

Francesca Gasparini

LA RICERCA DEL (SUBLIME) MISTERO

Non si può capire ciò che dirò di seguito senza immaginarsi Giuliano Scabia, senza sapere che è un poeta che canta i suoi poemi (romanzi, drammi, lettere, conferenze), un generoso poeta vestito di bianco, cavaliere senza macchia che arriva con il suo cavallo a tracolla (cavallo finto di cartapesta, ma sempre andante); attore così dentro le proprie parole, così desideroso di sentirle rimbalzare sulle cose, su noi spettatori, sul cielo basso, sul vento garbino, di sentire l'eco silenziosa delle risposte, che sono anche sguardi, fiati piccoli di chi è incantato, sudori¹. Non credo che qualcun altro potrebbe dire quelle parole a noi in un modo più affettuoso e cocente; è lui che ce le deve portare perché le incorpora, le mette in moto con le braccia con le mani con le dita con le gambe, le spinge di qua e di là, le fa roteare intorno, gliele si vede uscire anche dai capelli bianchi. Lui sa il loro destino e le accompagna. Sta presente in quei suoni-ritmi, in quei flussi come un narratore antico, non come un attore moderno: non per rappresentarci azioni, ma per il puro gusto di incantarci con il racconto. E il racconto è teatro, se non ha corpo non c'è.

1. *Epos dell'azione poetica*

Poesia - scrittura drammatica/narrativa – teatro - poesia. Gli elementi di questo circuito senza soluzione di continuità, nella pratica di Scabia si traducono in *azioni*: tra azione poetica e azione teatrale avviene un cortocircuito per cui l'una è l'altra e viceversa (scrivere il romanzo *Nane oca* o le poesie del *Poeta albero* è fare poesia, ma è anche fare teatro, andare dai "matti" di Trieste o studiare il "teatro di stalla" per attraversare l'Appennino con gli studenti universitari è fare teatro, ma è anche fare poesia); e l'azione teatrale/poetica di Scabia è percorsa e scossa da una serie di altre azioni operanti ad un livello secondo, di cui essa si sostanzia e da cui prende vita: camminare - raccontare - ascoltare.

Il suo è un teatro/poesia camminante, raccontante, ascoltante. Il poeta stesso è tale in quanto camminante, raccontante, ascoltante. Ma ciò che è più

¹ Ma ascoltiamo De Marinis, per capire bene la figura di questo *uomo di teatro* a tutto tondo che sostiene di essere *solo* un poeta: "Si potrebbe anche dire così: che Scabia ha incontrato ad un certo punto il teatro, la forma-teatro, all'interno di un ricercare personale poetico-politico-pedagogico sul linguaggio e sull'immaginario, e di esso si è servito come di un 'bisturi' e di un 'trampolino' (sono immagini notoriamente grotowskiane), per afferrare e proiettare all'esterno, dandogli consistenza sensibile, fantasmi e immagini profonde, personali e collettive, in altri termini per dare una dimensione sociale e interpersonale al suo (e nostro) bisogno di gioco, travestimento, comunicazione, espressione". (M. De Marinis, *Nota* a G. Scabia, *Avvicinamento a Dioniso*, "Culture teatrali", n. 2/3, 2000, pp. 28-29).

significativo è che i partecipanti, coloro che sono chiamati a essere parte del *mistero* (*mistes*, colui che partecipa) - siano essi lettori, spettatori, studenti di corso, utenti di un manicomio, scolari, gente di piazza – sono indotti a formare un cerchio (circolo) di camminanti, raccontanti, ascoltanti, al cui interno la poesia/teatro si compie. E il cammino non è mai (o quasi mai) metaforico, così come il racconto non deve necessariamente passare per la verbalità ma è quasi sempre il racconto attraverso il fare o il corpo che fa. Dunque, la poesia non è la parola stampata sulla carta, ma un'azione (magica) che il poeta compie per sé e per coloro che partecipano; e il teatro non è un'immagine che scorre di fronte (o intorno) a noi, ma un viaggio da vivere in prima persona con il proprio corpo (percorso-racconto dentro il corpo con il corpo e dal corpo alla mente), non per rappresentare o per subire la rappresentazione ma per andare alla scoperta. Nel mistero si può solo essere dentro; lo spettatore, colui che guarda e basta, è un intruso/escluso, come Penteo nella *Baccanti* di Euripide².

