

Titolo || La locanda degli elfi; conversazione con Franco Scaldati

Autore || Valentina Valentini; Franco Scaldati

Pubblicato || Valentina Valentini, *Franco Scaldati*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1997, pp. 117-137

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

La locanda degli elfi; conversazione con Franco Scaldati

di *Valentina Valentini; Franco Scaldati*

Vorrei partire dai tuoi esordi. Come hai incominciato a fare teatro e a scrivere per il teatro? Non mi è chiaro se hai iniziato prima a recitare o prima a scrivere, oppure le due cose insieme.

Non voglio parlare del passato... Il mio passato sono io così come sono ora. Il passato è nelle azioni, nei gesti, nelle parole di oggi... il passato, ininterrottamente, si riversa nel futuro, in un tempo immobile che è l'eternità. Nelle cose che scrivo è il mio passato, ma non è più solo mio quando diventa teatro. Ognuno riversa nell'altro sé stesso... tanti fiumi che si riversano nel mare... flussi d'aria nell'universo; energie, Io sono le persone incontrate; amate o odiate. Sono i libri che ho letto. I film che ho visto, i quadri contemplati, la musica che ho ascoltato e, più tutto questo lo conservo dentro di me, e più appartiene agli altri. Ritornando alla tua domanda, credo che le due cose si intreccino. Il rapporto con la scrittura lo ho avuto sempre, fin da ragazzino, in quegli anni mi attraevano molto il cinema, la pittura, i fumetti. Il teatro era proprio la cosa che mi attraeva di meno. Mi è sempre piaciuto leggere, da ragazzo divoravo libri di qualsiasi tipo. Mi intrigavano, stavo attento alla qualità della scrittura: scrivevo qualche racconto o qualche verso. Ho cominciato a leggere da bambino a dodici anni. Provenivo da una famiglia di contadini che si era trasferita a Palermo e quindi depositaria di una straordinaria cultura di vita e senza alcun rapporto coi libri. I miei fratelli andavano a scuola e cominciai a leggere per imitarli, ma anche perché mi piaceva. In quegli anni leggevo di tutto: dai gialli a Dostoevskij a Lawrence, tutto quello che c'era a portata di mano. Molto dopo venne l'innamoramento per la «beat generation». Negli anni della politica leggevo Engels, Marcuse, Marx, una letteratura verso la quale, a un certo punto, ho avuto un fortissimo rifiuto. Sono arrivato violentemente al teatro verso i ventitré, ventiquattro anni; avevo il desiderio fortissimo di stare in palcoscenico, di recitare, fare l'attore, non di scrivere per il teatro. Mi è quindi capitato di recitare in una compagnia che si chiamava «I Draghi». È durato un paio d'anni.

Quando hai incominciato a fare l'attore, hai smesso di scrivere?

Sì, ho avuto una netta interruzione, recitavo solamente. Bisogna anche tener presente che a dodici anni ho iniziato a fare il sarto per cui lavoravo tutto il giorno e non avevo il tempo per scrivere. Comunque continuavo a leggere moltissimo. La mia vita, per due o tre anni, era fatta di lavoro, teatro e lettura. A un certo punto smisi per un periodo di fare teatro. Sto parlando del 1968, anno in cui esplosero anche a Palermo i movimenti politici e mi lasciai coinvolgere da alcuni gruppi che facevano interventi nei quartieri. Seguì questa attività per diversi mesi. In quell'occasione conobbi Melino (che ora, dopo anni, è tornato a fare teatro con noi), Truden e altri, con cui ci intendemmo subito perché loro volevano fare teatro e Io facevano in maniera splendidamente selvaggia. Da lì ricominciò a nascere, sotto un punto di vista nuovo, l'idea di fare teatro.

Raccontami del contesto culturale in cui prese avvio la tua prima esperienza di attore-autore con un proprio gruppo.

