

CULTURE TEATRALI

studi, interventi e scritture sullo spettacolo

rivista diretta da Marco De Marinis

12, primavera 2005

"DELLA POESIA NEL TEATRO IL TREMITO"

Per Giuliano Scabia

a cura di Francesca Gasparini e Massimo Marino

Contributi di

Franco Acquaviva, Gianfranco Anzini, Marco Belpoliti, Daniele Bonazza, Gianni Celati, Maurizio Conca, Marco De Marinis, Tullio De Mauro, Roberto De Monticelli, Umberto Eco, Francesca Gasparini, Fernando Marchiori, Massimo Marino, Paolo Puppa, Franco Quadri, Paola Quarenghi, Giuliano Scabia, Ferdinando Taviani

CT

CULTURE TEATRALI

STUDI, INTERVENTI E SCRITTURE SULLO SPETTACOLO
12, primavera 2005

Direzione: Marco De Marinis

Redazione: Insegnamenti di Storia del Teatro e dello Spettacolo e Semiologia dello Spettacolo della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo, via Barberia 4, 40123 Bologna).

Comitato di redazione:

Georges Banu (Université de la Sorbonne, Paris III)

Josette Féral (Université du Québec à Montréal)

Raimondo Guarino (Università di Roma III)

Oswaldo Pellettieri (Universidad de Buenos Aires)

Arnaldo Picchi (Università di Bologna-DAMS)

Nicola Savarese (Università di Roma III)

La rivista esce anche grazie all'apporto volontario e gratuito di un gruppo di laureati e ricercatori in discipline teatrali presso il DAMS di Bologna. Attualmente fanno parte di questo **gruppo di lavoro**: Fabio Acca, Lucia Amara, Roberto Anedda, Francesca Bortoletti, Adele Cacciagrano, Monica Cristini, Piersandra Di Matteo, Erica Faccioli, Francesca Gasparini, Tihana Maravić, Enrico Pitozzi, Annalisa Sacchi, Dario Turrini.

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003

Direttore responsabile: Marco De Marinis

Il prezzo di ogni numero è di Euro 15,50 (IVA assolta). Abbonamento a due numeri Euro 25,82 (IVA assolta) da versare sul conto corrente postale n. 31378508 intestato a Carattere - Via Passarotti 9/a - 40128 Bologna.

Edizioni Carattere - Bologna

Editing: (rob.a) grafica - Bologna

Stampa: Cartografica Artigiana - Ferrara

Finito di stampare: settembre 2006

S O M M A R I O

“DELLA POESIA NEL TEATRO IL TREMITO”

Per Giuliano Scabia

a cura di Francesca Gasparini e Massimo Marino

- 7 Massimo Marino
Introduzione. Sul teatro immaginario di un poeta
- 13 Marco De Marinis
Dissonanze e armonie: per Giuliano
- 21 Francesca Gasparini
La ricerca del (sublime) mistero

1. La dilatazione del teatro

- 33 Giuliano Scabia
Lode della scrittura. Dieci tesi per un teatro organico
- 35 Marco De Marinis
Scrittura teatrale e partecipazione: l'itinerario di Giuliano Scabia (1965-1975)
- 69 Tullio De Mauro
Introduzione a “Critica del teatro e dubbi sulla matematica” (da Padrone & Servo)
- 71 Umberto Eco
Un messaggio chiamato Cavallo
- 75 Giuliano Scabia
Genesi/La creazione. Schema vuoto per l'Odin Teatret di Holstebro (due stesure). 1974
- 87 Roberto De Monticelli
Escono dalle stalle i fantasmi dell'antico teatro contadino
- 91 Paola Quarenghi
A Giuliano

2. Tra scrittura, scena e poetica

- 97 Gianni Celati
La nostra carne e il suo macellaio. Teatro con visioni, destino e linguaggio grosso

- 103 Ferdinando Taviani
Animam ne crede puellis
- 115 Giuliano Scabia
Il diavolo e l'arcangelo in piazza per i matti
- 119 Maurizio Conca
All'improvviso e click

3. Poesia e racconto

- 123 Giuliano Scabia
Il filo del racconto
- 125 Marco Belpoliti
Il violoncellista di Scabia suona la voce del destino
- 127 Paolo Puppa
Scabia, ovvero guardare l'ascolto
- 133 Giuliano Scabia
Opera della notte. Appunti su un'azione di attraversamento
- 141 Franco Quadri
Un'infanzia riguadagnata

4. Il teatro segreto

- 143 Franco Acquaviva
Il "Teatro stabile" di Giuliano Scabia
- 151 Giuliano Scabia
Diario del corso Nutrire dio. Avvicinamento a Dioniso 1. "Ecco, io, Figlio di dio, sono giunto alla terra Tebana" (Baccanti, vv. 1-167)
- 165 Gianfranco Anzini
Studenti corpi anime
- 171 Daniele Bonazza
Memorie di uno "scabiano"
- 175 Bibliografia
a cura di Fernando Marchiori

“DELLA POESIA NEL TEATRO IL TREMITO”

Per Giuliano Scabia

a cura di Francesca Gasparini e Massimo Marino



Questo numero di CT è atipico per più ragioni. In realtà si tratta di una festa-sorpresa “in forma di libro”, organizzata in occasione dell’uscita dai ruoli universitari da parte di Giuliano Scabia, professore di Drammaturgia pratica nel DAMS di Bologna dal 1972 al 2005. Dal momento che per tanti anni è stato lui a stupirci, per una volta abbiamo voluto essere noi a sorprenderlo. Non so se ci siamo riusciti. In ogni caso, questa è la nostra maniera di dirgli grazie, un grazie affettuoso e profondamente riconoscente, e di dargli appuntamento per i prossimi incontri con il suo Teatro Vagante: qui, ai laboratori del DAMS (perché la sua collaborazione con l’Università di Bologna ci auguriamo tutti che possa continuare), e anche fuori naturalmente: ovunque lo porterà la voglia di mettere in scena il suo teatro interiore, di svelarci ancora una volta la verità necessaria del gioco e della maschera.

mdm

Massimo Marino

INTRODUZIONE
Sul teatro immaginario di un poeta

Questo numero di “Culture Teatrali” è un omaggio a un uomo di teatro atipico, che alla scena è arrivato per vie traverse e che ha lasciato e lascerà molto di più di quanto i tempi non siano abituati a riconoscere. È dedicato a una di quelle figure non comuni di cui è fervida la storia del teatro del Novecento, a uno di coloro che possiamo chiamare maestri nel loro stare discosti, nel seminare in campi lontani senza sottrarsi alla lotta nello spazio degli scontri, capaci di praticare un’arte della fuga che li precipita nelle necessità più profonde dei tempi. È dedicato a un viandante del teatro e dell’anima, e al suo Teatro Vagante.

Questo numero prova a raccontare le molte personalità artistiche, intimamente coerenti, di Giuliano Scabia. Lo seguiamo attraverso scritti di varia natura, distribuiti in quattro sezioni apparentemente cronologiche e in realtà tematiche, per provare a fermare momenti diversi della sua più che quarantennale attività, tesa alla costruzione di un *opus* unico: sperimentare la poesia e le sue possibilità attraverso l’immaginario concreto di un’epoca, quello che passa nei corpi, nelle relazioni, negli abbozzi di società, nelle trasformazioni, nelle linee di conflitto e di evasione. Quest’opera multiforme inizia nella poesia; diventa inchiesta sul campo all’Italsider per costruire il testo della *Fabbrica illuminata* di Luigi Nono, riportando la pagina scritta con il suono, con la musica come materiale sonoro. Esplora la terza dimensione facendosi scrittura di compagnia, pro-vocazione di comportamenti degli attori e traccia dei personaggi e delle loro azioni, canovaccio e test di un immaginario sociale contemporaneo. Siamo a *Zip* e ad altri testi per il teatro scritti in intima relazione con la scena sullo scorcio degli anni Sessanta. Poi il suo diventa teatro “dilatato”, “a partecipazione”, “teatro vagante” in giro per paesini e nei quartieri della Torino che ha appena vissuto l’“autunno caldo” del 1969, si fa esplorazione contro la segregazione della malattia mentale con Marco Cavallo (1973), insegnamento universitario per montagne, fabbriche e quartieri con *Il Gorilla Quadrumàno* (1974-’75), domanda sulla società e la socialità con le azioni nei paesi, con la *Vera Storia* di Mira (1975).

Scabia ascolta fortemente i tempi: dopo il rapimento e l’uccisione di Aldo Moro, negli “anni di piombo”, fa un passo indietro e due avanti: torna nelle aule universitarie del DAMS di Bologna, dove ha dal 1972 la cattedra di Drammaturgia 2: il suo laboratorio diventa interno, chiuso, rigoroso come quello di una facoltà scientifica, fantasioso e capace di contagiare come le grandi opere d’arte. Si dedica ad anatomizzare grandi testi come *Leonce e Lena* di Büchner (1977-’78), *Pentesilea* di Kleist (1981-’82), *Doctor Faustus* di

Marlowe (1982-'83), la *Farsa di Maistre Pierre Pathélin* (1983-'84). Li traduce insieme agli studenti, cercando una lingua dicibile. Li fa attraversare con i corpi, con i dialetti, con giochi e danze.

