, né l'autore si rifugia in un vagheggiamento di eden irrimediabilmente perduti. Scaldati, l'aedo-narratore, è consapevole che lo choc è un dispositivo indispensabile della conoscenza e dell'esperienza, e per questo è in grado di cantare la bellezza del mondo visibile e parimenti la sua riduzione a cimitero. La sua poesia attinge contemporaneamente a un mondo scomparso, rendendolo vivo- eterno presente senza storia - e nello stesso tempo, ci fa accettare "il nulla che tesse il canto", la scrittura che conserva la memoria, dando la morte⁵.

Il regime dell'enunciazione

" ... cerca ogni voce il suo corpo perduto... Esisti a vuoti se è priva o so corpu?" (*Ofelia è una dolce pupa fra i cuscini*, 1994: 72).

Lo statuto più consono ai personaggi della drammaturgia di Franco Scaldati è quello di ombre e voci, fantasmi della mente in cui la natura onirica si mescola con la natura umorale, sanguigna, corporea.

Lasciando da parte i testi più recenti come *Ofelia è una dolce pupa fra i cuscini* (1993) e ... *sul muro c'è l'ombra di una farfalla* (1994), dove non compaiono né voci né corpi, ma un impersonale discorso libero indiretto, i testi più 'teatrali' sono impressi in una dimensione corale. Non ci sono personaggi drammatici, a parte le tipizzazioni, come le maschere di Totò e Vicé, che oltre a funzionare come dispositivo di situazioni comiche, portano la dimensione del doppio: "ognuno è nell'altro specchio e ombra". Più che personaggi, dunque, voci libere che navigano nell'universo e parlano in una sequenza di apparizioni che si susseguono una dopo l'altra lungo il tragitto che ciascuna figura percorre nel decorso dell'opera. Coralità implica unità dei viventi - creature umane, animali, vegetali, siderali- tutti immessi in uno stesso insieme, instabilmente in sospensione fra cielo, terra, mare.

La simultaneità e la molteplicità dei fenomeni, la casualità e la ripetitività degli accidenti sono i tratti che appartengono al dispositivo dell'erranza, su cui si costruisce e si dispone la scena teatrale. Quando non dormono, infatti, l'attività privilegiata di questi personaggi è quella dell'andare a zonzo, soffermandosi di tanto in tanto per dire qualcosa. Camminano, girano in tondo sul mare, sognano di raggiungere il cielo poggiando una scala sulla luna o di far precipitare il cielo sulla terra, per arrivare al giardino incantato del Cavaliere Sole o al camposanto.

Scaldati fa interagire, separate da una sottilissima soglia, le figure reali con quelle fantastiche, quelle immaginate e quelle in azione, che si presentano come doppi, partecipi di entrambi le nature e presi nella magia infantile di non distinguere il corpo dal pensiero, le parole dalle cose, di confondere le trame fra attuale, evocato, pensato e agito, sognato e avvenuto.

In *Assassina* il vecchio che beve il vino e scrive è lo scrittore-regista che manovra la messa in scena: "*cuminciamu*"? È colui che ci fa varcare la soglia da cui si passa nel mondo di Beniamino e di Santina, apparizioni di sogno, fantasmi mentali, che si proiettano su uno schermo: "La luna si oscura S'oscurano i ruderi... e il vecchio Come in sogno... la vecchina ascolta la radio e stira" (*Assassina*, 1990: 64). In *Lucio* (1977), Pasquale invita Crocifisso ad andare con lui in cielo per vedere da vicino la luna e qua incontrano due giovani che si chiamano "Ancilù e Ancilà", figure angeliche doppie il cui scopo è comune: andare in soccorso degli uomini in prossimità della morte, ma l'uno pensa al corpo, al piacere immediato da soddisfare, farlo saziare di pesci perché "*sta muriennu e avi dhisiu i pisci*" e l'altro alla salvezza dell'anima che richiede la negazione del piacere corporale ("*Iu aiu ordini: però, r'alluntanari tutti i pisci ri dhu mari. Accussì un si po manciar'u pisci, scunta l'ujhrtima pena...*") (*Lucio*, i vi: 56).