Consumata la fase dell'impegno politico militante, nel '72-'73 ho ripreso a fare teatro e quindi ho ricominciato a scrivere e di lì non ho più smesso. La mia compagnia era chiamata «La compagnia del sarto» perché così venivo chiamato, ed era costituita da me, Melino e da altri che hanno continuato negli anni a fare teatro con me. In un primo momento, più che di scrittura si trattava di idee e frammenti che poi crescevano fino a diventare uno spettacolo. La scrittura, nel senso del copione, avvenne un paio d'anni dopo con il Pozzo dei pazzi, anche se almeno un terzo di questo spettacolo nacque in palcoscenico. Noi avevamo poca coscienza critica perché non conoscevamo affatto il modo di fare teatro in Italia. In città operavano Michele Perriera, un gruppo universitario guidato da Benno Mazzone e un gruppo di teatro politico che andava a lavorare nei cantieri navali, animato da Gabriella Montemagno. Il nostro obiettivo era quello di fare un teatro assolutamente libero, di gioco, di gioia e quindi di poesia. Il luogo dove ciò avvenne fu «La locanda degli elfi». Allora noi rifiutavamo la politica, il teatro degli stabili e quello delle cosiddette avanguardie. Eravamo anarchici, al di fuori di ogni regola. 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 un modo estremamente rigoroso. Ci interessava curare anche l'aspetto pittorico e visuale dello spettacolo. Stiamo parlando del periodo che va dal '73 al '78. Aprimmo un teatro che si chiamava «Il re di coppe» nel centro di Palermo, nella zona di via Dante dove presentavamo i nostri spettacoli, ma dopo un anno fummo costretti a chiudere, allo stesso modo di un altro che avevamo aperto un paio di anni prima. Era il periodo in cui cominciava a circolare la droga pesante con le relative retate della polizia, ragion per cui, grazie anche alla nostra incapacità di gestione, anche questa esperienza ebbe vita breve. In quel momento ci si cominciava a porre il problema delle produzioni. Pietro Carriglio, che inventò il teatro Biondo come teatro stabile, mi chiamò a lavorare al Biondo, dove rimasi dall'80 all'85, senza interruzione. Nel frattempo mi ero sposato, avevo avuto un figlio e avevo deciso di fare soltanto teatro. Per cinque anni lavorai al Biondo come attore, ma soprattutto come autore, anche se non ero conosciuto fuori dalla Sicilia perché le cose che scrivevo non erano ancora state pubblicate, erano bellissime ma ancora rudimentali. Ho cominciato a prestare molta attenzione alla scrittura proprio in quegli anni perché avevo tanto tempo libero che mi permise di imparare molto sia come scrittore che come attore.

Come fu accolto il tuo teatro a Palermo?

Ebbe un enorme successo. Per diversi anni tutta la borghesia di Palermo era incantata dalle cose che facevamo. Il radicamento nella mia città viene dal fatto che sono un uomo del popolo, vengo dalla campagna, dalla propaggine della città.

Titolo || La locanda degli elfi; conversazione con Franco Scaldati

Autore || Valentina Valentini; Franco Scaldati

Pubblicato || Valentina Valentini, *Franco Scaldati*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1997, pp. 117-137

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

Non sono nato a Palermo, ma da sempre ci vivo. I rapporti con la città sono sempre stati di osservazione e di attenzione. A quell'epoca vivevo in situazioni che non appartenevano alla mia cultura di contadino, alla cultura della mia famiglia. Così ho sviluppato il distacco necessario per osservare certi fenomeni. Da qui sono venuti fuori certi personaggi come quelli del *Pozzo dei Pazzi* o di *Attore con la o chiusa*, o altri ancora. Ero un individuo che viveva una situazione che non era la sua, da sradicato: non avevo fatto studi regolari e non avevo (come ora) poteri alle spalle, e mi rifiutavo (come ora) di frequentare salotti. Comunque, ero molto amato per quello che ero. Lo status culturale della città mi inquadrava come un naif, come grazioso. Ero insofferente anche all'etichetta di «uomo del popolo» che mi veniva attaccata addosso.

Eri contemporaneamente conosciuto anche sul piano nazionale?

La mia proiezione sulla scena nazionale avvenne nell'anno fatidico 1987, a partire dal video *Assassina* che vinse al TTVV di Riccione il secondo premio per la drammaturgia. Franco Quadri mi citò in diverse occasioni come uno degli autori emergenti. Nello stesso anno mettemmo in scena *Occhi* che ebbe forti consensi da parte dei maggiori critici teatrali (Quadri, Savioli, Bartolucci). Poi venne la collaborazione con Matteo Bavera e il lavoro del Piccolo Teatro, la regia del *Pozzo dei pazzi*, il premio Coppola Prati... Abbiamo avuto anche altri riconoscimenti: l'ETI fece tradurre in francese da Paul Manganaro (ma ancora non l'ha pubblicato) *Il Pozzo dei pazzi*. Nel frattempo era uscito il libro edito dalla Ubulibri, *Il Teatro del sarto*. Ero diventato un uomo di moda. In quel momento mi sono allarmato e ho rifiutato tutto. Capii che produzioni, spettacoli, successo non mi interessavano più. Quindi mi staccai dal Piccolo Teatro che in quegli anni produceva i miei spettacoli con le regie di Cherif, De Capitani e teneva in cartellone gli spettacoli di De Berardinis, Moscato, Cecchi, Corsetti, Martone e altri... In quegli anni noi eravamo sicuramente, a Palermo, dal punto di vista della proposta, il teatro di punta, anche se il pubblico era scarso. Da questo rifiuto prende avvio il laboratorio *Femmine dell'Ombra*. Antonella Di Salvo entrò a far parte del gruppo e mi aiutò con una forza incredibile.