Vorrei fare un solo esempio, limpidissimo. Si tratta dell'intervento portato da Scabia al Festival di Santarcangelo nel 1999, che ha preso il nome di *Camminata notturna da Santarcangelo al mare* e che è forse l'azione più bella di Scabia degli ultimi anni. Fu una camminata epica di 14 km dalle cave di Santarcangelo al molo ultimo di Rimini, da mezzanotte alle sei del mattino; scatenò reazioni contrastanti ed estreme che andavano dalla totale empatia al furioso rifiuto. Il punto notevole è per me che tutti gli elementi entrati in gioco, le brutture dell'ambiente, il silenzio, la fatica, il male dei piedi, la rabbia, strutturati all'interno dell'azione "camminata notturna", così prepotentemente lontana da ogni forma di rappresentazione, di spettacolarità, e anche tutto sommato di *happening*, entravano nella bellezza, erano la bellezza, dell'ascolto e dello sguardo puro, del *discorso poetico* (cioè non di qualcosa che veniva proposto, ma del suo accadere, l'accadere del camminare, dei suoni della notte, del sudore, del dolore dei piedi, dello strisciare dei corpi, delle chiacchiere, dei pensieri liberi, delle emozioni)³. E

² Ma ci sono altri livelli di questo cortocircuito che varrebbe la pena approfondire e a cui qui accenno soltanto. È lo scavo, il lavoro incessante sul corpo della lingua a fare della scrittura un'azione corporea e a mettere in campo la sua voce, o meglio la sua vocalità (basti ricordare quei tracciati grafici –tessiture finissime, scarabocchi, disegnetti- che Scabia produce in grande quantità proprio come preparazione (allenamento?) alla scrittura vera e propria, i quali alludono direttamente alla fatica fisica della scrittura, all'incisione, al movimento della mano, cioè alla danza (Scabia vi si riferisce come ad un modo per trovare l'*intonazione* e, infatti, spesso sembrano proprio delle partiture). E alla danza, come movimento corporeo regolato, vi si arriva per via diversa anche a partire dalla poesia, il cui incedere, il cui ritmo, il cui metro, come i Greci sapevano bene, è un *passo*, una forma ritmica del corpo.

³ Così mi capitò di scrivere, a caldo, il giorno seguente l'evento, in un articolo su "Il Quaderno del Festival", **luglio 1999**: "*Opera della notte*, spettacolo per intimi pensieri, forse non spettacolo, ascolto itinerante di molti suoni (della voce parlante, del cielo, dell'acqua, del cemento, delle piante dei piedi), non dell'impazienza. Che non t'abbaglia, che non ti vuol rappresentare, con effetti speciali incantare. È soffuso, si dilata, lo trovi se lo sai cercare. Se non ti sfugge. Che la strada sia segnata, poco misteriosa, davvero importa? Altri percorsi e

l'opuscolo che Scabia ha prodotto, con le bellissime immagini di Maurizio Conca, per ricordare la camminata, e che ha regalato un anno dopo a coloro che vi avevano partecipato, contiene una delle sue scritture più intense e folgoranti (per il testo di *Camminata notturna* si veda *infra*).

Ecco, con il percorso che propongo qui, vorrei arrivare a mostrare la centralità fondativa, non solo per l'esperienza di Scabia con gli studenti ma per tutti i suoi interventi teatrali-poetici, di ciò che mi piace chiamare l'*epos* dell'azione poetica, cioè quell'insieme di pratiche assolutamente eterogenee (scritture, disegni, fotografie, registrazioni video, ecc.) che vengono dopo, o a ridosso, del fare. Esempi poco conosciuti di questo *epos* sono i quaderni universitari; esempi noti sono invece il libro di *Marco cavallo*, o quello sull'esperienza del Gorilla Quadrumàno, anch'essa un'esperienza universitaria, o le bellissime "lettere a Dorothea" su *Il Diavolo e il suo Angelo* e molti altri.

Mi piace schematizzare così. Da una parte nella pratica di Scabia abbiamo il fare, dove azione poetica, azione narrativa, azione drammatica sono in un certo senso indistinguibili perché portate a sintesi da quella *ricerca inesausta del mistero* che io identifico con il "segreto dell'eterna giovinezza" di cui lui parla spesso ai suoi studenti come termine ultimo di un viaggio teatrale/poetico che sia vero, vissuto (e poi anche con il *momón* di *Nane Oca*⁴); e proprio come emanazioni coerenti di questa ricerca si danno

misteri battiamo nella notte, buia o luminosa, a cercare la notte, a essere dentro il ventre suo pieno di spiriti candidi e brucianti. Incredibili visioni e rivelazioni si danno sempre, a volerlo. Il viaggio è personale".

⁴ "«Caro Giovanni, cara signora Flora, cari ragazzi del Palo delle Rondini, cara Maria la Bella, caro Celeste lo sposo, - disse l'Uomo Selvatico, - sono venuto stasera per impulso dell'anima allo scopo di rivelarvi il segreto più grande che ci sia. Avete mai sentito parlare dell'albero della vita?

- Certamente, - disse la signora Flora. - Se ne raccontano tante sugli alberi della vita. La Scrittura dice che anche nel Paradiso Terrestre...

- Appunto, - disse l'Uomo Selvatico. - Ero presente quando Dio proibì al primo uomo di mangiare la foglia per paura che diventasse immortale come lui. Di nascosto io ho assaggiato, ne è passato di tempo, e non sono ancora morto. Penso di essere diventato immortale.

- Allora l'albero della vita è veramente esistito! - disse Giovanni.

- E ancora esiste, - disse l'Uomo Selvatico.

- Dove? - domandò Giovanni.

- È l'albero sopra cui sto, - disse l'Uomo Selvatico

[...]