Tale natura angelica spiega l'indecidibile identità delle *dramatis personae* dell'universo di Scaldati i cui angeli praticano sia il paradiso così come l'inferno, spogliati entrambi della loro lontananza trascendentale, perché sono trasformati in

⁵ "Il grande narratore, scriveva Walter Benjamin, avrà sempre le sue radici nel popolo e, anzitutto nei ceti artigiani".

Tale capacità e modalità del racconto orale si fonda essenzialmente sui ritmi propri dei mestieri artigianali - le botteghe medioevali dove si coniugava il viaggiare nello spazio con il rievocare il passato: "La memoria è la facoltà epica per eccellenza. Solo mercé una vasta memoria, l'epica può, da un lato, appropriarsi il corso delle cose, e, dall'altro, riconciliarsi con il loro scomparire, con la potenza della morte" (Benjamin, 1976: 249).

Titolo || Il giardino incantato: oltre la solarità e il lutto – intorno alla drammaturgia di Franco Scaldati

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || Valentina Valentini, *Franco Scaldati*, Rubbettino editore, Soveria Mannelli, 1997

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 7

Lingua || ITA

DOI ||

"giardino incantato" secondo l'immaginario popolare e infantile che mette nel paradiso l'amore, l'innocenza, il gioco, i fiori, la musica, i colori: un eden in cui tutto ciò che desideri è a portata di mano. Questo frastagliato universo di viventi, angelici e umani, reali e spiriti, si definiscono attraverso le azioni che compiono, le posture del corpo, i nomi che portano.

In comune hanno la totale estraneità rispetto al mondo dell'efficienza, della logica, della produttività e il loro essere mancanti: privi di occhi, di un braccio, di una gamba, di razionalità. Fanno parte della schiera dei tonti, rivalutati dall'arte di questo fine secolo, perché ad essi appartiene quel dono dell'interrogarsi, del superare le barriere del buon senso, del lasciar scorrere il tempo in contemplazione, quell'attività non produttiva che è il gioco. Il loro impegno principale, si è detto, è quello di andare a zonzo a coppie, di giocare a "o timpuluni" e "Bella e niente", di farsi i dispetti, consapevoli che "Per andare in paradiso bisogna passare per l'inferno".

Pur soffrendo per una mancanza- cibo, amore, identità sono capaci di ridere, giocare, cantare, ballare, sperimentare tutta la gamma delle possibilità dei suoni della lingua e dei versi degli animali (infatti sono capaci di abbaiare e di fare chicchirichi).

È un mondo androgino in cui la donna compare spesso come fantasma del desiderio (Illuminata), in sogno, oppure come 'matriarca' di fronte a un uomo debole (Guglielmo che accetta ogni notte che la sua donna lo tradisca), una donna portatrice di morte (Assunta in *Fiorina*, 1991), una donna che è un corpo, di cui si celebrano le parti fondamentali a comporre il suo ritratto ("occhi, minni, fissa"), anche quando questo diventa icona, immagine sublime, volto estatizzato dalla fissità.

In realtà nel teatro di Scaldati le identità sono incerte, nel senso che i personaggi maschili e femminili non sono stabiliti in modo definitivo perché trascorrono dalla specie animale a quella umana, dal genere maschile a femminile. Tutta la prima parte del battibecco fra la vecchina e l'ornino in *Assassina* è fondato sul fatto che lui non la riconosce neanche sulla base elementare dell'attribuzione dell'identità sessuale.