Il laboratorio significò ricominciare tutto da capo?

È stato un azzeramento forte. Nel laboratorio *Femmine dell'Ombra* si accentuava sempre di più un desiderio che già c'era nella Compagnia del sarto. Il desiderio di rapporto, la necessità del gruppo, di avere tempi umani per realizzare le cose, di non cristallizzare lo spettacolo nelle repliche, quella necessità che viene fuori quando ti chiedi che cosa stai facendo e come lo vivi. Tutto ciò è negato dal principio della produzione che impedisce la possibilità di stabilire un rapporto forte di creatività. Avvertivo il pericolo di perdere me stesso. Per il *Pozzo dei pazzi* facemmo circa duecento repliche ed ero così stanco che non potevo più sopportare i miei personaggi. Gli organizzatori mi giravano sempre intorno. Il mio rifiuto non è stato ideologico ma viscerale. Ero frastornato totalmente dal ritmo di produzione: si finiva uno spettacolo e si pensava già a cominciarne un altro. Avevo la necessità di recuperare tempi umani, normali, il rifiuto è stato profondo ma naturale.

Il teatro del sarto raggruppava un nucleo stabile di persone?

Un nucleo di persone che ha lavorato con me è esistito da sempre. Lo spirito di questo gruppo si è affermato e concretizzato nella Compagnia del Sarto. Qui è venuto fuori Gaspare Cucinella che conoscevo da prima e che si è completamente integrato in questo lavoro. Altre persone hanno partecipato a questa esperienza e sono state con me per dieciododici anni, poi hanno smesso. Per esempio c'è Vannina che lavora con noi da più di quindici anni. Antonella sono già sette anni che ha preso in mano la situazione perché ha la capacità di portare avanti il progetto del laboratorio, progetto che continua anche adesso ad essere accettato con difficoltà, perché l'aver rifiutato l'appartenenza ai circuiti definiti del teatro non è stato capito né a Palermo né fuori. Siamo stati due o tre anni in silenzio per capire la strada da percorrere e le cose da fare.

Vorrei capire meglio il discorso del laboratorio. Che cosa si è modificato rispetto al modo di fare e vivere il teatro e rispetto al processo produttivo degli spettacoli che hai realizzato prima di Femmine dell'Ombra?

C'è da premettere che i primi due o tre spettacoli che ho presentato in pubblico come *Teatro del Sarto*, erano composti da frammenti che poi confluirono in altri spettacoli. Il primo, *Attore con la 'O' chiusa*, a Palermo ebbe un grandissimo successo. Era nato da una serie di frammenti con l'inserimento di cose bellissime di Ninni Truden che è stato un compagno di strada; una persona molto creativa, molto bella. Lavorammo insieme in due o tre spettacoli fondamentali per la nascita di quella poetica che andò raffinandosi col tempo. Oggi si è acquisita una certa formalizzazione, sicuramente una radicalizzazione, un desiderio fortissimo di disciplina e quindi di approfondimento e sprofondamento. Cominciano anche ad evidenziarsi necessità ed esigenze diverse. Si intravede un discorso che può portare molto lontano. Con il Laboratorio *Femmine dell'Ombra* comincia il cammino verso la propria essenza... e l'attraversamento delle insensatezze cercando il senso della vita e delle cose.

Hai incominciato a scrivere in dialetto o in italiano?

È una cosa curiosa, perché lo spunto per cominciare a scrivere in dialetto nacque da un viaggio in Marocco con Melino e Fabio Cangialosi (un altro importantissimo attore del mio teatro, così come pure lo è stato Paolo La Bruna). In quel paese ritrovai tutta una serie di umori, di suoni e di gesti che erano quelli della mia infanzia. Da lì sentii forte l'esigenza di ricominciare a scrivere. Ma non avevo nessun strumento né per teorizzare l'uso del dialetto, né per riallacciarmi a una tradizione teatrale. A differenza di Pasolini che nasce come intellettuale e poeta, noi nasciamo come folli, come poeti e non

Titolo || La locanda degli elfi; conversazione con Franco Scaldati

Autore || Valentina Valentini; Franco Scaldati

Pubblicato || Valentina Valentini, *Franco Scaldati*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1997, pp. 117-137

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

come intellettuali. Pasolini ci influenzò moltissimo.