Continua, parallelamente, un suo personalissimo viaggio di esplorazione teatrale, solitaria e mascherata, con *Il Diavolo e il suo Angelo* (1979-'86). Percorre ampi territori con maschera e costume rosso, legato indissolubilmente con una corda a un angelo musicante dalle bianche ali (Aldo Sisillo), in un'indagine sul bianco e sul nero della verità e sulle possibilità estreme del teatro e dell'immaginazione. Ritorna a quella scrittura teatrale e poetica che non ha mai abbandonato pubblicando nel 1983 un testo della fine degli anni Sessanta, *Scontri generali*; nel 1987 dà alle stampe *Teatro con bosco e animali* e solo nel 1988 *Fantastica visione*, composto una decina d'anni prima, a continuazione di *Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno* (1972) nel ciclo del Teatro Vagante. Si tratta di scrittura solitaria, come tutte le scritture, ma in attesa di un gesto che dia corpo, fiato, spazio, che le permetta di tornare a essere flusso.

Scabia, dopo *Il Diavolo e il suo Angelo*, abbandona il teatro come lo conosciamo o lo trasforma in incontro segreto con piccole comunità, camminate nei boschi con racconti, passeggiate notturne in cerca di un ascolto diverso, senza il quale non è più possibile la poesia, la narrazione, la comunicazione vera. Con *In capo al mondo* nel 1990 inizia a pubblicare opere destinate in prima istanza alla lettura, romanzi come *Nane Oca* (1992), *Lorenzo e Cecilia* (2000), *Le foreste sorelle* (2004), raccolte di poesie come *Il poeta albero* (1995) e *Opera della notte* (2003). Sono testi che esplorano un'origine, la terra di nascita ma anche quella dei segni, dei sogni, dei racconti, delle fiabe presenti, della possibilità di immaginare e ritrovare una lingua che risieda nel passo e nella casa più interna, nascosta, della mente e dell'anima.

Tutto il teatro di Scabia è un teatro mentale carico di immagini e capace di generarle. È un teatro *immaginario* che può più di quello fisico, perché aiuta a rovistarsi dentro e a esplorare il mondo, è suono che si interroga sulla sua capacità di diventare segno di una realtà che si trasfigura o si progetta diversa. I romanzi e le poesie, ma anche le ultime creazioni del ciclo continuo del Teatro Vagante (*L'insurrezione dei semi* del 2000, *Visioni di Gesù con Afrodite* del 2004) sono esercizi interiori e gioiose macchine narrative: hanno dentro gli umori del corpo e trascinano per foreste psichiche, facendo ridere, facendo godere, aprendo le strade segrete del confronto con i fantasmi, le immagini più profonde che ci agitano. Diventano atto quando Scabia le legge, in pubblico ma in situazioni segrete, intime, ballando con i fiati sulle parole, cantando con le mani, riempiendo la scena mentale di ognuno di noi di cose che sembrano concretissime e sono fuggenti come la conoscenza, l'amore, la vita.

Non è un peana, questo. È un tentativo di mettere in guardia il lettore: Scabia è un seduttore (non a caso indossò le vesti del diavolo). Un seduttore all'apparenza mite, affabile, gioioso. In realtà insidioso: porta in mondi che vorremmo possibili, magari mettendoci in guardia contro l'illusione, per lasciarci soli di fronte alle responsabilità difficili dell'immaginario, della produzione di immagini, quelle che ci bombardano tutti i giorni fino a farci perdere, quelle che vorrebbero farci ritrovare. La lingua è la salvezza: il trovare cosa dire, dove stare, dove essere noi stessi, per guardarci negli occhi con gli altri.

Un filo prezioso e fragile intesse tutti gli ultimi trent'anni di Scabia: il lavoro all'Università. A inventare, ogni anno, un cerchio magico, a sedurre giovani studenti per vedere se hanno la forza di resistergli, di trovarsi, di percorrere radicalmente un'esperienza avvolgente non per imparare qualche nozione ma per guardare un po' più a fondo se stessi e capire che il teatro, l'arte, è avventura, che la cultura e la conoscenza non sono (solo) mestiere, impegno, esibizione, ma soprattutto ricerca dentro se stessi e verso il mondo. Dall'autunno 1972 all'estate del 2005 questo attore regista poeta disegnatore scrittore pedagogo, definito più volte viandante magico, a Bologna, nel Dipartimento che edita questa rivista, ha animato quello che un suo allievo, Franco Acquaviva, ha definito il "teatro stabile di Giuliano Scabia". In luoghi spesso diversi, a volte precari, allargandosi nelle strade quando non aveva dove provare, in via Begatto, in piazza Santo Stefano, davanti al vecchio carcere di San Giovanni in Monte quando nel maggio del 1977 bisognava lanciare mongolfiere per trasformare il carnevale cruento degli scontri di quell'anno in qualcosa di diverso, a Villa Ghigi sotto il grandissimo cedro del Libano dove tra giochi e balli fa rinascere un poeta morto giovane, Georg Büchner, la coscienza della rivoluzione e della precisione scientifica, l'incanto e l'impudenza dell'età (era il 1978). Per ritornare dopo quegli anni proiettati all'esterno nel laboratorio interno, nella sala dei Fiorentini, in via Valdonica, nei nuovi laboratori di via Azzo Gardino, a interrogare gli spazi stessi, testi di teatro e di poesia, personaggi, snodi dell'immaginario e soprattutto gruppi di giovani sempre della stessa età, sempre diversi. Dentro il teatro, interrogandolo da scorci imprevisi, originali, per capire, per capirsi o cercarsi.

Mi rendo conto di aver accennato solo per sprazzi. Di più racconteranno le pagine seguenti, che abbiamo composto, Francesca Gasparini e io, con la complicità del direttore della rivista, in gran segreto, rubando scritti di Scabia dai "Quaderni di drammaturgia" che da qualche anno va pubblicando in fotocopia presso la copisteria Harpo di Bologna, raccogliendo fascicoli del suo archivio riguardanti i corsi universitari ma anche altro. In questa sua personale enciclopedia si trovano, per esempio, i dialoghi improvvisati alla macchina da scrivere con Gianni Celati sull'arte, sul mondo, sul corpo, sul teatro e sui tempi di rovine (*Dialogo vero fra Gianni Celati e Giuliano Scabia sulle visioni terrene e altre cose dello spettacolo del mondo, 1978-2005*, ancora sulla

fine degli anni Settanta, in quella Bologna che Marco Belpoliti, sulla scorta del libro di Michail Bachtin *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, ha descritto come un "carnevale" che prova a rovesciare il mondo costituito), progetti di sceneggiature, schemi aperti, scritture in attesa di corpi e parole, progetti non di spettacoli ma di azioni che hanno bisogno delle lingue della realtà e dell'immaginazione per diventare concretezza.

Ricostruire i tempi e le opere attraverso le testimonianze di osservatori acuti può restituire la profondità di campo e marcare l'originalità di quello che ha fatto Scabia. Perciò presentiamo queste sue pagine, insieme a scritti di autori diversi che si sono occupati di lui: si chiamano Tullio De Mauro, Marco De Marinis, Umberto Eco, Gianni Celati, Roberto De Monticelli, Ferdinando Taviani, Marco Belpoliti, Paolo Puppa, Franco Quadri, Fernando Marchiori; ma sono anche studenti o suoi ex allievi come Paola Quarenghi, Maurizio Conca, Franco Acquaviva, Gianfranco Anzini, Daniele Bonazza che raccontano quell'esperienza di ricerca.

Quattro sono i capitoli: il primo, *Lode della scrittura e dilatazione del teatro*, incomincia con le *Dieci tesi per un teatro organico* pubblicate nel volume *Teatro nello spazio degli scontri* (1973), per rimarcare la primogenitura dei problemi che si pone uno scrittore quando cerca la lingua del tempo e prova a risolverli andando (attraverso il teatro) nel mondo, a confrontarsi con quelli che le lingue le parlano e le agiscono. Continua con la ricerca dei primi anni: teatro dilatato, a partecipazione, i lavori con i bambini, con i matti, con gli studenti per porre il controverso problema dell'"animazione teatrale" e cercare di caratterizzare l'originale percorso di Scabia.

Poi viene quella frattura del '77, che vuol dire anche la fine del '68 e l'inizio degli "anni di piombo", quelli del terrorismo e del ripiegamento dalla politica, dal sogno di cambiare collettivamente il mondo al personale. Scabia sembra volgersi sempre di più ad approfondire la sua scrittura: la sua attività sembra passare da un gesto collettivo esteso a tutta una città e a una collettività che cerca di ridisegnarsi utopicamente alla necessità di scavare più all'interno le immagini e le loro fondamenta. Il diavolo e il suo angelo e quel capitolo di riflessione teorica e di invenzione poetica che sono le tre *Lettere a Dorothea* segnano questi passaggi, illustrati nel secondo capitolo, *Tra scrittura, teatro e poetica*.

Nella terza sezione, *Poesia e racconto*, incontriamo lo Scabia di *Nane oca* e degli altri romanzi, quello di *Opera della notte*, quasi quindici chilometri a piedi da Santarcangelo al mare a sentire la notte e la poesia (Festival Santarcangelo dei Teatri, 1999), e quello degli ultimi testi teatrali, sempre più zeppi di personaggi, vero teatro impossibile o invisibile, che può realizzarsi, come le utopie vere, quelle che cambiano effettivamente le cose, dentro chi è capace di ascoltarli e immaginarli.

Ultimo capitolo, *Il teatro segreto di Giuliano Scabia*, mette in scena il suo insegnamento all'Università, la pedagogia come rischio, come sfida, come ricerca continua, dal passato a noi e viceversa.

