

Titolo || Introduzione. Totò e Vicé: coincidentia oppositorum

Autore || Valentina Valentini

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

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

Introduzione. Totò e Vicé: coincidentia oppositorum

di Valentina Valentini

Il testo di *Totò e Vicé* qui pubblicato è una riscrittura della precedente trilogia – inedita – la cui datazione risale tra il 1993 e il 1995. Vi sono confluiti tutti gli altri testi che avevano come protagonisti la coppia di Totò e Vicé. Non intendiamo procedere a un confronto filologico fra la prima versione e questa per evidenziarne le varianti: i testi dello scrittore-attore palermitano sono in continuo mutamento, non godono della durata delle cose scritte, cambiano assetto ogni volta che l'autore li prende in mano, in quanto si compongono e scompongono per quadri¹. Ciò non significa che non siano finiti: se mai è il concetto di finito che non è adeguato al rapporto di Scaldati con la scrittura per il teatro, dal momento che il testo è dipendente dalla scena e dall'occorrenza teatrale: è questo che induce lo scrittore a scrivere (il che non vuol dire, letteralmente, che tutti i testi che Franco Scaldati ha scritto siano stati messi in scena!). La struttura dell'opera è articolata in sette parti, ciascuna suddivisa al suo interno in sei quadri, tranne l'ultima, che è un quadro unico dal titolo *Totò e Vicé svaniscono nell'aria*. Ciascuno dei sei quadri ha un titolo: nella prima parte abbiamo: *Volare Stella, S'illuminano visi in muta processione, Arriva il teatrino del cane muto, E notte di luna piena, Stella fisarmonica, Buella*; nella seconda: *Svelata luna, Lanternine che nella notte s'accendono e si spengono sono Totò e Vicé, Un poeta ha inventato i nomi, Siamo fatti della stessa materia delle ombre, Io vedo nei tuoi occhi i sogni tuoi, Ogni quartiere ha i suoi angeli, Quartiere antico, Angelina, La parlata degli angeli*. Si tratta di una costruzione che procede per aggiunzioni di parti che non sono né episodi né frammenti² dato che non c'è nessuna azione principale in cui sono coinvolte le due figure centrali dell'opera. I personaggi, anziché propri di persona hanno nomi comuni: maestra e bambina, fanciullo e fanciulla, vecchio 1, 2, 3, 4, come pure nomi astratti: ombra 1, 2, 3, 4. La successione fra un quadro e l'altro non è motivata da raccordi di tipo aristotelico (peripezie, catastrofi, nodi...), quanto da alternanze di voci: Totò e Vicé sono erranti, appaiono e scompaiono senza motivo da una eterna lontananza.

La serie dei quadri su cui si costruisce l'opera ritrova una sua coerenza grazie agli elementi tematico-spaziali: il luogo cui si fa riferimento con più frequenza è il camposanto; la morte accomuna le persone evocate *in absentia* dalle ombre, a partire da Vicé che si addormenta e poi, non essendosi più svegliato, piange la propria morte e mentre la racconta a Totò si fa accompagnare da lui al camposanto, da dove inizia la descrizione delle persone morte. Il dispositivo costruttivo dell'opera è dato dalle apparizioni erratiche della coppia Totò e Vicé fra un "non luogo" terreno e un non luogo nell'aldilà, fra divagazioni verbali, prodezze vocali (l'imitare i versi degli animali) e racconti di vite speciali e personaggi prodigiosi, come quella del Papeddhu che aiutava chi aveva bisogno e quando morì lo vestirono d'angelo. Questa vocazione al racconto diventa più consistente nella produzione ultima dello scrittore, mentre in *Totò e Vicé* l'equilibrio fra dimensione epica, legata alle voci-Ombra con i loro assolo, e il dialogo (gestito dalle figure a coppia), è ancora vivo. Infatti, in *Ombre folli, L'ombra della Luna*, le opere più recenti dello scrittore, le marche drammatiche sono sparite completamente: un assolo di voce femminile racconta un truculento repertorio di violenze, assassini, incesti, sadismo, travestimenti. Sesso e morte, orgasmo e agonia, sangue e sperma sono le componenti dominanti, mentre le azioni ricorrenti sono segnalate da verbi quali: scannatu, ncrapittatu, nchiuvatu a porta, panni spaccatu, spaccatu u cannarozz', murt'affucatu, avvulinati, sparati, scuartati, squagghiati, una declinazione splatter della coppia Eros/Thanatos. In queste opere sono scomparse sia la natura con il suo respiro lirico (la luna è una sorta di Moira che versa gocce di sangue, non la vigile creatura che trasmigra dal cielo alla terra) che il particolare sentimento di dolcezza ed efferatezza impresso nei comportamenti dei personaggi di *Occhi* e *Assassina*. Nei testi citati (inediti), le creature che popolano l'oltretomba parlano della vita terrena, evocando un mondo da cui emergono solo le brutture, donne e uomini laidi dai gesti volgari, dai coiti animaleschi che condividono lo spazio con topi e gatti che lottano fra di loro per accaparrarsi la spazzatura.