I gesti e le azioni quotidiane che le figure create da Franco Scaldati ricamano con delicatezza, giocosità, vigore- anche laddove sono dettati da crudeltà e sopraffazione- hanno qualcosa di ritualizzato: bere, mangiare, lavarsi, vestirsi, fare pipì o cacca, liberati da intenzioni 'naturalistiche' o 'iperrealistiche' o 'minimaliste', assurgono a una dignità di gesto festivo purificatorio e propiziatorio, una sorta di sacralizzazione del gesto quotidiano: prepararsi u 'manciarì' che piace, pregustare la voluttà di bere dell'acqua fresca o il bicchiere di vino che serve a schiarirsi le corde vocali per cantare la serenata all'amata; lavarsi i piedi prima di andare a letto, etc...

Nel mondo-teatro di Scaldati la 'civiltà', il cui emblema è la città moderna, è raffigurata come macerie, detriti che accolgono in nicchie i personaggi, un 'non-luogo' reso come un flash, un baluginio di luci al neon, di automobili che sfrecciano nella notte, un buio squarciato da bagliori. La scena del suo teatro è un anfratto, un luogo chiuso o uno spazio aperto all'infinito. La natura vi è raffigurata senza cornici, non si dà come paesaggio in cui le figure si compongono, né come vibrante spazio mentale in cui l'uomo trasferisce le sue emozioni, né visione sublime che sovrasta l'uomo e lo fa sentire impotente e titanico al contempo, né come natura morta, spazio saturato otticamente di oggetti che esprime la devitalizzazione del vivente. Sarebbe più proprio definire l'essere nella natura dell'universo poetico di Scaldati come una cosmogonia composta dagli elementi primari: acqua-mare, aria-ciolo, fuoco-terra, non ancora governata dalle leggi fisiche e biologiche degli umani che distinguono e classificano le varie specie dei viventi. Nel mondo di Scaldati, invece, animali, piante, fiori, uomini e donne, vecchi e giovani, pazzi e sani, fantasmi della mente, apparizioni di sogno, spiriti, assassini e innocenti, si mescolano e trasmigrano, si trasformano.

Parola scritta e parola detta

"[...] Amunì Amunì Così ca si scrissiru 'un si cancellanu Cuntinuanu vuci Ruranu eterne" (*Assassina*, 1990: 99).

In un suo famoso saggio Walter Benjamin (1955) esamina la cruciale questione della crisi del romanzo. Non essere più capaci di raccontare storie - scrive Benjamin - è stata una conseguenza dell'avvento della stampa e della nascita del romanzo che abitua alla lettura individuale, mentre il narrare attiene e proviene dai racconti di esperienze che passano di bocca in bocca. L'arte del narrare è legata all'idea di morte e di eternità, ed entrambi ai mestieri artigianali che richiedono 'un lavoro lungo e paziente', condizioni queste non più attuali, come con lungimiranza osservava Benjamin quasi mezzo secolo fa.

Ci sono diversi elementi che concorrono a rafforzare l'idea che il teatro di Scaldati abbia dimora nell'oralità, che oggi trova espressione propriamente nel teatro, in quanto sede di pratiche orali e di 'esperienza vissuta', anche se è da rilevare che nella cultura e nell'arte delle società tecnologizzate, si sta imponendo una nuova dimensione orale, portata dai media, piuttosto che come sopravvivenza di culture primigenie pre-letterarie.

Nel teatro di Scaldati dal dispositivo dell'oralità scaturisce la rappresentazione di un mondo infantile e magico per cui gli animali vivono con gli uomini e discorrono con loro, gli uccelli fatati hanno il potere di materializzare ogni desiderio umano; terra e cielo si scambiano di posto e in cielo crescono le rose e sulla terra le lune; le persone provengono indifferentemente dal mare o dal cielo, volano e camminano.

In particolare i tratti del pensiero orale si ritrovano nel marcato contenuto ritmico dei suoi testi teatrali espresso con ripetizioni, antitesi, allitterazioni, pause, assonanze, invettive, epiteti, figure che contraddistinguono il sistema di memorizzazione del pensiero orale e che determinano anche la disposizione sintattica del periodo, che privilegia la paratassi anziché l'ordinamento analitico. Quello che Walter Ong (1986) definisce come 'tono agonistico' di molte culture orali che

Titolo || Il giardino incantato: oltre la solarità e il lutto – intorno alla drammaturgia di Franco Scaldati

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || Valentina Valentini, *Franco Scaldati*, Rubbettino editore, Soveria Mannelli, 1997

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 7

Lingua || ITA

DOI ||

pongono la conoscenza in un contesto di lotta e di sfida violenta in cui si esibisce la forza fisica dei due avversari, nelle opere di Scaldati è presente nell'uso frequente che i personaggi fanno dell'invettiva, dell'insulto, della minaccia.