Non c'è molto altro da presentare. Solo un'ultima divagazione. Il vagare è figura profondamente legata a questo viandante delle arti, poeta, drammaturgo, regista, attore, ricercatore, narratore, professore, animatore eccetera, come abbiamo visto. Teatro vagante è il suo. Il suo teatro è scrittura fatta di viaggio, scoperta, invenzione, immaginazione, cioè ritrovamento e invenzione di immagini.

Spesso Scabia è partito da uno "schema vuoto", progetto di azione più che azione, lo ho già ricordato. Così nel suo teatro all'Università spesso incominciava da un programma che poi, ben presto, disattendeva, arrivando a tutt'altro (l'anno che finì con la ricerca sul "teatro di stalla" e con il viaggio del *Gorilla Quadrumano*, 1973-'74, il programma, bellissimo, era incentrato su immagine, immaginario, immaginazione).

Il progetto più che un programma di lavoro rivela le idee che agitano l'autore, quelle che lancia come esca perché siano disattese e portino per altre strade, grazie anche a quello che può emergere di volta in volta nell'incontro con la particolare comunità temporanea che si ritrova di fronte (bambini, matti, studenti universitari, abitanti di un luogo).

Il suo non è un metodo di ipotesi, esperienza, dimostrazione. Procede piuttosto per movimenti che potremmo dire di sommovimento tellurico o di eruzione lavica: attesi da tempo, quando arrivano travolgono, sorprendono, cambiano radicalmente e creano un ambiente che farà sicuramente germinare qualcosa, anche quando appare impossibile.

È una pesca magica dell'inatteso il suo disseminare teatro e immaginario. Un test che genera qualcosa che comunque era inscritto nel progetto, per quanto apparentemente lontano possa sembrare. Per riconoscerlo basta guardarlo col senno di poi o semplicemente con l'altro occhio dell'intuizione poetica.

Il suo gioco è radicale: è trasformazione profonda di un canovaccio in base agli incontri del viaggiare, in cerca di un teatro che non è il teatro del presente, è teatro immaginario, costruito mentalmente, pieno di possibilità e di profondità. Pieno di immagini, tanto da non riuscire a entrare semplicemente nei palcoscenici esistenti: tanto da diventare poesia-passo-incontro-narrazione-esperimento, per permettersi di contenere tutte le possibilità che cerca.

Scabia ha più volte definito il teatro come processo di conoscenza verso l'interno di sé e verso il mondo. Teatro per lui diventa un luogo dove si guarda la realtà e dove si è guardati, prospettiva sul mondo e magazzino del passato, contenitore degli archetipi, luogo dove si rivelano visioni e ci si rivela a se stessi e alla comunità (esistente o desiderata) attraverso le visioni. Tea-

tro simile al teatro anatomico (della sua città, Padova, o della città dove ha insegnato per trent'anni, Bologna? Ugualmente luogo dove si cerca l'umano invisibile, nascosto, inerte... da immaginare nella sua attività vitale, per quelle funzioni che non sono più attive, da ricostruire con l'immaginazione...). Teatro non è realtà ma progetto, costruzione di figure in movimento. Come l'immagine, tale teatro è una possibilità, una visione, una costruzione, una nostalgia (il dolore e la gioia di un ritorno che spesso è una scoperta). È qualcosa che esiste ma che non si vede e che quando si vede è meno pieno di possibilità di quando si sogna con gli occhi ben desti...

Un tale teatro, che accade in modo imprevisto per grande impegno e per scarto poetico, coincide abbastanza con una realtà ampliata, tanto più ampia di quella che conosciamo che è in gran parte ancora da scoprire, da inventare. La ricerca di una lingua del corpo, dell'individuo, della società, del teatro, l'esercizio personale e l'incontro allora sono ponte, barca, altalena, cigno, cavallo, drago per arrivarvi.

Marco De Marinis

DISSONANZE E ARMONIE: PER GIULIANO¹

1. Spero che il titolo possa chiarirsi strada facendo, anche se non ne sono sicuro. Per il momento parto dal sottotitolo, “per Giuliano”, il quale segnala esplicitamente il carattere personale che vorrei imprimere al mio discorso. Sono qui anche per pagare un debito nei suoi confronti e riconoscergli quello che gli debbo come maestro: anche se non sono mai stato suo allievo in senso stretto, Giuliano Scabia è uno di coloro che ho avuto la fortuna di potermi *scegliere* come maestro – a modo mio, naturalmente.

Per altro, questo intervento avrebbe potuto intitolarsi, forse più pertinentemente, “come fu che divenni il primo storico di Scabia e del suo Teatro Vagante” (non perché sia stato il primo in assoluto a scrivere su di lui ma perché il mio lungo saggio del 1977 ha rappresentato, credo, pur con tutti i suoi limiti, il primo tentativo di organica ricostruzione storico-critica del suo decennio iniziale e fondamentale, 1965-1975)².

Chi mi conosce sa, tuttavia, quanto rifugga da discorsi troppo personali, che corrono sempre il rischio dell'esibizione narcisistica e gratuita, e quindi al personale ci arriverò verso la fine.

Prima, da suo studioso, appunto, ma soprattutto da antico collaboratore e *suiveur* fin dal 1972-73 (quando lo conobbi al Dams bolognese di Strada Maggiore), vorrei riproporre alcune riflessioni sintetiche sull'importanza e la centralità *anomale* di Scabia e del suo Teatro Vagante nella scena italiana, e non soltanto italiana, del secondo Novecento.

2. Pur essendo arrivato relativamente tardi al teatro, e comunque qualche anno dopo rispetto agli altri protagonisti della generazione dei Bene, Quartucci, Ricci, proprio a Giuliano Scabia si debbono le proposte che, per prime, hanno fatto esplodere *realmente* le contraddizioni del nuovo nel sistema teatrale italiano.

¹ Testo dell'intervento presentato al convegno su/per Giuliano Scabia dal titolo “*Nel vagare del teatro. Sentieri e visioni del Teatro Vagante*”, a cura di Fernando Marchiori, Mira, Villa Widmann, 8 ottobre 2005. Nel corso di questo convegno è stato presentato il volume, curato dallo stesso Marchiori, *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia* (Milano, Ubulibri, 2005), con scritti di Eugenio Barba, Gianni Celati, Antonio Costa e Massimo Marino, oltre che di Scabia e del curatore.

² Cfr. *Teatro, pratica e scrittura: itinerario di Giuliano Scabia*, in “Rivista Italiana di Drammaturgia”, II, n. 5, 1977, pp. 61-95 (riproposto, con il titolo *Scrittura teatrale e partecipazione: l'itinerario di Giuliano Scabia. 1965-1975*, nel mio volume *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, Firenze, La Casa Usher, 1983, pp. 31-68). Una versione inglese più sintetica di questo saggio (ristampato con pochi tagli in questo numero di CT) apparve, sempre nel 1977, su “The Drama Review”, XXI, n. 1, pp. 59-74, corredata da disegni dello stesso Scabia.

Basterebbe pensare alla vicenda di *Zip*³, la sua opera d'esordio (preceduta dalla collaborazione con Luigi Nono per *La fabbrica illuminata*, nel 1964): un testo in gran parte composto sulla scena, un autentico e, per l'Italia, pionieristico tentativo di *scrittura in collaborazione*, con il regista Carlo Quartucci e attori di grande futuro come Cosimo Cinieri, Claudio Remondi e Leo de Berardinis, fra gli altri. In *Zip Scabia*, da un lato, approfondiva la ricerca linguistico-fonetica che aveva avviato già con Luigi Nono e nelle sue prime prove poetiche (*Padrone & Servo*, del 1964), mentre dall'altro – riannodando il filo con la grande stagione delle avanguardie storiche russe – provocatoriamente tentava una *scrittura scenica paritetica*, mettendo sullo stesso piano testo, spazi, oggetti, suoni, parole, attori (un po' come stava accadendo anche al di là dell'Atlantico, grazie a gruppi come il Living Theatre, l'Open Theatre e il Bread and Puppet – sulla scia di John Cage e dell'*Happening*).

La tempestosa andata in scena di quest'opera alla Biennale di Venezia nel settembre del 1965, autentica "bataille d'Hernani" del nuovo teatro italiano, con dure reazioni di buona parte del pubblico e di quasi tutta la critica, rappresentò il primo, clamoroso *exploit* di un teatrante assolutamente *sui generis*, che nei dieci anni successivi avrebbe saputo realizzare altre "scandalose" irruzioni nell'establishment teatrale, con operazioni in grado, come pochissime altre, di metterne in crisi il finto permissivismo e le aperture di maniera o di comodo, anche e soprattutto nel campo di una Sinistra travagliata dalle drammatiche lacerazioni sessantottesche.

Senza dimenticare gli *Interventi per Visita alla prova de 'L'isola purpurea'* di Bulgakov al Piccolo Teatro di Milano, nel 1968, gli episodi più significativi, in tal senso, sono quelli che riguardano le forti polemiche scatenate dalla commedia *Scontri generali*, prima commissionata e poi rifiutata dal neonato ATER, nel 1969, e – nello stesso anno – le azioni di decentramento nei quartieri operai di Torino, durante le quali, in mesi di discussioni tensioni contraddizioni, Scabia mette a punto un modello, o meglio un prototipo, di *teatro a partecipazione* la cui fecondità (teatrale e non solo) non ha mai cessato, da allora, di manifestarsi; secondo, questo, che non si trattava soltanto di un "teatro nello spazio degli scontri" (per citare il magnifico titolo del libro – edito da Bulzoni – in cui, nel 1973, raccontò queste esperienze) ma che anche altre, e ben più profonde, erano le dimensioni e i bisogni che esso toccava e metteva in gioco. E così sarà, da allora, per le sue azioni a partecipazione con i ragazzi e con gli adulti, nelle piccole comunità e nei centri urbani, nelle scuole e all'Università.