Tutti restarono a bocca aperta. Si sentivano i battiti dei cuori. Giovanni disse:

- Mi piacerebbe mangiare le foglie.

- Mangiate, mangiate, - disse l'Uomo Selvatico. Sentite come sono dolci e garbine.

Allora tutti si accostarono all'albero, staccarono le foglie e ne mangiarono. [...]

Intanto in piazza tutti aspettavano e Giovanni disse:

- Cosa mai avranno queste foglie dolci e garbine per rendere immortali?

- Sono il vero più vero momón, - disse l'Uomo Selvatico, - e l'albero è collegato per le radici con tutti gli alberi della Pavante Foresta e delle selve sorelle sparse per il mondo.

- Ma guarda, - disse Giovanni, - il momón era davanti a casa e non lo sapevo.

appunto le molte occupazioni scabiane: romanzo, scrittura drammatica, narrazione orale, scrittura poetica, impegno teatrale.

Dall'altra parte la riflessione sul fare, che, stante precisione e dettaglio, si spoglia del rigore, del *rigor mortis*, dell'analisi fine a se stessa, della documentazione catalogatoria, del giudizio definitorio *a posteriori*, per ammantarsi invece del tremore di cui vive il corpo nell'azione, della vitalità del discorso poetico, della potenza in atto di una scrittura che incide nella carne del vissuto, che sollecita il ricordo come fantasma (o forse demone), che tratteggia gli archetipi della mente, che riassume l'esperienza in un nuovo viaggio, la testimonia ma anche la plasma. Ecco, la riflessione sul fare, come reinvenzione potente del fare stesso attraverso la memorialità attiva, si trasforma a sua volta in un fare, in un'azione poetica seconda, non meno densa e incisiva della prima, e che non ha termine (o meglio, la cui durata è indefinita).

Ed entro i confini di questo *epos* appena delineato si collocano materiali eterogenei e di origine diversa (compresi registrazioni video, appunti, schizzi, fotografie, disegni, trascrizioni delle sequenze corporee, o dei canti o delle danze, che si possono trovare nei quaderni universitari), a cui solo impropriamente ci si può riferire come *documenti*. Essi, al pari delle scritture (racconti, diari, rievocazioni, testimonianze...), sono tracce di un cammino, incisioni nel corpo dell'esperienza perché germogli ancora, richiami per riattivare la comunicazione (con il passato, o con noi che siamo nel passato?), azione rinnovata, interrogazione ininterrotta di un fare che in essi continua a vivere mostrando luci e ombre; non prodotti conclusi per essere fruiti come tali, ma frammenti di un discorso, che producono senso solo nel dialogo interno con tutti gli altri frammenti.

2. L'agitatore di sogni⁵

“Agitare i sogni” è sempre stato per Scabia nel lavoro con gli studenti all'Università un metodo pedagogico in senso forte e uno strumento d'indagine sensibilissimo, senza sbavature, dove il banale incitamento all'espressione libera della creatività si travasa in un più ampio e articolato sostegno alla ricerca di una via personale (cioè interiore/interna). Per capire il senso di questo apparente paradosso mi pare necessario dare uno sguardo a quella che, a mio parere, è stata l'esperienza universitaria scabiana più intensa e feconda degli ultimi vent'anni: cioè quella che *a posteriori* è stata chiamata *Nutrire dio. Avvicinamento a Dioniso*.

- Che cosa cambia adesso che siamo immortali? disse la signora Flora.

- Che ci godiamo eternamente la vita e l'amore, disse suor Gabriella” (G. Scabia, *Nane Oca*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 138 e 141).

⁵ “Apparire e sparire, arrivare improvvisi, agitare i sogni” dice Scabia nella *Lettera a Dorothea* (in G. Scabia, *Il Diavolo e il suo Angelo preceduto dalla Lettera a Dorothea*, Firenze, la casa Usher, 1982, p. 14).