In questa prospettiva riusciamo a comprendere il fascino dell'attore-autore Scaldati capace di richiamare un'originarietà della voce e del gesto, tanto da farci immaginare la figura del rapsodo greco che restituiva le voci di vari personaggi, parlando nella prima persona del discorso diretto, facendo esistere una fantasmagoria di eventi e luoghi con il ricamo della mano, scandendo il ritmo con il battito del piede, esprimendo il sentimento sacrale della natura, la crudeltà e la saggezza del popolo, mediante sonorità insolite, gutturali e profonde, basse e cavernose. E qui si riscontra anche un altro elemento proprio della espressione orale, il fatto che impegna tutto il corpo⁶.

Eseguire la partitura dei testi di Scaldati comporta infatti una disciplina e una sapienza che non è riducibile esclusivamente a un esercizio tecnico, perché fa affidamento su qualcosa che si è tramandato nel tempo e che genericamente definiamo come i modi della narrazione orale che fanno parte della tradizione culturale dell'isola: dalla poesia cavalleresca al darsi voce degli scaricatori di porto, alle serenate, ai cunti dei cantastorie, alle 'sciarre' di strada⁷.

Non ultimo, va evidenziato il particolare procedimento costruttivo da cui scaturiscono i testi di Scaldati, intimamente relazionati alla scena del teatro (il che non vuoi dire che non abbiano una loro indipendenza letteraria). L'attore-autore, si è detto, non incarna l'unico, singolare e assoluto compositore e protagonista della scena, né tantomeno scompare dietro l'esuberante presenza scenica dell'attore che dà corpo e voce al suo testo. Per Scaldati il lavoro teatrale comporta un procedimento corale: "Nel momento in cui pensavo a uno spettacolo, pensavo a Gaspare, a Melino, e via dicendo.

Attraverso il rapporto emotivo che avevo con quelle persone scrivevo, tramite quello che mi proponevano con la loro presenza, in quanto esistenza, in quanto rapporto d'amore, d'interazione, di vita (ivi: 116)". È su questa base di teatro come comunità, insieme di persone che condividono vissuti, esperienze, passioni che prende forma il teatro di Scaldati, solidale e solitario al contempo. Lo scrittore dà voce e corpo al mondo inespresso degli attori e questi se ne riappropriano attraverso le sue parole.

In una delle sue opere; *Lucio* è inscritta la figura del poeta-aedo, composta di luce e di tenebra: "*M'menzu asti cannili' è Luciu M' menzu a sti lumini A sti' lumì... e quannu s'astutanu Luciu è o scuru C'a testa china ri paroli Ri paroli... è tuttu paroli Luciu I paroli su ciumi... [..] Luciu sapi abballari Cantari Sunari Sapi parrari Luciu ... e si cunta i cunti chiù belli [...]*" (ivi: 94). La sua funzione principale è quella di commuovere, infatti 'i cummiranti' sono coloro che fanno ridere e piangere 'i cristiani'.

Con l'immagine del vecchio che "beve vino e scrive", in *Assassina*, attraversiamo la distanza fra narrazione epica e teatro, fra il rapsodo che tiene tutto a mente, tanto che ha "la testa piena di parole" e l'attore-autore-regista, colui che istruisce gli attori, tenendosi un po' in disparte dalla scena dell'azione, "*Araciu svanisce a scena / Comu o cinema Cu su? / Vuci e cosi r'avutri ... / recitanu ... cretini*" (*Assassina*, 1990:106).