Almeno altre due sono le esperienze prototipiche che vedono protagonista Scabia nella prima metà degli anni Settanta, e che hanno fatto scuola, diventando leggendarie anche per la sua maniera magistrale di narrarle e reinventarle sulla pagina scritta: 1) l'intervento di due mesi nel manicomio "aperto" di Franco Basaglia a Trieste, nel 1973, raccontato nel libro *Marco Cavallo*, pubblicato da Einaudi nel 1976, e 2) il viaggio con *Il Gorilla Quadrumano*

³ Il titolo completo è: *Zip Lap Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap & La Grande Mam*.

(spettacolo basato su un copione “di stalla” riscoperto dal suo allievo Remo Melloni) su e giù per i paesi dell’alto Appennino Reggiano (e poi anche altrove), fra 1974 e 1975, “alla riscoperta delle nostre radici profonde” (come recitava il sottotitolo del libro omonimo, pubblicato da Feltrinelli), con un gruppo di straordinari studenti del DAMS bolognese, molti dei quali illustratisi poi in vari campi (vorrei ricordare, almeno, Massimo Marino, Aldo Sisillo, Paola Quarenghi, Krystyna Jarocka, Stefano Barnaba, Edoardo Sammartino e Alfredo Cavalieri).

Quello del Gorilla Quadrumàno sta all’origine di tanti altri viaggi che Scabia e il suo Teatro Vagante hanno compiuto da allora, e fortunatamente continuano ancora a compiere, in un equilibrio unico (che è, in realtà, osmosi profonda) con lo splendido isolamento dello scrittore e del poeta (il quale, negli anni Novanta, è arrivato al naturale, preannunciato approdo narrativo, con i romanzi *In capo al mondo* [Einaudi, 1990] e *Nane Oca* [ivi, 1992], cui sono seguiti – sempre presso lo stesso Editore – *Lorenzo e Cecilia*, 2000, e *Le foreste sorelle*, 2005): viaggi piccoli e grandi, con molti o con pochi, per città, paesi, montagne, boschi; quasi sempre da solo (o con qualche aiutante: un angelo ad esempio, o un fotografo, o un tramite del posto); viaggi nello spazio e nel tempo, dentro i dislivelli di una società in velocissima trasformazione; viaggi del corpo e della mente, interni ed esterni.

Viaggi realizzati anche e soprattutto in un luogo tendenzialmente statico come l’Università, dove Scabia ha insegnato dal 1972 fino al 2005⁴. In genere qui si è trattato – per lui e i suoi studenti – di attraversare un testo, di esperirne direttamente le stratificazioni e la profondità, mettendosi in suo ascolto con la mente e con il corpo, o meglio con il corpo-mente, in modo che esso possa rivelarsi e, nel rivelarsi, svelare anche qualcosa di se stessi ai viaggiatori-ascoltatori. Per quattro anni, fra 1996 e 2000, il testo attraversato/sondato/incarnato è stato quello delle *Baccanti* di Euripide (ma anche *Le rane* di Aristofane, dato che il tema vero era costituito, in realtà, dalla figura di Dioniso, il dio del teatro)⁵.

3. Guardando complessivamente la variegata, ricchissima operatività di Scabia, *tre* mi sembrano le caratteristiche emergenti: l’estraneità al mondo teatrale, la dilatazione della forma-teatro, l’intreccio di scrittura e pratica.

Quanto alla prima, può sembrare singolare affermarla a proposito di un teatrante totale come lui (scrittore, attore, regista, insegnante, teorico), eppure credo che proprio questo sia il dato da cui partire. Scabia (come altri protagonisti delle proposte più vive e innovative della scena degli ultimi quarant’anni: da Julian Beck a Eugenio Barba, da Carmelo Bene a Tadeusz Kan-

⁴ Vedi, al riguardo, Franco Acquaviva, *Il “teatro stabile” di Giuliano Scabia*, in “Prove di Drammaturgia”, n. 4, 1997 (ora parzialmente riproposto più avanti).

⁵ Vedi le relative dispense universitarie (*Nutrire dio. Avvicinamento a Dioniso*, nono quaderno di drammaturgia, Bologna, copisteria Harpo, 2001), alle quali appartiene il *Diario del corso Nutrire dio* pubblicato più avanti, e l’omonimo articolo in “Culture Teatrali”, 2/3, 2000.

tor, da Grotowski a Robert Wilson), a ben guardare, risulta sostanzialmente *estraneo al teatro*, al quale del resto arriva abbastanza tardi (come s'è già notato), dopo esperienze poetiche, politiche e d'insegnamento: estraneo, intendo, al teatro come istituzione, mestiere, costumi, mentalità, pregiudizi. Ed è proprio questa estraneità da *outsider*, volutamente trasformatasi nel tempo in *marginalità-liminalità*, che gli ha permesso di sentire meno degli altri il peso dei condizionamenti con cui hanno dovuto fare i conti altri protagonisti della nuova scena.

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 conferire una dimensione sociale e interpersonale al suo (e nostro) bisogno di gioco, travestimento, comunicazione, espressione.

E vengo così alla seconda caratteristica: la *dilatazione progressiva della forma-teatro* e dei suoi usi. Dietro l'avventura teatrale del "poeta albero" (per citare il titolo della sua raccolta poetica, apparsa da Einaudi nel 1995) è intuibile il convincimento di lunga durata che, per ritrovare una *necessità* e un *valore*, il teatro debba provare a dilatarsi al massimo, riscoprendosi nella sua dimensione primaria di ludismo, intercomunicazione diretta, partecipazione, conoscenza di sé e del mondo. Naturalmente questa dilatazione, che significa fondamentalmente far saltare le dimensioni e le modalità canoniche del processo e del prodotto spettacolari, non esclude, ma anzi consente e sollecita, lo svariare su tutte le gamme e le scale della relazione teatrale, dal grandissimo (vedi i *Dialoghi di paesi*) al piccolissimo (le operine in case private per pochi amici), dal collettivo all'individuale, dal comunitario al solitario.

La terza e ultima caratteristica consente forse di risalire al nucleo profondo e originario del particolarissimo teatro di Scabia, individuabile appunto – a mio parere – nell'*intreccio strettissimo fra scrittura e pratica*. Per dir meglio, si tratta della presenza continua e decisiva della scrittura in ogni momento del processo, prima durante e dopo l'esperienza teatrale, come progetto, schema vuoto, diario, memoria, affabulazione. A questo proposito va ricordato che Scabia, come si accennava già sopra, ha riportato in auge il genere del *racconto teatrale*, fra documentazione e reinvenzione narrativa: oltre ai già citati *Marco Cavallo* e *Il Gorilla Quadrumano*, non possiamo non ricordare, almeno, le tre *Lettere a Dorothea* di goethiana suggestione.

Del resto, la narrazione abita profondamente anche la sua drammaturgia scritta, i suoi testi teatrali veri e propri (da *Commedia del cielo e dell'inferno* [1972] a *Fantastica visione* [1973/1988], a *Teatro con bosco e animali* [1987]), che sono tutti raccontabili oltre che rappresentabili, e che lui stesso va in giro da anni ad affabulare.

E le *grandi immagini* che animano il suo teatro possono nascere indifferentemente sulla pagina o sulla scena, in un rinvio e un travaso ininterrotti

dall'una all'altra, come provano le 36 opere che compongono il ciclo completo del Teatro Vagante (molte delle quali ancora inedite e non tutte teatrali in senso stretto)⁶.

4. In quest'ultima parte del mio intervento – come preannunciato – cercherò di dire qualcosa di più personale. Finora ho parlato dell'importanza oggettiva di Scabia nel teatro italiano, e non solo, del secondo Novecento. Adesso vorrei aggiungere qualcosa sulla sua importanza *per me*, cercando insomma di spiegare, finalmente, “come fu che divenni il primo storico di Scabia”: io, filologo classico poco più che ventenne che si stava specializzando in studi teatrali e stava per farsi una lunga traversata nella semiologia sotto la guida di Umberto Eco.

Giuliano mi è sempre apparso come un *artista-intellettuale*, al pari di Eugenio Barba, di cui oggi lo vedo fratello, pur nelle evidenti, notevoli differenze. Fra le tante cose che li accomunano, una mi sta particolarmente a cuore: un interesse autentico e un rispetto profondo, nient'affatto strumentale, per gli studi, per la ricerca teorica e storica. Questa è una qualità molto rara tra la gente di teatro. Basterebbe ricordare il suo sodalizio con il gruppo di studiosi romani che hanno contribuito a rifondare la storia del teatro in Italia: da Marotti a Cruciani, a Taviani; le sue collaborazioni con lo scrittore Gianni Celati e l'italianista Piero Camporesi; la sua attenzione per le innovative ricerche microstoriche di Carlo Ginzburg. Ma anche per me, teatrologo agli inizi, è stato un interlocutore prezioso, per l'attenzione non formale, la curiosità onnivora, la competenza sorprendente e pressoché illimitata. Abbiamo parlato moltissimo negli anni Settanta e nei primi Ottanta; poi un po' meno, inevitabilmente (ma me ne rammarico).