I tuoi primi testi per il teatro sono nati sul palcoscenico?

Mi sono sempre considerato prima di tutto un attore, un attore po' atipico perché riversavo sugli altri il mio sapere di attore. In tutti i testi che ho scritto non c'è mai una parte scritta apposta per me, tranne che per un personaggio di *Occhi*, che poi non l'ho mai interpretato. Ecco una differenza fra me come autore e gli altri. autori. Ho sempre considerato il gruppo come un'unica cosa. Non ho mai creduto all'autore solitario – anche se la scrittura richiede solitudine – né all'autore romantico e tormentato, anche se ognuno ha i suoi tormenti. È molto importante creare dei contatti, dei corti circuiti, delle situazioni con altri, allargare il più possibile il fatto creativo superando il dato individuale e sottolineando più che mai l'importanza del dato individuale. So benissimo che l'individuo non si realizza soltanto di sé, è parte di un universo, di un oceano. Da qui si capisce il perché io non abbia mai firmato una regia; ho cominciato a firmarle ora. Il fatto che Antonella Di Salvo firmi con me le regie è dettato anche dalle esigenze di percorso che in questi ultimi anni stiamo tracciando.

Vorrei capire meglio questo aspetto della regia dei tuoi spettacoli.

Ho sempre considerato la messinscena come un fatto corale, di affiato, di interscambio, di vampirismo: appropriarsi l'uno dell'altro e dare a tua volta la propria anima. Ho sempre vissuto il teatro in questa maniera. Nel fare teatro c'è un rapporto di vita. Durante i cinque anni della *Compagnia del Sarto* abbiamo vissuto assieme e tutto era esperienza comune. Negli anni ci siamo resi conto che questo rapporto andava oltre i cosiddetti collettivi. C'era un incrocio di esistenze e di vite. Ho sempre tenuto a firmare i testi, mai a firmare la regia. Probabilmente perché li vivo come due momenti particolari e differenti. In quegli anni, avevo alcune persone accanto e per quelle scrivevo. 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. Scrivevo le cose che loro mi facevano immaginare. Scrivevo sotto forma di altri personaggi però le scrivevo per loro. Questo avviene anche ora. In quegli anni accadeva che, seppure i testi cominciassero a essere scritti e a prendere forma, ci fossero delle lacune, dei vuoti che venivano riempiti nel corso dello spettacolo. Accade in maniere eclatante con *Il pozzo dei pazzi*, uno spettacolo che possedeva all'inizio soltanto un canovaccio, per cui, soprattutto i due personaggi centrali, Gaspare e Benedetto, impersonati da Cucinella e da me, venivano reinventati continuamente con l'improvvisazione. La capacità di improvvisare dipende dagli attori, ve ne sono alcuni che, pur essendo dei bravi attori, hanno la necessità di un testo preciso; ce ne sono invece altri capaci di rimanere dentro il personaggio inventando continuamente.

Quindi il duo Totò e Vicè è una elaborazione successiva ...

Totò e Vicè è un piccolo frammento, sono dei personaggini che nascono quindici anni fa in un testo di molto successivo *al Pozzo dei pazzi*. Poi sono rivenuti fuori ed è nato uno spettacolo. Il prototipo della coppia è comunque, nato con Gaspare. Nei successivi due o tre spettacoli c'erano sempre questi due personaggi, queste coppie che poi andavano per i fatti loro.

Quali sono stati i tuoi primi testi rappresentati?