Il passaggio dalla parola scritta alla parola detta, dalla letteratura al teatro, di norma intransitivo e conflittuale, nel mondo-teatro di Scaldati invece sembra tracciare un tragitto reversibile e speculare: la scrittura assicura alla parola l'eternità in quanto "le cose scritte non si cancellano... ", ma la sua verità sta nell'affidarsi alla voce.

Epico e drammatico

Nonostante siano scritte e destinate esclusivamente al teatro, le opere di Scaldati sono prive dei requisiti che qualificano per convenzione il genere drammatico (impersonalità, svolgimento unitario e conseguente delle azioni, intersoggettività del dialogo). Anziché annodarsi in un racconto drammatico, colgono il divenire, il flusso di esistenze che si svolgono in uno spazio-qualsiasi e in un tempo incerto in cui non si sa se le azioni avvengano nel presente del *qui e ora*, se siano già avvenute e raccontate, o se siano immaginate o sognate. Ma, l'abbondanza di deitici segnala che tutto avviene su una scena che si svolge davanti ai nostri occhi in uno spazio-tempo plurimo che scivola dal *qui e ora all'altrove* e le due scene, incastrandosi l'una nell'altra, diventano indiscernibili.

Per questo e altri elementi, la modellizzazione drammatica di genere è molto debole: il regime dell'impersonalità-dialogica non è apparentemente negato dall'intrusione di io lirici o epici, dalla dominanza della descrizione, attraverso le didascalie, come nelle opere di Beckett, né dalle diverse modalità di straniamento che inventa Heiner Müller o dal regime monologico di Thomas Bernhard. Il dialogo è presente come dispositivo atto a produrre gag comiche e nonsense, condotto da una coppia che

⁶ Dal momento che i testi di Scaldati esorbitano dalle regole del genere drammatico inserivano nel testo letterario scarse indicazioni pertinenti alla messa in scena del testo, ciò significa che considerano l'attualizzazione scenica un fatto autonomo e altro rispetto al quale non intendono prescrivere o descrivere alcunché. Anche perché è lo scrittore stesso a mettere in scena i suoi testi.

Cfr. a proposito dell'autonomia del testo dalla scena, Taviani 1995, in particolare il capitolo I.

⁷ Non abbiamo la competenza per affrontare la questione del rapporto fra il teatro di Scaldati e il teatro popolare siciliano a proposito del quale esiste una vasta letteratura critica, ci sembra importante però citare la tradizione delle vastate, in voga fino alla fine dell'800 attraverso il teatro dei pupi, tentativo fallito di creare nel Settecento, una drammaturgia nazionale in dialetto, espressione di un rapporto fra popolo e certi aristocratici.

Cfr. a tale proposito, Anonimo, *Lu curtigghiu di li Raunisi*, (introduzione e note di Giovanni Isgrò), Studi e materiali per la storia della cultura popolare, Palermo, 1980. Ringrazio Vito Di Bernardi e Guido Di Palma per avermi indicato questa fonte.

Titolo | Il giardino incantato: oltre la solarità e il lutto – intorno alla drammaturgia di Franco Scaldati

Autore | Valentina Valentini

Pubblicato | Valentina Valentini, *Franco Scaldati*, Rubbettino editore, Soveria Mannelli, 1997

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 6 di 7

Lingua | ITA

DOI |

gioca a far rimbalzare le battute dall'uno all'altro. La risposta può essere qualcosa che non è né affermazione né negazione, " ... e *iu ch'i / nni / sacciu /*", oppure, una iperbole, un paradosso, una filastrocca, un ripetere l'uno il nome dell'altro, perché emettere il fiato è la prova di esistere.

Nelle opere in cui prevale la corallità delle voci, come in *Occhi*, ogni personaggio fa il suo assolo che si frantuma in tante sequenze in successione: c'è chi ricorda, chi pensa a voce alta, chi descrive, chi mette in scena il suo inconscio, come Anna che vede nel buio animali che l'agguantano, baratri in cui precipita, occhi centuplicati che la guardano.