A dispetto del suo vagare, il teatro di Scabia ha sempre avuto molto a che fare con il tema della comunità e della *polis*, fin da quando inventava il decentramento nei quartieri operai di Torino durante l'“autunno caldo” del 1969, o fondava città con i ragazzi abruzzesi nel 1972⁷, o interveniva nel manicomio di Trieste, o creava il gruppo del Gorilla Quadrumano. Il teatro come costruttore di nuove *polis*, di nuove, provvisorie comunità d'ascolto e di partecipazione. Questo è stato, probabilmente, un altro aspetto che attrasse un grecista come me verso un teatro che poteva sembrare a prima vista agli antipodi rispetto a quello da cui provenivo.

Un'altra caratteristica che mi ha sempre affascinato in Giuliano sono le sue *contraddizioni*, che in lui coesistono felicemente irrisolte, come in una *coincidentia oppositorum*, una “corsa dei contrari” da cui trae la sua energia e distilla le sue armonie (è a questo che voglio alludere nel titolo un po' criptico). A cominciare dalla prima di tutte: in lui coesistono, da sempre, un intellettuale raffinato ed estremamente esigente e un naïf, o meglio, un bambino

⁶ In proposito, si veda anche il volume di Silvana Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia: ascolto e racconto, con antologia di testi inediti e rari*, Roma, Bulzoni, 1997.

⁷ Cfr. G. Scabia, *Forse un drago nascerà. Una esperienza di teatro con i ragazzi di dodici città d'Abruzzo*, Milano, Emme Edizioni, 1973.

ingenuo, sempre capace di stupirsi e sempre pronto a giocare. E da lì, da questa contraddizione primaria, discendono a cascata tutte le altre:

- elitarismo aristocratico (dello spirito) *vs* convinta propugnazione dell'utopia marxiana del "tutti artisti", "tutti attori";
- individualismo sfrenato *vs* comunitarismo (comunismo?) convinto;
- rivendicazione gelosa (egoistica?) della scrittura solitaria d'autore *vs* smantellamento della scrittura individuale nella pratica collettiva del teatro a partecipazione, nell'azione spontanea;
- intellettualismo razionalistico e anche (almeno per un tratto) alquanto ideologico *vs* scatenamento entusiastico e disponibilità ludica senza limiti;
- culto dell'effimero e dell' *hic et nunc* *vs* attenzione quasi ossessiva per la documentazione e l'autodocumentazione, come riscatto dall'effimero;
- neoclassicismo (un po' manierato, a volte) *vs* sciamanesimo rabdomantico, selvaggio.

E potrei continuare! Queste coesistenze contraddittorie, queste dissonanze, oltre a costituire un aspetto primario del suo fascino per me, fin dagli inizi, non hanno mai rappresentato – insisto – un limite per Scabia; al contrario, sono sempre state in lui un punto di forza, come uomo e come poeta. Sono proprio queste contraddizioni ad averne fatto un artista-intellettuale complesso e assolutamente moderno, pur nella sua apparente inattualità o ingenuità. Del resto, oggi, per noi moderni e anzi post-moderni, la sola ingenuità che ha valore non può che essere un' *ingenuità riconquistata*, di secondo grado, come la spontaneità, del resto. L'armonia, oggi, non può che nascere dalle dissonanze, dall'attraversamento del doloroso, del degradato, del volgare e del prosaico nella contemporaneità.

Se dovessi dare una definizione di Giuliano lo definirei un romantico tedesco che è venuto dopo Auschwitz e Hiroshima, e quindi con tutta la consapevolezza lancinante che non può non derivarne (ricordiamo Adorno). Di conseguenza, non sono mai stato d'accordo con chi, a volte, è sembrato rimproverargli atteggiamenti consolatorii e autogratificanti, se non proprio evasivi; perché questo vorrebbe dire, appunto, misconoscere la complessità contraddittoria in cui si radica la sua ricerca della bellezza e dell'armonia.

E tuttavia, senza alcun dubbio, la *bellezza* e l'*armonia* sono fondamentali nel ricercare di Scabia, nel suo magistero di poeta e di teatrante. Mi è sempre piaciuto molto quanto ebbe a scrivere nel 1991 Fabrizio Cruciani su "Teatro e Storia", nel presentare la seconda *Lettera a Dorothea*: "In realtà Scabia non fa teatro di poesia, fa teatro del suo essere poeta"⁸. E questo teatro che nasce dall'essere poeta è tutt'uno con una visione degli uomini e delle cose che riesce ad andare oltre la superficie e le apparenze, svelando e suscitando bellezza e armonia ovunque, anche là dove noi altri, di solito, riusciamo a scorgere solo grigiore, sterilità, volgarità, inibizione, paura: *dissonanze*, appunto. In questo senso, come dicevo, Giuliano può apparire un inattuale, un pre-moderno, ma in realtà è – insisto – un romantico dopo Auschwitz e Hiro-

⁸ "Teatro e Storia", n. 11, 1991, p. 213.

shima, o – se preferite – un neoclassico che ha letto Freud e Marx (ma anche Saussure e Lévi-Strauss).

Forse, lo si potrebbe definire più appropriatamente un *neo-umanista*: la bellezza e l'armonia, al di là di tutto e sopra tutto. Come per Grotowski, secondo il racconto di Ludwik Flaszen. Da me incalzato in proposito, Flaszen mi disse una volta: secondo lui, Grotowski credeva fermamente che in ogni individuo, se si riesce ad arrivare al fondo, oltre le maschere, oltre i tanti io che lo abitano, spesso ignoti l'uno all'altro, non possiamo non trovare che bellezza e armonia; secondo lui, il Sé per Grotowski era, al fondo, armonia. Si tratta di un'opzione neo-umanistica che mi pare avvicini molte figure del Nuovo Teatro. Mi ha sempre affascinato il modo in cui, dal *cupio dissolvi* e dall'angoscia epocale del '77 bolognese, Giuliano riuscì a tirare fuori gioiosità e festosità non banali né evasive, con il Drago, le mongolfiere e il giocario.

È ingiusta quindi l'accusa di (voler) essere consolatorio. Tuttavia Scabia non ha mai avuto remore a sostenere, anche con apparente, coraggiosa ingenuità, che il teatro fa bene a chi lo fa, e fa tanto più bene quanto meno si pone esplicitamente finalità terapeutiche⁹. Un coraggio e una ingenuità analoghi, nel rivendicare il diritto di *dire* e *dare* la gioia con il teatro e con la poesia, oggi li trovo nel lavoro del Teatro della Valdoca e, in particolare, della sua poetessa-drammaturga, Mariangela Gualtieri¹⁰.

5. Per chiudere vorrei parlare dello Scabia *pioniere*, non abbastanza riconosciuto a dire il vero. Giuliano appartiene alla specie rara degli schivisolitari-appartati che, stando a margini, da *liminali* appunto, riescono a incidere profondamente sulla realtà delle cose e, talvolta, ad anticipare il futuro. Se guardo alle tendenze teatrali più interessanti e innovative oggi, mi accorgo che – rispetto a molte di esse – Scabia è stato appunto un pioniere, un anticipatore. Lo è stato del decentramento, dell'animazione, del teatro sociale o delle diversità, del teatro dei luoghi, del teatro dei sensi (a itinerario). Lo è stato del *teatro-narrazione*, che va ora per la maggiore: si ricorda sempre, e giustamente, Dario Fo, come padre nobile degli affabulatori odierni, da Paolini a Celestini, e spesso ci si dimentica di Scabia, le cui esperienze in proposito sono invece tanto più interessanti in quanto coniugano di continuo due modalità drammaturgico-attoriali oggi per lo più disgiunte: quella dell'*attore monologante* (o attore-che-legge), più legato al testo e alla scrittura, e quella dell'*attore raccontatore*, che lavora sulla rigenerazione orale della narrazione e sull'improvvisazione¹¹.

⁹ Cfr., ad esempio, *Mettersi in gioco. Conversazione con Giuliano Scabia*, a cura di Gianni Manzella, in "Art'o", n. 5, 2000, p. 16.

¹⁰ "È chiaro che le parole della gioia sono più difficili. [...] È molto più facile parlare del dolore" (da "Prove di Drammaturgia", 2003, p. 12); "Sono stanca di un'arte che inscena tragedie senza catarsi. [...] Ora l'impresa più alta e rischiosa è parlare della gioia, pronunciare la parola amore" (dalla presentazione di *Canto di ferro*, seconda tappa della trilogia *Paesaggio con fratello rotto*, 2005).

¹¹ Rimando, in proposito, ai contributi imprescindibili di Gerardo Guccini, e in particolare all'ultimo (per il momento): *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di Marco Ba-*

Ma qui il discorso si farebbe lungo, richiedendo in realtà un altro intervento, che non mi è possibile fare in questa occasione. E quindi chiudo.

liani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis, Roma, Dino Audino Editore, 2005.

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, sudori. 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.

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 significativo è che i partecipanti, coloro che sono chiamati a essere parte del *mistero* (*mystēs*, colui che partecipa, iniziato) – 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 Euripide¹.

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 strusciare dei corpi, delle chiacchiere, dei pensieri liberi, delle emozioni)². 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*, pp. 133-140).

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

¹ 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.

² Così mi capitò di scrivere, a caldo, il giorno seguente l'evento, in un articolo su "Il Quaderno del Festival", 7 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 no ti sfugge. Che la strada sia segnata, poco misteriosa, davvero importa? Altri percorsi e 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".

ridosso, del fare. Esempi poco conosciuti di questo *epos* sono i quaderni universitari; esempi noti sono invece il libro di *Marco Cavallo*, o quello sul *Go-rilla 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*³); e proprio come emanazioni coerenti di questa ricerca si danno 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 tremito 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).

³ - 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.

- 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).

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.

L'agitatore di sogni⁴

“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*.