Quando venne fuori *Lucio*, nel 1978 neanche io avevo idea che fosse un testo di confine fra un teatro fatto di gioia, divertimento e favola e un teatro fatto di poesia che cominciava a superare il dialogo, per tendere a una struttura diversa, a essere parola pura. Prova ne sia che ho concepito solo due personaggi: uno senza gambe, sempre seduto e un altro che lo accudisce. Sempre insieme, isolati in un antro imbiancato dalla luna. Fu questo un altro spettacolo non capito. Non fu accolto come i precedenti. Era uno spettacolo immobile, dove non succedeva nulla, si parlava e parlava. Questa è la differenza rispetto a *Il Pozzo dei Pazzi* dove c'è molta azione e movimento e la parola è più diretta. Dopo *Lucio* venne fuori *Assassina*. Tra i due c'è *La guardiana dell'acqua* che è composta da frammenti. Dopo *Assassina* passano alcuni anni e poi arriva *Occhi* in cui c'è uno sprofondamento verso il sesso femminile, verso una sensualità maledetta. Anche *Occhi* è diventato uno spettacolo di confine tra gli spettacoli con una forma dialogica e quelli monologici: Sul muro c'è l'ombra di una farfalla e *Ofelia* è una dolce pupa fra i cuscini, sono testi appartenenti entrambi ad un infinito monologo sull'universo femminile. Tra le pieghe veniva fuori *Totò e Vicè*, infatti la trilogia si pone in mezzo a questo corpo enorme il cui primo titolo è *Femmine dell'Ombra*. Mentre lavoravo a quest'opera dal progetto vastissimo, tuttora non conclusa, cominciava a venire fuori *Totò e Vicè*. Mi diveniva moltissimo scrivere le gag dei personaggi che si andavano man mano accumulando, tanto da venirne fuori la trilogia. Nascono quindi come intermezzi di lazzo fra spettacoli più seri, per scaricare le tensioni accumulate. In questo progetto troviamo anche altri pezzi che sono stati inseriti ne *La Locanda invisibile*, un'opera un po' strana composta di racconti brevi che confinano con il mistero. Nei testi che prendono origine da *Occhi* si ritrova una costante, che è la morte. Da *Occhi* in poi c'è 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. Tutto ciò diventa particolarmente esplicito e ideologicamente più definito con *Sul muro c'è l'ombra di una farfalla* e con *Ofelia*....

Qual è il processo di elaborazione dei tuoi testi e il rapporto tra la pagina scritta e la parola detta in scena?

Io scrivo quello che le persone che mi stanno accanto mi chiedono tacitamente di scrivere. Dicono che noi fuggiamo verso

Titolo || La locanda degli elfi; conversazione con Franco Scaldati

Autore || Valentina Valentini; Franco Scaldati

Pubblicato || Valentina Valentini, *Franco Scaldati*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1997, pp. 117-137

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

il cielo... e se così fosse? In realtà è una capacità di stare e di essere sinceri con sé stessi e, contemporaneamente, rapportarsi all'altro, attraversando tutte le violenze e le sensazioni che abbiamo dentro. Negli ultimi anni mi accade invece più frequentemente di scrivere per il testo in sé, senza tenere conto dell'attore che lo andrà a recitare, cosa che prima non succedeva. In ogni caso però mi faccio sempre coinvolgere dagli attori e dalle persone che mi stanno attorno, per cui si crea una sorta di forza, in contrapposizione a ciò che c'è all'esterno.

Come vivi la inevitabile frattura fra il testo e la messinscena nei tuoi spettacoli?

C'è sempre uno scarto fra testo e messa in scena dell'opera. Ogni cosa che io dico o che scrivo, nel momento stesso in cui passa attraverso l'attore o l'attrice – io li chiamo sciamani – inevitabilmente si impregna di altri umori che dipendono da come ciascuno instaura un rapporto con la parte; dalla spiritualità che il singolo possiede, dal modo differente che ciascuno ha di porsi in relazione al proprio corpo e al proprio spirito. A volte le mie intenzioni testuali vengono indebolite dal lavoro dell'attore, perfino modificate, a volte invece sono viepiù rafforzate. In ogni caso, il momento interpretativo del palcoscenico diventa un momento diverso da quello della scrittura, che ha una componente di solitudine fortissima. Nella recitazione dell'attore c'è una sorta di verifica del testo, che prescinde dai tempi di recitazione. Io considero l'attore il centro del fare teatro, e cerco di fornire gli strumenti per ripetere sulla scena l'operazione che faccio quando scrivo: essere completamente immersi in sé stessi. Così diventa autonomo rispetto a tutto e si colloca al centro della rappresentazione. Questo è il tipo di percorso che noi facciamo, che a volte non si riesce a percorrere del tutto. Ma questo è il percorso.

Che valenza attribuisce allo spazio scenico...

Ogni cosa passa attraverso l'anima dell'attore e quindi attraverso il corpo... Il corpo, privato dalla sua spiritualità è un corpo morto... Amo l'attore sciamano e non l'attore marionetta. 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. Noi abbiamo occhi e anima e viviamo la sacralità del corpo... L'attore sciamano è preso dalle parole, come è vero il contrario. È l'attore che amava Testori...è lui il mio maestro. L'unicità fra azione-non azione, corpo, parola, anima... la sua spiritualità nata dalla sofferenza di vivere – sono i silenzi e gli spazi vuoti.