Il viaggio intrapreso per giungere al cuore del dio-Dioniso, capo del teatro, attraverso le *Baccanti* di Euripide, indagate tenacemente per tre anni consecutivi, e le *Rane* di Aristofane, è stato un lungo processo di trasmissione di scoperte e conoscenze nel susseguirsi degli anni e dei partecipanti. La sfida è sempre stata nei corsi di Scabia l'entrare nei testi mettendo in gioco se stessi: ricerca rigorosa che scava nelle parole con il corpo, che incide nel corpo (il proprio corpo) per trovare il racconto. L'andare nelle *Baccanti* e nelle *Rane* significava fissare le tappe, camminando a tentoni, nel buio, di un percorso individuale e collettivo, che diventava viaggio concreto della mente e del corpo in un luogo *altro* (non uno spettacolo ma un rito interno alla *communitas spontanea* creatasi nel chiuso dell'aula universitaria). La ricerca di Dioniso, in Dioniso, è stata una ricerca di poesia, di ballo, di canto, non scatenamento gratuito, libera esibizione di creatività, ma controllata e motivata (perché radicata interiormente, o meglio perché interna all'esistenza dei singoli e del gruppo) reviviscenza del mistero (mistero celato nel testo/nei testi e per il quale le azioni ricercate, le letture, gli studi, i canti e i balli sono strumenti di rivelazione). Il voluminoso quaderno di Drammaturgia omonimo⁶ è uno splendido esempio di ciò che ho chiamato *epos* dell'azione poetica e mostra chiaramente quella stratificazione di realtà e immaginario che fa sì che l'esperienza stessa, così come i materiali-video che ne recano traccia⁷, non sia scorporabile da tutta l'altra massa di *epos* che vi si è sedimentata sopra e che la risignifica. Ma ciò che mi interessa qui sottolineare, e che il quaderno mostra con chiarezza, è come da una ricerca rigorosissima, da uno studio approfondito e continuo, da uno stare sul testo con una fedeltà filologica, si potesse arrivare alla libertà totale d'interpretazione e d'invenzione, alla libertà del canto-ballo: alcuni cori delle *Baccanti* di Euripide li abbiamo scavati e tradotti parola per parola con l'acribia dell'erudito e del filologo per giungere a inventare su di essi melodie e danze e testi tanto lontani da un'ipotesi di recupero del teatro greco, quanto rivelatori per i nostri corpi e la nostra mente collettiva di un teatro e di un rito possibili. Nell'introduzione al quaderno Scabia indica con precisione come questo "agitarsi dei sogni",

⁶ G. Scabia, *Nutrire dio (avvicinamento a Dioniso)*, in collaborazione con G. Anzini, F. Gasparini, A. Jonata, nono quaderno di drammaturgia, copisteria harpo, 2001. Il quaderno contiene materiali disparati eppure intimamente organici: si va dal saggio di Scabia, scientificamente ineccepibile, *Il segreto dei nomi di dio*, che è stato al cuore di tutto il processo di lavoro, ai diari che il professore teneva tornando a casa in treno dopo le lezioni, a metà tra descrizione e suggestione, realismo e volo estatico; dalle testimonianze dei collaboratori alle traduzioni collettive dei cori, dalle immagini scattate all'impronta nei vari momenti dell'azione a quelle utilizzate nelle ricostruzioni visive e testuali delle sequenze, ecc. Due dei testi raccolti in *Nutrire dio* (G. Scabia, *Il segreto dei nomi di dio* e G. Anzini, *I tre cerchi del dio ditirambo*), insieme ad una premessa esplicativa dello stesso Scabia e ad una bella nota di De Marinis, ora si trovano in "Culture Teatrali", n. 2/3, 2000, pp. 27-50.

⁷ *Nutrire dio. Avvicinamento a Dioniso* (DVD), "Progetto archivio digitale G. Scabia", a c. di D. Canè, F. Baliello e C. Lamperti.

questo “andare altrove” arrivi a coincidere propriamente con la ricerca dentro i testi, che è ricerca intellettuale e corporea *insieme*:

Chi legge *Nutrire dio* troverà descritto in più punti che in certi momenti delle danze in tondo (il coro che balla e canta: tutti ballavano e cantavano) i ballerini cantori sentivano formarsi il dio entravano cioè col corpo nel senso profondo del testo, nello stato di *trance* controllata che il corpo collettivo raggiunge respirando e muovendosi insieme⁸.

Ma voglio fare solo un altro piccolo esempio, recentissimo. “Bestie in corpo” (primavera 2001) è stato forse il corso più misterioso fra quelli che Scabia ha tenuto negli ultimi anni. Il programma preparato dal professore, che non è altro che uno “schema vuoto”, cioè una di quelle drammaturgie-contenitori da riempire con il fare che Scabia ha sempre tracciato per ogni suo intervento a *partecipazione*, recitava così: “Bestie in corpo (echi e presenze di animali in alcuni testi del mondo occidentale e nell’antica medicina cinese, a confronto nel teatro della mente)”⁹. Il primo giorno di corso Scabia diede agli studenti dei grandi fogli A3 con al centro un rettangolo dai bordi neri e disse di disegnare fuori dal rettangolo gli animali sognati e dentro gli animali dell’anima (quelli con cui ci si identifica): prese il via un intenso lavoro di disegno/scrittura/incisione nel proprio inconscio in un silenzio irreale da cui parevano uscire fruscando i pensieri di tutti. Il giorno seguente Scabia attaccò, con il mio aiuto, i grandi fogli disegnati sulle pareti del laboratorio, trasformando lo stanzone in una vera e propria grotta di Altamira; quando gli studenti furono fatti entrare, come ad una esposizione d’arte, si sentì la loro emozione espandersi e gli animali/graffiti cominciarono a scendere dal muro e a danzare davanti ai nostri occhi. A partire dalle bestie tracciate d’impulso quel primo giorno, a partire dalla lettura di Esopo, delle storie naturali degli antichi, da Aristotele a Plinio, ad Eliano a Plutarco, per arrivare agli *Animali del sogno* dello studioso e psicanalista junghiano James Hillmann, si assistette alla materializzazione delle bestie della mente nei corpi dei ragazzi (api, farfalle, serpenti, un cane, un’aquila, un cinghiale bianco, un stormo di gru e tanti altri), in un processo di trasferimento (*trance*?) che toccò livelli profondi e talvolta inquietanti:

Mentre gli animali “apparivano” nel teatro di via Valdonica (a volte con una sacralità impressionante, come se fossero dei incarnati nel corpo degli studenti) ho avuto ancora una volta la conferma che col teatro (almeno questo tipo di teatro) è possibile ricreare per un momento (il momento dell’evento) situazioni di Paradiso (terrestre) – se il corpo-mente di ognuno e di tutti diventa corpo di gioia (vibrazione di gioia) – come forse fanno le api sul fiore o intorno alla regina: uno stato di estasi momentanea che mi sembra anche la forma seminale della poesia che si fa corpo¹⁰.