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 stru-

⁴ “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).

menti di rivelazione). Il voluminoso quaderno di Drammaturgia omonimo⁵ 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 traccia⁶, 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", 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 insieme⁷.

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)"⁸. Il primo giorno di corso Scabia

⁵ G. Scabia, *Nutrire dio (avvicinamento a Dioniso)*, in collaborazione con G. Anzini, F. Gasparini, A. Jonata, nono quaderno di drammaturgia, Bologna, 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.

⁶ *Nutrire dio. Avvicinamento a Dioniso* (DVD), "Progetto archivio digitale G. Scabia", a c. di D. Canè, F. Baliello e C. Lamperti.

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

⁸ AA. VV., *Bestie in corpo*, quaderno di drammaturgia n. 99, Bologna, copisteria Harpo, 2001, p. 3.

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, a 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, uno 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 dèi 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 sanno 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 corpo⁹.

“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 estate¹⁰. 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*, pp. 103-114). Scopo della lettera dovrebbe essere quello di raccontare, spiegare, ricostruire per Dorothea le prime tappe dell'esperienza de *Il Diavolo e il suo Angelo*¹¹. Poi sono venute altre due lettere: la seconda si sofferma

⁹ G. Scabia, *Ci sono soglie lievissime*, in *Bestie in corpo*, cit., p. 6.

¹⁰ G. Scabia, *Lettera a Dorothea*, cit., pp. 9-36.

¹¹ Il Diavolo e il suo Angelo (incarnati da 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

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 appartati¹². 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? 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) MISTERO”¹³. 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, *mystēs*), a mettersi in gioco senza residui affinché essa ci si possa rivelare.

IL DIAVOLO. “Io penso che in ogni teatro il Diavolo ci sia”¹⁴. 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”¹⁵. Ma si

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, per 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.

¹² 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, n. 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.

¹³ G. Scabia, *Ma io insistetti per stare volando ancora un poco*, cit., p. 223.

¹⁴ G. Scabia, *Lettera a Dorothea*, cit., p. 9.

¹⁵ Ivi, pp. 11-12.

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 *partecipari*? 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"¹⁶. 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"¹⁷.

APPARIZIONE. Il primo dei segreti possibili del teatro. Questo apparire, svelarsi, "godere dell'apparizione"¹⁸, 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 serve 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"¹⁹.

"AD OGNI PASSO SI FORMA IL TEATRO. *Tutto* dipende soltanto da me e dal mio compagno: né quinte, né luci, né annuncio. Quando entro nel gesto della maschera, là c'è l'inizio"²⁰. 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.

¹⁶ G. Scabia, *Ma io insistetti per stare volando ancora un poco*, cit., p. 219.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ G. Scabia, *Lettera a Dorothea*, cit., pp. 12-13.

¹⁹ G. Scabia, *Ma io insistetti per stare volando ancora un poco*, cit., p. 221.

²⁰ G. Scabia, *Lettera a Dorothea*, cit., p. 14.

ARCHETIPO/MASCHERA. Il richiamarsi ad un archetipo²¹ (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"²². 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"²³. 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"²⁴.

RACCONTO DEL TEATRO. Il racconto del teatro è molte cose. È il vociferare delle persone in attesa; è il propagarsi della notizia che quegli 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"²⁵. 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)"²⁶. Ecco i nidi dei racconti (o anche i fili dei racconti o "i nidi dei sogni"²⁷), il cui tema si trova svolto e approfondito in due scritture ad essi dedicate (vedi *infra*, pp. 123-124): 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 pulman. Ho avuto l'impressione che la mia voce, quella degli uccelli, le parole

²¹ 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 *Animam ne crede puellis*, più avanti in questo numero).

²² G. Scabia, *Lettera a Dorothea*, cit., p. 23.

²³ G. Scabia, *Ma io insistetti per stare volando ancora un poco*, cit., p. 216.

²⁴ A. Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisenbericht*, London, The Warburg Institute, 1988; trad. it. di G. Carchia - F. Cuniberto, *Il rituale del serpente. Una relazione di viaggio*, Milano, Adelphi, 1998, p. 26.

²⁵ G. Scabia, *Sei tu il corpo amoroso*, cit., p. 110.

²⁶ G. Scabia, *Lettera a Dorothea*, cit., p. 24. Corsivi miei.

²⁷ G. Scabia, *Ma io insistetti per stare volando ancora un poco*, cit., p. 216.

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”²⁸. 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”²⁹.

FUORI DAL RACCONTO. Ma nondimeno rimane il dubbio sulla reale possibilità di “raccontare un teatro”³⁰, 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 disparire, 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”³¹. 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”³²), nel suo essere effimero, lasciasse però i brandelli (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 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”³³. 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 [...]”³⁴. 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

²⁸ G. Scabia, *Sei tu il corpo amoroso*, cit., p. 114.

²⁹ Ivi, p. 115.

³⁰ G. Scabia, *Lettera a Dorothea*, cit., p. 26.

³¹ Ivi, p. 9.

³² G. Scabia, *Lettera a Dorothea*, cit., p. 217.

³³ G. Scabia, *Ma io insistetti per stare volando ancora un poco*, cit., p. 224.

³⁴ *Ibidem*.

corrisponda, teatralmente parlando, una specifica dinamica attorale, 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*"³⁵.

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 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"³⁶.

³⁵ G. Scabia, *Lettera a Dorothea*, cit., p. 36.

³⁶ 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).

1. LA DILATAZIONE DEL TEATRO

Giuliano Scabia

LODE DELLA SCRITTURA Dieci tesi per un teatro organico¹

1) Riportare il teatro a livello della storia contemporanea. Ridargli un destino. (Non c'è bisogno di un teatro che non sia necessario). Ma il teatro può ancora avere un destino? Solo se saprà essere totalmente contemporaneo. Essere cioè un teatro del rischio e della lucidità intorno ai problemi di fondo dell'uomo d'oggi.

2) Il teatro deve saper usare la dialettica. Deve essere il luogo di emersione delle contraddizioni e degli archetipi individuali e collettivi. Non solo uno strumento per cambiare il mondo, ma anche il luogo dove si celebra l'utopia nascente dalle contraddizioni.

3) La scrittura di un testo è innanzitutto un atto di ricerca radicale e organica. Una ricerca spinta fino alle estreme capacità di tensione del linguaggio e delle visioni del mondo, dentro le strutture del proprio tempo.

4) Dei moderni, forse gli unici che hanno saputo elevare la scrittura teatrale a palcoscenico del mondo sono stati Beckett, Brecht, Majakovskij e Artaud. Con essi la storia si è fatta scrittura teatrale: e l'utopia, positiva o negativa, si è presentata in scena. Così il teatro ha ritrovato un senso centrale, è divenuto emblematico, ha risposto agli interrogativi dell'epoca, si è riproposto come struttura fondamentale della comunicazione.

5) A questa luce appare in fondo superato il dilemma *teatro del gesto-teatro di parola*. La scrittura drammaturgica, come componente base della ricerca, è la sonda che apre il cammino e che permette di procedere oltre. La scrittura drammaturgica va intesa come partitura e laboratorio, dove i significati vengono definiti prima durante e dopo la traduzione scenica.

6) La scrittura drammaturgica gode di un privilegio: nello spazio del teatro è costretta a confrontarsi con la lingua della *koiné*, e questa verifica assume oggi un'importanza viepiù radicale, proprio nel momento in cui nella cultura occidentale l'universo letterario appare sempre più costretto ad auto-contemplarsi.

7) Scrittura drammaturgica dunque come avanguardia della letteratura per una ripresa di contatto col mondo. Scrittura come viaggio e avventura nel territorio di una *langue* fisicamente sperimentata, utilizzata come cassa di risonanza immediata per la *parole*.

¹ Da: G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 507-508.

8) La società contemporanea (in special modo quella italiana), vive evidentemente ancora una concezione del teatro come luogo sacro in senso arcaico. L'importanza che si attribuisce al teatro da parte del potere è certamente sproporzionata al mezzo. Solo in questo modo è spiegabile l'accanimento censorio, palese e occulto, che si accanisce intorno al teatro e a particolari testi. Il sospetto sembra ancora maggiore presso la sinistra, sicché oggi in Italia assistiamo al paradosso di testi sgraditi tanto al potere quanto all'opposizione.

9) Ciò tuttavia fa pensare che di fronte a forme diverse ma convergenti di conformismo uno degli elementi di validità della scrittura teatrale consista nello spingersi al limite estremo di tollerabilità nei confronti di tutta la situazione esistente, nell'essere il meno tattica possibile, nel ricercare il livello più alto di scontro. Ciò che rende rischiosa e verificante la scrittura è questo trovarsi in continuo stato d'assedio: assediante e assediata.

10) L'ambiguità metaforica è forse la condizione più feconda per rendere viva e necessaria la scrittura teatrale: perché essa non deve esporre verità già note a tutti (non deve predicare a destra e a sinistra, perché in tal modo fa solo cattivo teatro politico), ma spingersi dal noto verso l'ignoto, per strade ancora da costruire. Il suo fondamentale essere politico consiste nella sua capacità di svelare e di svelarsi: svelare e portare alla luce le contraddizioni: svelarsi come la tessitura stessa dell'utopia.