Come vivi questo tuo rimaneggiare continuamente la pagina scritta, scrivere e riscrivere i testi?

Per me è un arricchimento, ed è in questa accezione che io dico che mi sento più un attore che uno scrittore. La parola scritta «imprigionata» non ha nessun senso, se non prende voce, se non vola. Ho colto questo in particolar modo ascoltando il poeta Bacchini: lui prendeva le parole dalla pagina e le lasciava volare come farfalle. L'attore dovrebbe arrivare a questa assoluta naturalezza, come quella dello sciamano che vola libero e naturale. Cerco di sfuggire al libro scritto che fissa il testo nel tempo, lo blocca nella pagina come una cosa morta. Però ho sempre un buon rapporto con le pagine che scrivo, seppure, sempre suscettibili di modifica.

Il genere drammatico classico, si può dire che non esista più nel teatro del Novecento. La tua produzione di testi è indifferenziata o distingui i testi che scrivi per il teatro dagli altri non destinati alla scena?

Qualunque cosa io scriva è in funzione del teatro. Non ho mai pensato di scrivere qualcosa senza questa possibilità primaria che è la riproposizione del mio lavoro sul palcoscenico. Anche quando ho scritto dei piccoli brani in italiano li ho pensati per il teatro. L'esperienza di ogni singolo individuo è inevitabilmente l'esperienza dell'intero genere umano, quindi il singolo si deve esprimere ma anche annullare nella pluralità. Io in realtà ho un fortissimo bisogno di avere uno scambio, un confronto con altri, devo essere me stesso in altre persone, mentre altri devono essere in me. Questa dualità è una mia esigenza. Il nostro percorso scenico tende a questo fine, anche se ci accorgiamo che non è né semplice, né delineabile la fine.

Nei tuoi testi non c'è conflitto drammatico fra i personaggi: Totò e Vicé sono interscambiabili fra di loro.

Anche ne *Il Pozzo dei pazzi*, Benedetto e Gaspare sono la stessa persona che si sdoppia. Sono due appartenenti al genere umano, per cui una cosa che appartiene all'uno appartiene anche all'altro. Questa è una lezione che ho appreso da Beckett: un uomo ha in sé ogni altro uomo.

I tuoi personaggi sono degli erranti, come possono essere espressi all'interno dello spazio della scena?

Il rapporto fondamentale che l'attore deve avere con il palcoscenico è simile al rapporto che si deve avere con il passato, che poi è il nostro referente e la nostra impronta. Bisogna avere rispetto nei confronti del passato e delle macerie che esso ci lascia. Le macerie sono l'unica sincera testimonianza dell'esistenza dell'umanità, e non si può abusare di esse per fare spettacolo. Occorre entrare in sintonia con il luogo ove si fa teatro, riscoprire il *genius loci* tanto caro ai latini. È una cosa che mi sono sempre sforzato di fare. Ogni posto ha una sua autonomia, va amato, rispettato, assecondato nella sua più intima natura.

Qual è «la civiltà» o il genere teatrale al quale ti senti più vicino?

La commedia dell'arte, che è arrivata a noi con le sue improvvisazioni, con il lazzo che portava con sé la cultura del suo tempo. Anche Eduardo, soprattutto nel suo modo di essere attore, ha lasciato una traccia indelebile nel cammino del teatro

Titolo || La locanda degli elfi; conversazione con Franco Scaldati

Autore || Valentina Valentini; Franco Scaldati

Pubblicato || Valentina Valentini, *Franco Scaldati*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1997, pp. 117-137

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

contemporaneo... e riscrive la Tempesta con straordinaria «modernità». A un certo punto è subentrato il cinema, con i film muti di Buster Keaton, Charlot, tutti attori straordinari. La commedia dell'arte io l'ho conosciuta attraverso i film comici, quelli di Totò per esempio. Non è difficile riscontrare una confluenza di idee, fino ad arrivare a quella poesia pura che si aveva nella recitazione di questi grandi. Non ho letto molti testi di teatro, ho sempre avuto un rifiuto nei loro confronti, mi annoio subito.

Hai avuto invece una più intensa frequentazione con la poesia?

Ho letto e leggo moltissima Poesia... è come armonizzare l'umano respiro con l'universo intero. In questi ultimi anni ho amato particolarmente i poeti francesi e i preraffaelliti.

Sebbene i tuoi testi implicino l'ascolto, l'oralità, portano, sulla pagina una sorta di disegno che le lettere compongono sul foglio bianco...