Se la prima versione di *Totò e Vicé* era asciutta con dialoghi scarni e pregnanti, in questa seconda, in un paesaggio desolato dove regna la morte (in ogni stanza c'è un morto ammazzato), si innerva una scrittura allegorica: la rosa rossa è la morte, la lanterna è l'anima, le stelle sono i morti, la finestra è l'occhio, la sofferenza è una gomma che cancella la memoria; le lacrime si mutano in pietra e marmo, il sangue in vermi, in una sorta di visione onirica dove ogni immagine si incastra nell'altra, come le interminabili stanze vuote che la coppia attraversa. In *Totò e Vicé* ci sono storie al limite fra immaginario trash (la donna trovata morta assalita dagli scarafaggi) e figurazioni alla Bosch, ma non sono scomparse le grida dei venditori ambulanti per le strade, la terzestrà con i suoi umori vitali.

Anche le forme che assumono i vari quadri sono molteplici e diverse: ballate in cui si canta di amore e morte, giardini della morte, favole nere, sogni, raccontati con un linguaggio prelogico dove gesti sonori, pianto, assonanza, giochi di parole,

¹ Per Scaldati un "quadro" è qualcosa che appare all'improvviso, "come un interlocutore che non desideri o una immagine di te che non conosci. È come se Totò, girovagando si trovasse accanto a sé un'altra persona che non è Vicé... e allora ci accorgiamo che tanti diavoli ci vivono accanto" (Ho citato un passo di una conversazione di Franco Scaldati con Valentina Valentini, inedita, del settembre 2002).

² Letteralmente, per quadro si intende parte di uno spettacolo, sia film che teatro, delimitato da un cambio di scena. Per episodio si intende una azione accessoria collegata alla principale, «una azione staccata, minore, di una serie di azioni, o di una grande azione complessa», mentre il frammento è uno "squarcio di opera non unito o fuso nell'opera stessa" (Zingarelli, Vocabolario della lingua italiana).

Titolo || Introduzione. Totò e Vicé: coincidentia oppositorum

Autore || Valentina Valentini

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

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

cantilene e onomatopée, versi di animali, silenzi, pause, ripetizioni di parole e di frasi, effetto eco, disegnano il ritmo della pagina scritta, dove le vocali sono la musica del mondo.