⁸ G. Scabia, *Nutrire dio*, cit., p. 7.

⁹ AA. VV., *Bestie in corpo*, quaderno di drammaturgia n. 99, harpo, 2001, p. 3.

¹⁰ G. Scabia, *Ci sono soglie lievissime*, in *Ibidem*, p. 6.

3. “Cara Dorothea”: il racconto del teatro.

Ad un certo punto del suo percorso Giuliano Scabia decise di scrivere a Dorothea, amica immaginaria, brechtiana e dolcissima, spettatrice lontana e amante verso cui tendere. La prima lettera è la più corposa e anche quella più chiaramente contestualizzata: il poeta scrive dalla sua casa in Sicilia, in mezzo a un limoneto, sullo sfondo l'Etna in eruzione; è piena estate¹¹. Ma il tono della lettera, come quello delle successive, è fantastico, sfumato, palpitante. Anzi qui traspaiono intense venature d'inquietudine e sgomento, come bene analizza Taviani nel suo *Animam ne crede puellis* (si veda il testo del saggio *infra*). Scopo della lettera dovrebbe essere quello di raccontare, spiegare, ricostruire per Dorothea le prime tappe dell'esperienza de *Il Diavolo e il suo Angelo*¹². Poi sono venute altre due lettere: la seconda si sofferma sulla tappa parigina, la terza invece accenna solo verso la fine al Diavolo e racconta invece di esperienze successive, certe camminate e narrazioni nei boschi, teatro per piccoli pubblici in luoghi appartati¹³. Le lettere hanno una forma ibrida (considerando anche che compongono un insieme indissolubile di scrittura e disegno); sono, infatti, al tempo stesso dichiarazione di poetica, indagine erudita su una figura mitica, colta teoresi teatrale, racconto di un viaggio e viaggio esse stesse.

Detto ciò viene comunque da chiedersi cosa siano davvero queste lettere, cosa vogliano dirci. Il loro fine è davvero quello che appare in primo piano?

¹¹ G. Scabia, *Lettera a Dorothea*, cit., pp. 9-36.

¹² *Il Diavolo e il suo Angelo* (G. Scabia e A. Sisillo), legati indissolubilmente da una spessa corda, sono apparsi per la prima volta nel 1979 a Perugia; per tre giorni ne hanno percorso strade, vicoli, piazze e cortili, entrando anche nelle case, distribuendo santini con l'immagine del diavolo e dell'angelo. La città *tutta* era il teatro di questo non-spettacolo, sfida alla rappresentazione, incursione delle maschere, dei corpi inquietanti-comici degli attori-maschera nella vita reale, cammino vero del teatro. Poi hanno inaugurato il Carnevale di Venezia; hanno attraversato il Casentino fino a salire al sacro monte della Verna, attraverso il bosco fitto, dove non c'erano spettatori; sono arrivati anche a Parigi per recitare sulla Tour Eiffel. Il Diavolo, tutto rosso, con la maschera arcigna, le corna e il forcone, camminava con passo felino, sondava il terreno e i muri, faceva strani segni, danzava, arringava i capannelli di gente nelle piazze, raccontava storie, intesseva rime e dialoghi con il suo *alter ego*, elencava i 406 nomi del demonio, pregava; l'Angelo, candido e con ali piene d'occhi, duellava col Diavolo e suonava soavemente violino e flauto. Il fulcro dell'azione del Diavolo e dell'Angelo era l'apparire e l'attraversare i luoghi (apparire senza farsi notare e con la presenza essere teatro e racconto), che ha il suo apice nella salita al monte Penna, sopra la Verna, luogo sacro di San Francesco: teatro estremo, viaggio dentro se stessi, senza spettatori.

¹³ G. Scabia, *Ma io insistetti per stare volando ancora un poco. Seconda lettera a Dorothea sopra Il Diavolo e l'Angelo*, "Teatro e Storia", VI, 2, 1991, pp. 213-224; Id., *Sei tu il corpo armonioso che sveglia il teatro degli dei. Terza lettera a Dorothea sopra Il Diavolo e il suo Angelo*, in *Il teatro vagante di Giuliano Scabia*, a c. di F. Marchiori, Milano, Ubulibri, 2005, pp. 109-121.

Fungere, cioè, da descrizione/racconto di una vicenda teatrale, per quanto singolare e magica? Ma su questo dubbio ci torneremo alla fine. Ora vorrei provare a interrogare le lettere per trarne alcuni fili, dentro cui ci sarà anche la risposta che cerchiamo.