Se non ho un rapporto visivo con la pagina che scrivo, la pagina stessa mi appare brutta, allora ci ritorno su, la rivisito... So che questa è una cosa assolutamente nevrotica, infatti sono capace di riscrivere una pagina anche dieci volte, se non ha un disegno ben preciso (anche Schönberg si accorgeva se la partitura musicale funzionava, soltanto guardandola, senza leggerla). Se io non costruisco un disegno, se non ho una sensazione visiva della pagina non riesco a scrivere. La voce è una cosa che viene di conseguenza, tant'è che quando poi leggo la pagina che ho scritto, la segno a tal punto che a stento la si può rileggere. Per molti anni ho scritto a penna sui quaderni e lì c'era un'attenzione al disegno, alla calligrafia.

E la letteratura greca classica?

Sicuramente mi ha fatto pensare tanto. I presocratici per esempio mi hanno instradato nella cultura greca che ci è arrivata solo per frammenti e che ti lascia intravedere l'altro. Negli autori greci tragici c'è grandissimo teatro e l'attore contemporaneo per essere tale deve riattraversare questo teatro. Ho amato anche moltissimo le elegie greche e latine. Nel mio mondo creativo tutte queste cose mi hanno sicuramente influenzato, in un certo senso mi sono fatto attraversare da esse, e poi sono venute fuori all'improvviso nei miei lavori.

Mi sembra di percepire, in alcuni dei tuoi testi degli echi dell'antica tradizione letteraria italiana, quella provenzale e cavalleresca ...come canti la donna per esempio.

Vedo la donna come immagine sublime. Contemporaneamente però è visitata nel suo aspetto sensuale.

Hai mai pensato di presentare tu stesso da solo i tuoi testi; semplicemente leggendoli?

I conflitti sono inevitabili e necessari. L'oratorio è la purezza cui ambiamo.

Nel tuo modo di recitare mi ha colpito moltissimo l'emissione particolare della voce... Da dove trae origine questa phoné, questo stretto rapporto fra parola e gesto?

Come i bambini anche gli attori devono «nascondersi». Ci si nasconde nel buio o dietro a una voce o a una maschera. 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... ma poi, chi ha perso? Credo nelle voci... le ascolto... sono strumenti. La maschera mia e quella di Gaspare nascono ad imitazione di personaggi già esistiti. Prendiamo: Totò e Vicé, due veri scemi che riversano nel loro recitare il quotidiano teatrino che si fa nelle strade... recitare in pubblico per potere mangiare, litigare apposta perché gli altri lo richiedono. Una cosa che mi colpì nel mezzo di una delle tante sciarne a richiesta, recitata dai due con le loro voci rauche e quella gestualità tipica, fu quando uno dei due si scoccò e disse: «mi siddiò di sciarrarimi Datimi i picciuli, ca' mi nni vaiu» (Litigare mi ha scocciato, datemi i soldi che me ne vado). Ho riportato questo tipo di teatro di strada in *Indovina Ventura*. La riscoperta dei quartieri, della gente dal dialetto comune, ti fa ritrovare l'arte teatrale pura, come accade nella mia *Locanda Invisibile*. In esso c'è un momento particolare in cui un personaggio bussa ad una porta, un altro personaggio gli apre e il primo tira fuori un quaderno e dice: «Io ho il compito di raccogliere le parole e di portarle a te». Ripercorrendo le parole il personaggio trova la storia dell'umanità. Nelle lingue dei popoli sconfitti il valore più importante riemerge attraverso le parole, perché la sconfitta ha in sé l'eternità, la vittoria è storia, cronaca. Il rapporto fra la gente e i miei attori è un rapporto che permette la crescita.

L'estetica contemporanea si compiace di rappresentare l'effetto "trauma". Il tuo teatro, secondo una chiave interpretativa accreditata, sembra ricadervi...

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 Io è la purezza della contemplazione. La follia stessa cos'è? Tutto appartiene a un percorso che si deve attraversare e due sono le alternative: l'una vista all'interno dell'eternità, l'altra vista invece alla luce della vita che passa, muore e finisce. Le cose vanno lette alla luce delle due concezioni, con pietà umana e con la coscienza dell'eternità.

Titolo || La locanda degli elfi; conversazione con Franco Scaldati

Autore || Valentina Valentini; Franco Scaldati

Pubblicato || Valentina Valentini, *Franco Scaldati*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1997, pp. 117-137

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 6 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

Consideri il tuo un teatro tragico, pur non esistendo più un vero teatro tragico?