Il divenire è l'eterno

I personaggi del teatro di Scaldati sono dei mutanti, uno diventa gatto e l'altro topo, ma non in modo irreversibile, semmai in un processo di trasmutabilità, da vivo a morto: *cu è mortu è vivu e cu è vivu è mortu; e c'è c' 'un' è vive puru mancu* (ivi: 63); da donna a uomo e da umano ad animale; *Totò, sta' notti m'insunnavi ch'era na addhina, m'arruspighiav'e sugn'ancora addhina...* (ivi: 156). Totò e Vicé trapassano dalle tenebre alla luce, dal camposanto al cielo, dalla pena alla gioia. Totò si distingue da Vicé perché è colui cui sono rivolte le domande impossibili dell'altro: Se qualcuno cammina senza fermarsi mai, dove arriverebbe? Il principio del divenire produce delle identità incerte: *'un sacciu tu cu si e cu iu sugnu* (ivi: 46-47), per cui si dubita se si è umani o bestie (una delle occupazioni preferite di Totò e Vicé – e non solo loro – è quella di imitare i versi degli animali, *bèeee, cooccoodéee...*); se si appartiene alla flora o alla fauna: *u ciur'è confusu; 'un sapi s'è farfalla* (ivi: 23). Chiamarsi per nome per Totò e Vicé significa essere al mondo, esistere... è il nome che fa l'identità. Anche nell'oltretomba le creature raffigurate da Scaldati esprimono un vitalismo che non è destinato a una meta e ogn' *'iniziu è pur' / a conclusione...*, (ivi:63), non ha una finalità, in quanto è gioco delle trasformazioni e delle metamorfosi, perfino nell'aldilà non c'è un tempo eterno. La pulsione dei personaggi alla regressione nell'elemento primordiale, la pulsione alla copula è fusione nell'elemento cosmico: il corpo umano, tutto ciò che ha una consistenza, si disfa per diventare luce e voce. È un universo dove vige la proprietà transitiva: *mi sta' nsignann'a parrari comu l'ajrmali,.. e po' a iddhi ci nsign' a parrari coma mia* (ivi: 30), così come il principio di assimilazione: *avi na simana ca vivu sulu acqua, e viu ogni cosa trasparente* (ivi: 27). Confondersi con le cose significa appartenere a un tutto: *...stesi na sira sana cu l'occhi 'o fuoco, e, 'nmenz'o fuoco, c'eranu tanti occhi* (ivi: 179). L'ambiente in cui lo scrittore iscrive le sue figure, è essenzialmente una cosmogonia composta dagli elementi primari: acquamare, aria-cielo-fuoco-terra. Il mare è il richiamo costante, lo spazio dove succedono cose, animato, vitale, benefico. Insieme alla caverna – abisso in cui gli opposti coincidono – istituiscono gli archetipi originari della vita e della morte, del buio e della luce: ma non per questo sono luoghi simbolici, in quanto nella cosmogonia di Scaldati cielo e terra, luna e mare, stelle e uomini, vivi e morti trasmutano, all'interno di un processo inarrestabile di divenire.

La luna infatti è una delle principali *dramatis personae*, svolge diverse funzioni, soprattutto quella di ammalciare *c'a' luci* (ivi: 91). Anche la morte è una creatura. «Più che personaggi, dunque, voci libere che navigano nell'universo e parlano in una sequenza di apparizioni [...] Coralità implica unità dei viventi — creature umane, animali, vegetali, siderali — tutti immessi in uno stesso insieme, instabilmente in sospensione fra cielo, terra, mare»³. Sono voci ispirate, come la Sibilla, qualcuno parla attraverso di loro. In questa prospettiva non è possibile distinguere i personaggi-corpi dai personaggi-voci, come le ombre che inseriscono un discorso impersonale, un commento simile a un coro che osserva, un po' in disparte la fantasmagoria delle cose, terrestri e sanguigne — anche quando lo spazio di azione è l'aldilà, le *dramatis personae* si presentano quasi sempre a coppie: bambina e maestra, bambina e vecchia, ma non è tanto una relazione carnefice/vittima, padrone/servo che contrassegna le coppie del teatro di Scaldati, quanto una coincidenza e uno sdoppiamento: l'uno si manifesta nel coro e viceversa⁴. Non si può infatti istituire una differenzialità di carattere fra ombre e persone con nome o generiche, perché nella post drammaturgia di Scaldati tutte le voci, sebbene con nomi diversi, respirano la stessa atmosfera: le ombre hanno una vitalità di persone loquaci che raccontano storie terrificanti, hanno una presenza corposa, nonostante la natura eterea: è Ombra che racconta la storia della “femmina che domandava l'elemosina” e faceva i miracoli e vendeva santini, trovata poi morta, in un sottoscala assaltata dagli scarafaggi.