LA RICERCA DEL (SUBLIME) MISTERO¹⁴. È questo senza dubbio l'anelito che intride tutta la ricerca di Giuliano Scabia e che, come già accennato all'inizio, fa sì che ogni diramazione del suo complesso percorso (scrittura poetica, scrittura drammatica, romanzo, teatro "a partecipazione", racconto orale, camminate, ecc.) non sia altro che un tentativo di giungere al cuore di quel mistero. Ma cos'è il mistero? Certo mistero come senso/essenza sottratto alla comprensione superficiale e puramente razionale del mondo, il fondo oscuro, il margine inquieto di ciò che si manifesta. Ma mistero anche come verità che nel teatro e nella poesia costringe a partecipare (a essere nel mistero, *mistes*), a mettersi in gioco senza residui affinché essa ci si possa rivelare.

IL DIAVOLO. "Io penso che in ogni teatro il Diavolo ci sia"¹⁵. Che cos'è questo diavolo del teatro? È il capo del teatro, è come Dioniso, perché mutevole, metamorfico, e ad ognuno degli innumerevoli nomi che gli si attribuiscono corrisponde una natura, una disposizione, un'abilità.

RITO. Che cos'era *Il Diavolo e il suo angelo*? "Spettacolo, azione, sacra rappresentazione, performance. Oh! Lascia non definita la mia forma"¹⁶. Ma si insinua anche l'ipotesi (con il punto interrogativo) che possa essere un rito. Ma rito per chi? C'è il tempo perché questa forma si sedimenti a tal punto nel corpo degli spettatori da far sì che essi si sentano *partecipare*? O forse il tempo c'è solo per l'attore (l'attuante)? Per lui il tempo ci sarà. In otto anni di sedimentazione la forma di questa ricerca si è fatta rito e ha condotto, come vedremo, ad un volo estatico. Ma forse il rito allo spettatore in qualche modo arriva, sotto forma di arcano, di spettacolo che non si vuol per forza mostrare, ma si vela e si svela, che è fatto anche solo per nessuno, che seduce (incanta).

TRANCE/RITORNO. "Ci siamo infilati fra la gente. L'Arcangelo suonava, io remavo, cercavo gli sguardi, davo il santino, senza parlare. Per più di un'ora. Si è creata una tensione, da me e verso di me. Tutti quegli occhi mi arricchivano ed erano arricchiti da noi. Magàti"¹⁷. Ecco un tema caro a Scabia: quello del trasferimento. Con il teatro, con la poesia, con il racconto entrare in uno stato che trasporta altrove, che trasferisce in altro da sé, ma avendo gli strumenti per tornare. La *trance* controllata. "È importante, per non essere maghi e sciamani (non abbiamo bisogno di sciamani) saper entrare e uscire dalla maschera"¹⁸.

¹⁴ G. Scabia, *Ma io insistetti per stare volando ancora un poco*, cit., p. 223.

¹⁵ G. Scabia, *Lettera a Dorothea*, cit., p. 9.

¹⁶ Ivi, pp. 11-12.

¹⁷ G. Scabia, *Ma io insistetti per stare volando ancora un poco*, cit., p. 219.

¹⁸ *Ibidem*.

APPARIZIONE. Il primo dei segreti possibili del teatro. Questo apparire, svelarsi, “godere dell’apparizione”¹⁹, e soprattutto farsi forti del mistero che l’apparire comporta perché è disponibile sempre a tramutarsi nel suo opposto, il scomparire, il non poter esser mai del tutto afferrati e, dopo, non esserci più, rimanere soltanto per il ricordo, per gli ultimi bagliori di luce fissati sulla retina.

ACCENDERE LA VITA. Il secondo dei segreti possibili del teatro. Che ciò che c’è nel teatro, il suo corpo, non serva a rappresentare qualcosa, a mostrare, ma a infondere un tremore reale, a rimettere in moto. Come in un’origine mitica. “Ballare, narrare, travestiti giocare, accendere la vita. Con le parole e i moti del corpo accendere la vita. Questo forse la poesia all’inizio era, e questo era il teatro”²⁰.

“AD OGNI PASSO SI FORMA IL TEATRO. *Tutto* dipende soltanto da me e dal mio compagno: né quante, né luci, né annuncio. Quando entro nel gesto della maschera, là c’è l’inizio”²¹. Ecco che si sdipana la catena delle componenti nude di un accadere efficace: la presenza (dell’attore e del suo abitante/personaggio) si cala nel gesto e il gesto incarnato si cala nello sguardo (dell’attore dentro se stesso e verso il fuori, e degli spettatori verso l’attore). Sono tutte relazioni. Non c’è bisogno d’altro.