Anche i tempi verbali risentono della presenza di regimi discorsivi diversificati: oltre al presente dell'evento e della descrizione di ciò che si sta osservando accadere, c'è l'imperfetto del ricordo e il passato prossimo del racconto, Ma si imprime soprattutto la voce lirica ed epica del narratore: "*C'erano casi chini ri vuci chiari / Lucavano criaturt Chiancianu / Currianu Ririanu Si / facianu granni Si / facianu viechi / ... e / ancora virianu criaturi crisciri / Ancora ... ancora /*" (*La Guardiania dell'acqua*, 1990: 115).

Il mondo poetico di Scaldati è costruito sull'interrogazione incredula, sullo stupore e la meraviglia nei confronti della realtà fenomenica: "*A musica ... chi è a musica?*" chiede Pinò a Masino "*U mari; ... chi è u mari? U mari è ... quannu l'acqua azzurra s'arricuogghi ... A luna ... chi 'è a luna?*" (*Il Pozzo dei pazzi*, 1990: 56). Ci si domanda se credere all'esistenza oggettiva del mondo o se il mondo sia creazione della nostra mente, proiezione immaginaria che scompare se smettiamo di pensarlo e di guardarlo: "E noi esistiamo? Può darsi che nessuno se ne accorga che egli stesso è svanito" (*Il Cavaliere Sole*, 1977: 28).

I dialoghi dei personaggi di Scaldati propongono una regressione al gioco infantile del chiedere perché il mondo funzioni in un certo modo e sapere cosa è e come è definibile. Il dialogo drammatico è sostituito da una domanda e risposta che si esaurisce in sé, perché consiste nell'esibizione del meccanismo piuttosto che nel dialogo che dovrebbe condurre alla verità. E paragona bile al particolare procedimento cognitivo infantile che, interrogandosi sul "Perché" e sul "Che cos'è", mira a conoscere cause e finalità⁸. La differenza è che a interrogare e a interrogarsi non sono più bambini ma adulti.

Contemporaneamente agisce il regime del silenzio, della pausa, della contemplazione. Interrogazione e silenzio come due differenti modalità dell'essere al mondo: il solipsismo di chi "riesce a tirar fuori tutto da se stesso" e quindi non ha bisogno dell'altro con cui confrontarsi, ma solo della notte in cui il dubbio e la domanda è protetta dall'oscurità e riesce a venir fuori. L'interrogazione volta a cercare la propria identità, la propria dimora in quanto espressione dell'"essere per strada, dell'assenza di luogo ...", metafore del gioco creativo (cfr. Handke, 1993:102).

Il mondo poetico di Scaldati è intriso di una classica modernità che però appare come 'arcaica' nell'universo estetico contemporaneo. Infatti la natura non è estranea né indifferente all'uomo, ma ha subito essa stessa, al pari del soggetto, una trasformazione: è diventata mutevole, instabile, fluttuante, non grandeggia per maestosità, ma è complice e solidale con l'uomo. Ne *Il Pozzo dei pazzi*, assistiamo a un finale che è una sorta di estasi di luce, in cui Pinò e Masino si smaterializzano nell'aria colorata di fiori con un gesto solidale e tenero, quello di tenersi per mano, insieme alla terra che si è disciolta anch'essa in aria in una simbiosi totale fra uomo e natura.

Nell'esaminare la produzione di Scaldati per il teatro, siamo partiti dalla constatazione della sua solitudine nel panorama teatrale contemporaneo, cercando di scoprirne le ragioni. Abbiamo ribadito che l'uso del dialetto non conduce lo scrittore né a conquistare lo status di teatro popolare – come si riscontra nella storia del teatro, dal Ruzzante a Goldoni fino ai De Filippo – tantomeno, ci sembra che lo inseriva in una tradizione locale, frutto di una contaminazione con le maschere e le situazioni farsesche della commedia dell'arte, che dalle *vastasate* settecentesche rappresentate nei casotti di piazza Marina a Palermo, arriva al teatro dei pupi.