Se le creature del teatro di Scaldati, come la coppia Totò e Vicé sono dei tonti (da *attonitus*), ne consegue che per loro il mondo normale deve andare alla rovescia, come quello descritto da Bachtin (1979). Ciò significa che Vicé è in ritardo, ma cammina all'indietro, e che è possibile in questo loro mondo che la luna scenda in terra, senza che sia considerato un miracolo...

Le figure che attraversano questo lungo testo sono senza volto, anche laddove si presentano come una galleria di ritratti appesi al muro. Nei testi precedenti la deformazione del corpo rendeva queste figure prodigiose (Lucio senza braccia), prossime con il mondo animale e indiscernibili con la natura nel suo complesso e con le cose. Totò e Vicé passano attraverso diverse composizioni e prendono forme differenti a seconda se sono fatti con: mollica di pane, carta velina, pupi di neve, proiezioni sul muro, ritratti, segni con la matita sulle carte. Alla fine, diventano d'aria e svaniscono....

Sono come i bambini descritti da Piaget, ne *La rappresentazione del mondo del fanciullo*, che si interrogano su come funziona l'universo, su se stessi e sull'altro, con la differenza che sono loro stessi sia a interrogarsi che a rispondere: *fu u sa' c'u fu' c'a nis'u sali a mari...* (ivi: 158), *c'u fu' c'a 'mmintò i nomi?* (ivi: I 60); *si iu mi chiamassi Vicé e tu Totò, fussim'o stissu Totò e Vicé?* (ivi: 179). Giocano al come se, facciamo finta che: (...) *si tu fussi porcu e iu un puddhicin n, tu, pur'a mia mi manciassi?* (ivi: 162).

³ V. Valentini, *Franco Scaldati*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ), 1997, p. 156.

⁴ Poiché l'uno è sempre unità del molteplice, in senso oggettivo, deve anche esserci molteplicità dell'uno e unità del molteplice, questa volta in senso soggettivo. [G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 1990 (ed. orig. *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Les traditions de Minuit, Paris 1988)].

Titolo || Introduzione. Totò e Vicé: coincidentia oppositorum

Autore || Valentina Valentini

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

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

La dimensione barocca (o neobarocca) che avevamo individuato come un tratto peculiare della drammaturgia di Franco Scaldati, in questo testo si declina ulteriormente, prospettando altre facce. Non solo la forza che attrae reciprocamente i personaggi verso l'alto e verso il basso, sprofondamento nell'antro caverna e apoteosi verso il cielo, la coesistenza di luce e di tenebra, quanto il principio della *coincidentia oppositorum*⁵, il gusto per le antitesi e i paradossi. E come se gli elementi vivi della natura, la stessa acqua, il fuoco, passando nel mondo delle ombre, si ritrovino a combattere una lotta fra la luce e le tenebre, Demoni e Santi. Gli umani confinano da un lato con gli angeli, dall'altro con i Démoni. Cultura orale, immaginazione e pensiero sensoriale disegnano uno spazio opposto e simmetrico a quello delle ombre, che è l'Eden, il paradiso perduto in cui tutto era unico e indistinto, senza nome proprio: anticamente, *a rosa profumav'o gelsominu e u gelsominu profumav''a rosa...Anticamenti, gelsominu e rosa s''intrecciavanu...* (ivi: 155), fino a quando un occhio e una mano non infransero questo amalgama di fiori, colori, profumi. Scaldati crea un cosmo primitivo di fronte al quale si staglia la scrittura come atto originario: *c'u `nchiostru fatar' u scrissir"u me' libru, e sulu c''un sa' leggiri* (ivi: 187), in quanto partecipa all'atto della creazione, crea un mondo dalle tenebre: *a tenebra, u so' tiatru rappresenta.e iu? Io costruisco ombre*