ARCHETIPO/MASCHERA. Il richiamarsi ad un archetipo²² (in questo caso l’immagine-immaginario del Diavolo e dell’Arcangelo) permette il riconoscimento, cioè permette in qualche modo di deporre il nucleo di realtà per la formazione del rito: “L’illuminarsi affascinato dei volti [...] mi ha fatto sentire che toccavamo corde profonde, e che ci riconoscevamo per brevi istanti (io dietro la maschera, loro spettatori a viso nudo) dentro la tensione di un archetipo”²³. E certo la maschera è un modo che l’attore ha per parlare con un *di là* del mondo: “Talvolta le maschere sanno discendere le scale dei misteri”²⁴. Di che scale si tratta? Mi viene in mente l’universo con il tetto a forma di scala degli indiani Hopi descritto da Aby Warburg ne *Il rituale del serpente*: “Per chi voglia raffigurare simbolicamente il divenire, le salite e le discese della natura, gradini e scale rappresentano l’esperienza primigenia dell’umanità”²⁵.

RACCONTO DEL TEATRO. Il racconto del teatro è molte cose. È il vociferare delle persone in attesa; è il propagarsi della notizia che quegli

¹⁹ G. Scabia, *Lettera a Dorothea*, cit., pp. 12-13.

²⁰ G. Scabia, *Ma io insistetti per stare volando ancora un poco*, cit., p. 221.

²¹ G. Scabia, *Lettera a Dorothea*, cit., p. 14.

²² Ma, come giustamente fa notare Taviani, non si può sostenere di “utilizzare” gli archetipi, perché semmai è l’archetipo che ci agisce e ci usa (cfr. il saggio *Animan ne crede puellis*, *infra* p. ...).

²³ G. Scabia, *Lettera a Dorothea*, cit., p. 23.

²⁴ G. Scabia, *Ma io insistetti per stare volando ancora un poco*, cit., p. 216.

²⁵ A. Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisenbericht*, London, The Warburg Institute, 1988, trad. it. G. Carchia - F. Cuniberto, *Il rituale del serpente. Una relazione di viaggio*, Milano, Adelphi, 1998, p. 26.

strani personaggi arriveranno e faranno qualcosa (chi sa cosa); è lo stratificarsi delle memorie che si sono formate sull'azione, il suo riverberarsi nella mente; è la narrazione *a posteriori*. Nella "terza lettera" a Dorothea Scabia parla di storie precedenti e "sotto stanti", che rimangono impigliate ai luoghi, alle cose: "Noi camminiamo sempre su tracce precedenti. Sono i semi che ci danno il nutrimento"²⁶. Nella "seconda lettera" dice: "Che tutti alla fine ci abbiano visti con l'immaginazione, anche se non ci hanno incontrati. Ci sono dappertutto dei *luoghi mentali e corporei* (una strada, un angolo, una certa piazza, un certo bosco, dove stanno i *nidi dei racconti*: trovarli)"²⁷. Ecco i nidi dei racconti (o anche i fili dei racconti o "i nidi dei sogni"²⁸), il cui tema troveremo svolto e approfondito in due scritture ad essi dedicate (vedi *infra*): tana segreta da cui sorge teatro, che è teatro per visioni. Perché il teatro/racconto si forma nell'ascoltare e nel lasciare agire, sedimentare l'accadere: "Camminare è anche ascoltare. Camminando e correndo per città, boschi, paesi legato all'arcangelo – o da solo, o con l'upupa, e con altre persone o bestie – ho sentito formarsi dentro di me i racconti che mi hanno guidato fino a qui, stanotte". Ma si insinua anche un'altra ipotesi: che un teatro puro non sia altro che questo ascoltare/lasciar accadere, come ho mostrato all'inizio nell'esempio della *Camminata notturna da Santarcangelo al mare*? "Finito il parlare, nel buio sopravveniente tutti si sono diretti verso il pullman. Ho avuto l'impressione che la mia voce, quella degli uccelli, le parole che si scambiavano i camminanti, il suono dell'acqua e i motori lontani e vicini, le musiche – e i cani abbaianti – fossero un unico discorrere"²⁹. E il teatro che si forma, nel circolo di camminanti, ascoltanti, raccontanti (il racconto è il loro corpo che ascolta e si ascolta, o che protesta e rifiuta e duole) è il "teatro delle anime"³⁰.

FUORI DAL RACCONTO. Ma nondimeno rimane il dubbio sulla reale possibilità di "raccontare un teatro"³¹, cioè sul senso profondo stesso delle "lettere a Dorothea". Perché Scabia cerca di raccontare il teatro? Ha senso cercare di afferrare qualcosa che per sua natura (per sua efficacia) è deputato a scomparire, a non farsi afferrare, a rimanere dentro noi come un vago tremito, un baluginio? "Fuori dal racconto resta però lo spettacolo. Esso è dove è avvenuto, dove accade o si farà, negli occhi di chi l'ha incontrato"³². È come se lo spettacolo (così lo chiama Scabia, imbarazzato, per non sapergli attribuire altro nome: alla fine dirà che non è uno spettacolo, ma un'"esplorazione"³³), nel suo essere effimero, lasciasse però i brandelli

²⁶ G. Scabia, *Sei tu il corpo amoroso*, cit., p. 110.

²⁷ G. Scabia, *Lettera a Dorothea*, cit., p. 24. Corsivi miei.