Marco De Marinis

SCRITTURA TEATRALE E PARTECIPAZIONE:
L'ITINERARIO DI GIULIANO SCABIA (1965-1975)¹

Premessa

L'itinerario teatrale di Giuliano Scabia dal 1964 (anno in cui prepara il testo della *Fabbrica Illuminata* per Luigi Nono) fino ad oggi, 1976 (le azioni del *Gorilla Quadrumàno*, il Teatro Vagante di Mira, gli interventi nei paesi dell'Appennino tosco-emiliano ecc.) si presta particolarmente ad essere letto in due modi e da due punti di vista differenti. Da un lato, percorso per linee interne, esso fornisce la testimonianza di una ricerca teatrale (sostanzialmente coerente, anche se progressivamente radicalizzata) fra le più originali e personali di questi anni, in campo internazionale: ricerca che, per sua stessa consapevole scelta, è spesso segnata – come si vedrà – dalla unicità e dalla irripetibilità dell'evento. Ma dall'altro lato, se lo poniamo in relazione al contesto, questo itinerario rispecchia in modo esemplare ed emblematico le vicende della neo-avanguardia teatrale degli anni sessanta, nel passaggio dalla rivoluzione linguistico-formale della prima metà di questo decennio (decostruzione dell'assetto tradizionale dello spazio scenico, riscoperta del corpo e della comunicazione non-verbale, interesse per il rituale, tendenza al coinvolgimento fisico dello spettatore ecc.) alla messa in crisi strutturale del “prodotto”, e in certi casi, del teatro stesso (si pensi, per esempio, alle indicazioni provenienti dai lavori e dalle esperienze più recenti del Bread and Puppet Theatre, dell'Odin Teatret di E. Barba, di Grotowski, di P. Brook).

Le tappe principali del “viaggio” teatrale di Scabia (dalla scrittura “d'avanguardia” di *Zip* alle azioni di decentramento nei quartieri di Torino, alle azioni “a partecipazione” con i bambini e con la gente) costituiscono infatti altrettanti momenti di una progressiva radicalizzazione della ricerca, nella direzione (che è la stessa di tutto un ampio versante della sperimentazione contemporanea) di una sempre maggiore *dilatazione della scrittura e della pratica teatrali*.

La volontà di essere sempre “in situazione”, calato nella realtà degli scontri (non solo culturali, ma anche e soprattutto politici e sociali) per porre il proprio modo di far teatro come “gesto della contemporaneità”, ha costretto naturalmente Scabia a vivere fino in fondo, senza cercarsi comodi ripari o alibi professionali, le incertezze, le contraddizioni e anche le ambiguità del fare teatro (ma, generalizzando, potremmo dire della pratica artistica), in questi anni Sessanta-Settanta. Anche da tale punto di vista il percorso di Scabia è esemplare e istruttivo, inclusi le contraddizioni e i ripensamenti di cui è vivacemente punteggiato: è, in un certo senso, l'avventura di un uomo-teatro

¹ Da: M. De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, Firenze, La Casa Usher, 1983.

“dopo il diluvio”. Su queste contraddizioni (che del resto il nostro non rinnega ma alle quali, invece, rivendica il suo pieno diritto) avremo occasione di soffermarci di volta in volta; ma sarà il caso di precisare subito che esse non impediscono di decifrare nel complesso del suo lavoro teatrale un disegno preciso, sostanzialmente unitario e coerente, il filo rosso di una ricerca *in progress*, in cui convivono, di continuo, realismo politico (l’“astuzia” di brechtiana memoria) e slancio utopistico. Per il momento possiamo solo enunciare degli slogan, delle definizioni, che perderanno di astrattezza mano a mano che le esperienze descritte verranno a riempirle di contenuti concreti e a storicizzarle. Parliamo allora di teatro come “itinerario conoscitivo”, come strumento di ascolto/ricerca/comunicazione, come tensione continua verso il progetto utopico di una compenetrazione assoluta di “scrittura” e di “pratica”, entrambe collettive e partecipate.

I. Da “Zip” a “Scontri generali”: la dilatazione della scrittura

Il linguaggio-spazio

Dal 1964 al 1969 (anno “di rottura”, dopo il quale egli si dedicherà prevalentemente all’animazione con i ragazzi e con la gente, in qualunque luogo e spazio gli sarà possibile farlo) il lavoro di Scabia si svolge per la massima parte all’interno dell’Istituzione Teatrale, in un rapporto per la verità mai tranquillo e spesso burrascoso. La sua attività prevalente, in questo periodo, è quella di scrittore di testi e di collaboratore alla loro messa in scena. Ma non c’è reale cesura – come avremo modo di ripetere più volte – fra il lavoro più propriamente drammaturgico di Scabia e la sua successiva attività di animatore e regista teatrale.

Già nei suoi primi testi per il teatro (*All’improvviso e Zip Lap Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap & La Grande Mam*², entrambi del 1965) – al di là dello sperimentalismo linguistico-formale che li segna, e che costituisce del resto il tratto caratterizzante della ricerca teatrale d’avanguardia in quei primi anni Sessanta – è possibile notare l’emergenza di alcuni nuclei problematici sui quali (pur se con diverse accentuazioni e da differenti punti di vista) Scabia continuerà a insistere nelle fasi successive dei “laboratori aperti” e delle azioni “a partecipazione”. Alludiamo soprattutto al problema dello spazio e a quello della scrittura. Fin da allora si tratta – per il nostro – di sottoporre sia l’una che l’altra nozione a un ripensamento radicale, nell’intento di mutare il tipo di collocazione che il teatro ha nella società contemporanea, per cercare di restituirgli una funzione e una necessità ormai perdute da tempo. *All’improvviso e Zip* vogliono essere un primo contributo a questo duplice rivoluzionamento (dello spazio scenico e della scrittura), che il loro autore intende come un processo sostanzialmente unitario: *non è possibile rivolu-*

² Torino, Einaudi, 1967.

zionare lo spazio senza rivoluzionare anche la scrittura e viceversa. Scrive Scabia nella relazione al Convegno d'Ivrea "Per un nuovo teatro" (1967)³:

Io credo che fare teatro significhi oggi fundamentalmente coinvolgere tutto lo spazio e inventarlo. La scrittura deve partire da questa dimensione spaziale e svolgersi sull'*identificazione di linguaggio teatrale con spazio teatrale*. [...] È chiaro che il linguaggio teatrale come linguaggio-spazio non significa solo andare in platea, spostarsi casualmente dal palcoscenico per recarsi fra gli spettatori, ma impostare tutta la scrittura nella dimensione dello spazio inventato.

Lo spazio scenico che Scabia progetta con *All'improvviso* e con *Zip* è uno spazio a-centrico, a prospettiva multipla, che mira ad annullare ogni rigida divisione fra scena e sala, fra punto da cui guardare e punto da cui essere guardati, cercando di immergere *fisicamente* lo spettatore nell'azione teatrale.

Questo nuovo spazio – scrive in proposito⁴ – non può essere antropocentrico, come lo era lo spazio della prospettiva classica, ma deve farsi antropocentrico. Per lo spettatore ciò significa essere avvolto dallo spettacolo, non esserne solo il giudice [...]. Uno spazio acentrico può agire contro questa prospettiva (anche se non può certo agire a fondo sulla società, che ha bisogno di ben altri capovolgimenti). Un teatro non speculare costringe l'attore e lo spettatore in un legame nuovo diretto contro l'archetipo che sta in ognuno, che è l'archetipo del teatro prospettico.

Per illustrare questa idea di spazio scenico "acentrico" e "non speculare", Scabia ricorre più volte all'immagine simbolica della piazza, luogo d'incontro e "teatro" (in senso sia figurato che reale) di avvenimenti. Una nuova organizzazione spaziale, che favorisse una più intima e collettiva partecipazione del pubblico all'evento teatrale, potrebbe infatti consentire al teatro di riacquistare quella posizione di centralità nello spazio sociale che i mass-media gli hanno tolto e di tornare quindi a porsi – al pari della piazza antica – come "luogo d'incontro di tutta la comunità e perciò centro spirituale organico di tutti i gesti pubblici, di tutte le visioni del mondo e di tutti gli avvenimenti riguardanti la città"⁵.

Una siffatta "rivoluzione dello spazio scenico" non va demandata – secondo Scabia – al momento dello spettacolo e ai suoi "autori" (regista, attori, scenografo ecc.) ma deve invece essere progettata già in sede di scrittura drammaturgica. Si tratta appunto – come abbiamo visto – di "impostare tutta la scrittura nella dimensione generale dello spazio inventato", fino ad arrivare ad una completa "identificazione di linguaggio teatrale con spazio teatrale".

³ La relazione è pubblicata su "Sipario" (n. 255, 1967, pp. 2-3) col titolo *Teatro d'avvenimenti*.

⁴ G. Scabia, *Nello spazio del teatro*, "Teatro", 11, n. 2, 1967/68, p. 35.

⁵ G. Scabia, *Teatro d'avvenimenti*, cit., p. 2.

Oggi – afferma ancora il nostro⁶ – mutata l’idea dello spazio teatrale, bisogna andare verso una scrittura completa e alla scrittura prospettica (la parola come punto focale dello spettacolo) va sostituita una scrittura anch’essa acentrica in cui non ci sia un elemento privilegiato. In un certo senso si tratta di approntare delle partiture teatrali non limitate alla scrittura del dialogo, inventando lo spazio già in sede del testo. In tal modo non ci saranno più battute e didascalie [...] ma tutto: dialoghi, descrizione di luce, di tono, di gesti, di movimenti, farà parte del testo e della scena.