Il dialetto nell'opera di Scaldati è da assumersi esclusivamente come lingua poetica, come fonte cui attinge per articolare la sua prosa governata dal ritmo, dalla musicalità, dalle immagini visionarie che appartengono legittimamente al patrimonio poetico del Novecento.

La drammaturgia di Scaldati, a riprova di tale affinità, si compone sulla pagina visivamente e musicalmente: gli spazi bianchi organizzano un tempo e un ritmo che riescono a far diventare la parola gesto e azione, per cui la scrittura si congiunge con la voce e detta all'attore i movimenti, i gesti, la particolare *phoné* legata alle pasture del corpo e alla sua andatura, essendo già 'disegnata sulla pagina. Per questo tramite poesia e teatro trovano un punto di incontro, favoriti dalla generale dispersione delle demarcazioni di genere -prosa, poesia, dramma, diario, racconto... - e rafforzandosi invece l'incidenza dei codici specifici della scrittura di scena. Ma anche in questa prospettiva, gli accostamenti ci sembrano inopportuni, rischiano anziché di aprire degli squarci, di cadere nella genericità - e vale sia per Beckett, sul versante teatrale che per Quasimodo sul versante poetico. Se è vero che non può esistere "poesia senza maestri", scriveva Giovanni Macchia a proposito del rifiuto di Ungaretti e Montale di riconoscere i propri maestri in Carducci, Pascoli e D'Annunzio, è anche vero che può nascere poesia al di fuori dei modelli della tradizione in quanto patrimonio ereditario.

⁸ La questione del procedimento cognitivo basato sul meccanismo del dialogo, inteso come essenza del dramma è posta da Peter Handke nel testo drammatico *Il gioco del chiedere* che ha come sottotitolo, *Viaggio nella terra sonora* (1989) inteso come tentativo di rilanciare il gioco drammatico, basato sulla capacità di porre le domande giuste.

Le figure inventate da Franco Scaldati, ripropongono anch'esse, come il drappello del dramma di Peter Handke, un vagare che non ha un obiettivo utilitaristico, quanto una speculazione per il gusto del gioco.

Titolo || Il giardino incantato: oltre la solarità e il lutto – intorno alla drammaturgia di Franco Scaldati

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || Valentina Valentini, *Franco Scaldati*, Rubbettino editore, Soveria Mannelli, 1997

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 7 di 7

Lingua || ITA

DOI ||

La drammaturgia di Scaldati appartiene pienamente alla contemporaneità, rivelando del moderno gli aspetti estetici e di pensiero meno consumati: non solo e non tanto il fascino per le tenebre, quanto l'immersione nel fango e nel dolore per distanziarsene.

Testi citati

Per i testi inediti di Franco Scaldati si fa riferimento alla data di elaborazione e alle pagine del dattiloscritto (cfr. Teatrografia).

Walter Benjamin, "li narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov", in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1962 (I), 1976.

Vincenzo Consolo, "Dialecto come conflitto e come poesia", in *Il teatro del sarto*, Ubulibri, Milano, 1990.

Gilles Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, Einaudi, Torino, 1990 (1988, Paris).

Peter Handke, *Il gioco del chiedere*, Garzanti Teatro, Milano, 1993 (1989, Frankfurt).

Marisa Pizza, *Dario Fo: Il gesto, la parola, l'azione*, Bulzoni, Roma, 1997.

Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1990.

Walter J Ong, *Oralità e scrittura*, il Mulino, Bologna, 1986 (1982, NewYork) .

Franco Scaldati, *Il teatro del sarto*, Ubulibri, Milano, 1990.

Totò e Vicè edizioni Fondazione Orestiadi di Gibellina, 1993 .

Ferdinando Taviani, *Uomini di scena Uomini di libro*, il Mulino Universale Paperbacks, Bologna, 1995.

Renato Tomasino, "Del Linguaggio" in *Corpi e Sembianze*, Flaccovio, Palermo, 1981.