²⁸ G. Scabia, *Ma io insistetti per stare volando ancora un poco*, cit., p. 216.

²⁹ G. Scabia, *Sei tu il corpo amoroso*, cit., p. 114.

³⁰ Ivi, p. 115.

³¹ G. Scabia, *Lettera a Dorothea*, cit., p., p. 26.

³² Ivi, p. 9.

³³ G. Scabia, *Lettera a Dorothea*, cit., p. 217.

(reali) di se stesso, non solo negli occhi (nei corpi?) di chi ha visto e di chi ha agito, ma anche appesi ai muri delle case, ai rami degli alberi, sui ciottoli delle vie. Allora forse è proprio questo che il racconto vuol tentare di restituire o forse riprodurre (riattivare)? La forza d'attrito tra i luoghi di realtà di questo teatro/non teatro, che sono necessariamente luoghi di evanescenza e di perdurante memoria.

VOLO ESTATICO. Alla fine della "seconda lettera" a Dorothea si compie la *trance* teatrale, nel modo più spettacolare. Il Diavolo e l'Angelo, saliti in cima alla Tour Eiffel, sostenuti dal proprio assoluto essere in sé e dallo sguardo incantato degli spettatori casuali, nel momento in cui la purezza dell'immagine ha raggiunto il culmine passando per un lungo cammino di attraversamento e ricerca, cominciano a volare. E quel volo è la rivelazione del teatro/poesia, della sua verità/realtà, del suo essere non solo qualcosa che è mostrato o rappresentato, ma anche e soprattutto qualcosa che si manifesta per sua stessa necessità: "Venite, stelle, spettatrici. Per voi recitano e suonano il Diavolo e l'Angelo. Perepepé!" // Fu per meglio stare in quel teatro delle stelle che cominciammo a volare"³⁴. E poi, necessario, imprescindibile, bello, dopo il trasferimento, c'è il ritorno a se stessi. Il ritorno è parte integrante del viaggio teatrale/poetico, senza di esso ci sarebbe solo la follia. "O Dorothea, non lo crederai: a un certo punto l'Arcangelo mi indicò l'orologio e mi fece cenno che bisognava tornare là in terra, al teatro dove ci eravamo cambiati. Perché era ora di cena. Ma io insistetti per stare volando ancora un poco [...]"³⁵. Ma qualcosa di non molto diverso avviene nel finale della "prima lettera", in cui Diavolo e Angelo arrivano in cima alla roccia più alta della Penna, il monte sacro a San Francesco; qui però vediamo chiaramente come al volo estatico corrisponda, teatralmente parlando, una specifica dinamica attoriale, grazie alla quale è come se il teatro si trasferisse dentro l'attore stesso, in un luogo segreto ma luminoso (è forse anche questo il "teatro della mente" che Scabia cita tanto spesso riferendosi alle proprie scritture teatrali?): "Vedo dietro a me l'Arcangelo Michele col flauto d'argento, bello come nei quadri più belli. Abbiamo recitato con l'acustica più precisa che tu possa immaginare il racconto della battaglia fra Lucifero e l'Arcangelo. Gli occhi a guardare saranno stati trenta. Perfetta aria. Perfetto monte. Recitare era interiore, *profondamente interno*"³⁶.

E così il cerchio si è chiuso. E mi pare che siamo tornati al nostro dilemma iniziale, che in fondo si è risposto da sé. Nelle lettere il racconto del teatro è pregnante e in esso abbiamo trovato i semi (presenti lì non certo casualmente) che ci hanno permesso la comprensione del senso del fare teatro e poesia per Giuliano Scabia, ma nonostante ciò il racconto del teatro non è lo scopo delle lettere. Lo scopo delle lettere è essere esse stesse

³⁴ G. Scabia, *Ma io insistetti per stare volando ancora un poco*, cit., p. 224.

³⁵ Ibidem.

³⁶ G. Scabia, *Lettera a Dorothea*, cit., p. 36.

mistero, esplorazione, azione. Nascondendosi dietro il racconto, dietro la teoria, i lampi di saggezza, il loro scopo è di essere esse stesse teatro: “Il destinatario incarna la figura dello spettatore. È come un santo, o una divinità a cui si indirizza la storia, una rappresentazione della propria vita. Un po’ così è concepita questa lettera teatrale, o Dorothea: racconto di una rappresentazione, e rappresentazione essa stessa”³⁷.

³⁷ Ivi, p. 12. Scrive Cruciani in riferimento alla “seconda lettera” a Dorothea: “È il racconto di quando, nel 1983, è andato a far spettacolo a Parigi: e, come sempre in lui, il racconto si fa visione e teatro. Racconta del prima di uno spettacolo ma lo spettacolo non è evento separato, circoscrivibile: è momento di un fluire di visione ed esperienze, è un racconto di attore che la scrittura rende teatro. Perché in realtà Scabia non fa teatro di poesia, fa teatro del suo essere poeta”. (F. Cruciani, *Nota a G. Scabia, Ma io insistetti per stare volando ancora un poco*, cit., p. 213).