Si è detto che nei testi di Franco Scaldati destinati al teatro (che essenzialmente comprende tutta la sua produzione), i tratti lirici ed epici prevalgono rispetto a quelli dialogici, le figure si muovono in uno spazio scenico dove le leggi di gravità, coerenza, irreversibilità, sono eluse. Questo scenario è comune alla cosiddetta post drammaturgia, ma questa condivisione non rende meno insulare il nostro autore. La parentela con Beckett⁶, da alcuni invocata per stabilire filiazioni e discendenze, non è pertinente, per diversi motivi: nel teatro di Beckett la messa in scena è già inscritta nella pagina, dove la parola è interscambiabile con il movimento iterato di oggetti e *dramatis personae*. La vita è sottratta, rarefatta e la soglia che congiunge il personaggio autorecluso al vivace mondo, è una possibilità, come l'urlo che coincide con il culmine dell'azione impossibile da spegnere. Nel teatro di Scaldati circolano, al contrario, colori, passioni, azioni tenere e sentimenti amorosi, tripudi di fiori, aurore e notti rischiarate da stelle e luna. La ricchezza e la bellezza della natura è assaporata sensualmente attraverso la flagranza variata di forme, sapori, odori; i corpi si attraggono anche se sono mutilati e mostruosi.

Quello di Scaldati non è un teatro di ombre disincarnate, anche se le creature che lo abitano sono simboli, fantasmi, esseri dalle incerte e multiformenti identità: Lucio, doppio con Illuminata — è il poeta-commediante, è la tenebra della creazione e la luce della bellezza.

Il teatro di Scaldati ha tratti epici e lirici (la contraddizione e negazione del drammatico), ciò non vuol dire che è “teatro di poesia”, in quanto il narratore-attore ha la capacità di trasportare lo spettatore nel suo mondo grazie al ritmo del suo corpovoce, e di coinvolgerlo in un flusso narrativo in grado di evocare inondi senza bisogno di rappresentazione. E allora viene subito in mente un genere codificato come la tradizione dei cantastorie e dei “cuntisti”. Ma il teatro di Scaldati non si iscrive in questi repertori, per quanto aggiornati e contaminati: in esso la parola diventa voce e la voce suono e luce, la sua meta è immergersi là dove è scaturita, nel nulla, nella caverna, nell'aria: la tensione è verso la trascendenza del quotidiano e delle regole che lo governano e il flusso di voci libere indirette lavora per raggiungere l'unità, la fusione originaria con il tutto.

Se mai, il tratto epico del teatro di Scaldati appartiene a un'oralità pre-teatrale, prima del suo sorgere come genere e dopo la sua sparizione come genere. Ma non è un inno alla fine, allo scardinamento delle tavole del palcoscenico occidentale — come per Carmelo Bene — quanto un messaggio aurorale di rinascita a partire dalla voce, che imprimendo il suo ritmo al corpo si fa immagine, figurazione, racconto.

⁵ Ivi, p. 19.

⁶ Antonio Barbieri, lo studioso di recente scomparso, nella sua relazione (inedita) tenuta in occasione delle giornate di studio dedicate alla drammaturgia di Franco Scaldati (Università della Calabria, 14 e 15 gennaio 2002), osservava: «Citare la parentela del mondo di Scaldati con quello di Beckett, è superficiale oltre che sbagliato. Per Beckett siamo sospesi alla nostra “afasica” effusione di «aborti» che, è la strozzatura del «corpo» (le sue “malattie”, “deformazioni”, “mutilazioni”). Questo è il suo (di Beckett) “messaggio” fino, macroscopicamente, alla Winnie ‘Interrata fin sopra alla vita, esattamente al centro del monticello’ di *Giorni Felici*. Corpo castigato che, è ineluttabile, ammorba la parola (il famoso “maldetto”), continuamente detta e rimangiata, detta e sbavata (cancellata). Scaldati, all'opposto, vuole la parola-suono-luce, la parola accordata (pur con tutte le lacerazioni del percorso che, però, è investimento sacrificale e sacrale, e apposta per questo...) al flusso della Creazione». (A. Barbieri, *Ronzii incandescenti*, inedito, 2002).