C'è possibilità di salvezza? Sì, penso che sia proprio un teatro tragico. Nella tragedia greca è il capro espiatorio che parla. Mi chiedo però cosa sia la tragedia. Nel nostro teatro non esiste il buono e il cattivo, il personaggio minore e quello centrale: esiste la grandezza e la forza del coro, e quando c'è la colpa, essa stessa è grande e ha valore assoluto come la giustizia. Ogni personaggio è buono e terribile allo stesso tempo, ogni uomo ha nel suo intimo l'assassino. Se quindi nell'umanità ci sono gli assassini, tutti siamo colpevoli.

Tu passi dal regno dei morti a quello dei vivi, in un sistema in cui non esiste il contrasto tragico degli opposti, Eppure, perché riscatti il male?

Il contrasto tragico è comunque un contrasto altissimo e totale, il male in esso è fortissimo, assurge ad una dimensione altissima che appartiene comunque all'uomo. Forse nell'attimo in cui il male è compiuto, c'è un riscatto... I poeti sentendolo con grande intensità, lo ribaltano, forse... Cristo assume in sé tutto il male dell'umanità e così la riscatta. Io vedo l'esistenza del male come un fatto che deve essere totalmente vissuto nella sua grandezza. Bisogna tener conto delle molteplici realtà esistenti, anche di quelle negative.

Nelle tue opere c'è un fortissimo sentimento (che definirei arcaico in quanto la classicità è diventata arcaica) della natura scomparso o marginale sia nell'esperienza che nella letteratura contemporanea.

Per me, osservare un fiore, una zolla di terra, un animale, vale quanto avere letto un verso in cui queste esperienze confluiscono. Leggere o ripetersi un verso, o guardare qualcosa e da essa venire preso, sono due tipi di esperienze ugualmente vitali. Le due cose si fondono: l'uomo vive nelle sue sensazioni, di ciò che i suoi sensi gli porgono, la visione di un volo di farfalle, di un suono... egli è, in qualche modo, più in armonia con il mondo che lo circonda. Quando queste condizioni non ci sono più, si moltiplica il rapporto con ciò che ci circonda, con la luna e con una pozza d'acqua, e con il sole e con una foglia d'albero... Questa è una forma arcaica di teatro. Se immaginiamo un cieco, egli è un mistero, con il suo mondo particolare...

C'è costante nelle tue opere il motivo della luce e al contrario quello del buio...

I miei spettacoli tendono sempre ad essere al buio con dei bagliori. Le cose estremamente luminose sembrano non appartenermi, a meno che non sia il sole a dare la luce. La notte è del resto buia, per cui le scene di opere nate di notte per forza di cose sono buie. Dare luce alla notte per me è una falsificazione. Nonostante ciò amo moltissimo il sole.

Il tuo è dunque un regime notturno in cui c'è la ricerca della luce che rischiarerà le tenebre.

Il buio è quella zona dove tutto si macera e poi si ricompono, 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. La matrice ancestrale è il binomio tenebra-luce, un tema importante: «e quindi uscimmo a riveder le stelle».

Nei tuoi lavori si trova anche la città, ma è un flash lontano, anfratti e macerie in cui si nascondono e vivono i tuoi personaggi.

Io sono nato nelle campagne e trasferito poi in città. La vita agreste e ciò che comporta mi è rimasta dentro, insieme alle sensazioni ad esse legate... la distensione dei suoni... Anche una città come Palermo, i suoi quartieri, le borgate erano prima piccoli paesi di campagna, universi completi. La città l'ho sempre vista da lontano con timore e rispetto.

Il tuo continuo interrogare su ciò che sono la luna, il sole, le stelle è sia arcaico che infantile; assomiglia al modo in cui bambini con innocenza osservano il mondo e la natura intorno a loro e attribuiscono loro un'anima...

Gli interrogativi dei bambini sono bellissimi ed è pure bello pensare che la luna ha deciso di chiamarsi luna... C'è un motivo che da poco mi ritorna di frequente spesso infatti mi accorgo che sono le cose che si danno un nome, e non siamo noi a dargliela. Ciò mi porta a concludere che scrittura e attore si incrociano, anzi diventano una cosa sola, in fondo. Perché le esperienze sono trasferite nella scrittura e poi la scrittura restituisce queste esperienze in un continuum ancestrale, che si ripete forse all'infinito.

I tuoi testi ultimi, Ofelia è una dolce pupa fra i cuscini e Sul muro c'è l'ombra di una farfalla sono abbastanza ermetici...

Con me esiste il percorso, non può esistere un punto di arrivo fisso.

Castelnuovo (Pa), settembre 1996