È soprattutto in *Zip* (grande parabola “dialettica” sulla società dei consumi e degli oggetti) che Scabia compie un grosso sforzo per elaborare una scrittura “acentrica” e “completa” nel senso sopradescritto, il più possibile vicina al risultato scenico, tale anzi da fissare quest’ultimo in tutte le sue maggiori componenti, come fa per il suono una partitura musicale⁷. Naturalmente, per raggiungere un risultato del genere, Scabia deve rinunciare, con *Zip*, all’idea di una scrittura individuale e completamente *a priori*: gran parte del testo viene infatti concepito e scritto in scena, durante le prove, in una collaborazione collettiva fra il drammaturgo, il regista (che era Carlo Quartucci), lo scenografo (Emanuele Luzzati) e gli attori.

⁶ G. Scabia, *Nello spazio del teatro*, cit., p. 41. L’esigenza che qui Scabia esprime – rifacendosi all’esempio delle avanguardie storiche – di una radicale trasformazione della scrittura drammaturgica, tendente ad una utilizzazione paritetica di tutte le componenti della scrittura scenica, quale premessa per un nuovo e più efficace modo di porsi dello spettacolo nei confronti del pubblico, è esigenza profondamente sentita in Italia da tutto quello che, proprio al Convegno di Ivrea del ’67, fu chiamato il Nuovo Teatro. Si vedano, in proposito, gli *Elementi di discussione* al Convegno “Per un nuovo teatro” (Ivrea, giugno 1967), elaborati per quella occasione da E. Fadini, F. Quadri, E. Capriolo e G. Bartolucci (in “La Scrittura Scenica”, n. 5, 1972): “La collettivizzazione del fatto teatrale e la radicalizzazione dei contenuti nei confronti della realtà contemporanea comportano un tipo di scrittura scenica unitaria nella quale i vari elementi che contribuiscono alla sua attuazione (scrittura drammaturgica, regia, interpretazione, scenografia, musica, luci, spazio scenico e architettura) sono da ricomporre in un insieme di base, i cui elementi temporalmente concomitanti e senza alcuna preminenza dell’uno sull’altro, sono i seguenti: a) gesto, b) oggetto, c) scrittura drammaturgica, d) suono (fonetica e sonorizzazione), e) spazio scenico (luogo teatrale e rapporto platea-palcoscenico) [...]. Per scrittura drammaturgica deve intendersi l’elaborazione dell’azione drammatica, sia sotto forma di dialogo, sia sotto forma di note che fissino e determinino le linee sulle quali debbano svilupparsi i movimenti scenici” (pp. 16-17). Va ricordato che Scabia è tra i firmatari della dichiarazione pubblicata su “Sipario” del novembre 1966 (n. 247), dichiarazione che possiamo considerare un po’ il “manifesto” del Nuovo Teatro in Italia.

⁷ Si veda, ad esempio, il tentativo di fornire per la Scena XI della I Parte un quadro sinottico con le indicazioni sull’andamento delle principali componenti della messa in scena; e anche gli “schemi fonetici” per i cori delle scene IV e V sempre della I Parte. Questa ricerca proseguita, soprattutto per quanto riguarda le componenti auditive (suoni, rumori, emissioni fonetiche), negli *Interventi per la Visita alla prova de “L’isola purpurea” di M. Bulgakov* e in *Scontri Generali*, di cui diciamo più avanti (questi due testi sono pubblicati in G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, Roma, Bulzoni, 1973). Sulla scrittura drammaturgica di Scabia fino a *Zip*, cfr. G. Baratta, *Il linguaggio teatrale di Giuliano Scabia*, “Studi Teatrali”, n. 6, 1968, pp. 92-101. Sempre a proposito di *Zip*, si veda pure C. Quartucci, G. Scabia, *Per un’avanguardia italiana*, “Sipario”, n. 235, 1965, pp. 11-12.

Fra partitura rigorosa e scrittura a partecipazione

È interessante riflettere su questo dato, perché può servire a illuminare anche il successivo modo di fare e scrivere teatro da parte di Scabia: da un lato, la sua scrittura drammaturgica tende a porsi come *partitura rigorosa*, opera chiusa e autosufficiente, definitivamente fissata anche nella sua dimensione spettacolare; ma dall'altro, e proprio per questa sua esigenza di arrivare il più vicino possibile al risultato scenico, assorbendone la materialità e la eterogeneità, essa è costretta ad "aprirsi" all'integrazione degli altri soggetti della scrittura teatrale e a diventare così scrittura collettiva o "a partecipazione" (come la definisce lo stesso Scabia). In questo modo, la pratica drammaturgica imbecca una via al fondo della quale non può non esserci la definitiva negazione del testo scritto come entità letteraria autonoma, separata dalla globalità del lavoro teatrale. Ciò che mi preme di sottolineare qui è che in questa oscillazione consapevolmente contraddittoria della drammaturgia di Scabia è già possibile cogliere quella *saldatura di scrittura e pratica* che informa di sé tutta la successiva attività del nostro, anche e specialmente dopo il suo abbandono dei luoghi deputati del Teatro.

Il testo-test

In *Scontri generali*, un testo del 1969 (che segue all'episodio – per altro molto significativo – dei cinque *Interventi* scritti nel '68 per lo spettacolo del Piccolo Teatro di Milano *Visita alla prova de "L'isola purpurea"* di M. Bulgakov), la contraddizione fra partitura rigorosa e scrittura collettiva tende a dilatarsi ulteriormente, forse fino al limite massimo delle sue possibilità.

L'ipotesi di partecipazione su cui la scrittura di *Scontri generali* si fonda è notevolmente più ampia rispetto a quella di *Zip*. Qui non si tratta più soltanto della partecipazione del "gruppo creativo" (la compagnia teatrale) per il quale e con il quale il testo viene progettato e steso (l'ipotesi di *Zip*); *Scontri generali* viene composto soprattutto in vista di una collaborazione attiva del pubblico, sul quale il testo si propone di agire come *test*, al fine di scatenare una serie di reazioni che dovrebbero a loro volta tradursi in una sua più compiuta e (temporaneamente) definitiva stesura scritta.

La stesura che viene qui pubblicata – scrive Scabia presentando l'opera su "Sipario"⁸ – non è probabilmente quella definitiva. Ma l'esposizione di un'opera ancora *in progress* trova la sua motivazione in una scelta metodologica tesa verso un teatro capace di coinvolgere non soltanto nel momento della sua rituale celebrazione, ma già nel suo farsi. *Scontri generali* è scritto per venire ulteriormente riempito: e cioè per essere discusso e definito attraverso una serie di incontri con quello che diventerà in seguito il pubblico: un pubblico conosciuto anticipatamente e cointeressato come collaboratore.

⁸ Scabia, *Ricerca di un teatro necessario*, "Sipario", n. 282, 1969, p. 60 (ora in *Teatro nello spazio degli scontri*, cit., p. 73).

Da un lato, dunque, *Scontri generali* continua ad essere costruito – al pari delle opere precedenti – come una “macchina rigorosa”, una allegoria scenica compatta e autonoma⁹; dall’altro si presenta, invece, come un testo programmaticamente “aperto”, *in fieri*, e inoltre scritto e pensato in riferimento a un ben determinato territorio (quello dell’Emilia-Romagna), a uno specifico gruppo teatrale (la Comunità Teatrale operante appunto, allora, in quella regione) e in relazione a un pubblico non generico, disposto a instaurare con esso un rapporto di tipo nuovo, più attivo e partecipe.

Purtroppo, il “processo di crescita e di maturazione” che il testo avrebbe dovuto subire negli incontri con gli attori e con gli spettatori viene bloccato, ancora prima di cominciare, dalla proibizione della sua messa in scena (il veto è emanato – al termine di burrascose riunioni – dall’Ente culturale competente, il circuito ATER, a causa dei contenuti politicamente scottanti dell’opera)¹⁰. Ma, in un certo senso, Scabia ha ragione quando scrive che “gli incontri e gli scontri intorno a *Scontri generali* hanno finito col costituire la vita teatrale e politica non metaforica del testo”. Pur impedendo la verifica dell’ipotesi drammaturgica su cui il testo si fonda, essi ne confermano infatti la possibilità di essere usato come *test*: in questo caso come *test* negativo nei confronti di una certa politica culturale cosiddetta “alternativa” sul finire degli anni Sessanta in Italia.

Di fronte alle vicissitudini di *Scontri generali* (ma neanche gli altri lavori teatrali di Scabia hanno avuto un rapporto tranquillo con la scena ufficiale: *Zip* e gli *Interventi* scatenano polemiche violentissime, che provocano la sua rottura rispettivamente con il Teatro Stabile di Genova e con il Piccolo Teatro di Milano; la *Commedia armoniosa del cielo e dell’inferno*¹¹, scritta nel 1971, attende ancora di essere rappresentata, dopo che lo Stabile dell’Aquila la tolse nel ’72 dal suo cartellone) c’è chi si è chiesto se, per caso, i testi di Scabia

non si neghino costituzionalmente alla rappresentazione. Si potrebbe dire ancora che [i testi di Scabia] sono scritti in forma teatrale come certi antichi trattati sui problemi della scena venivano a volte divisi in atti e scene invece che in capitoli. Sono più romanzi teatrali che testi per il teatro. Pertengono al nostro teatro, ai suoi problemi, ovviamente, ma pongono domande così radicali (la funzione e la sopravvivenza del teatro) che non possono costituire (se

⁹ Si veda, ad esempio, l’accuratezza delle notazioni relative alle parti puramente fonetiche.

¹⁰ Siamo – sarà bene ricordarlo – nel ’69, cioè nella stagione dei grandi scioperi operai (“autunno caldo”), che segue a quella delle rivolte studentesche, in un momento di forte travaglio per la Sinistra italiana e internazionale. *Scontri generali*, presentandosi come allegoria sulle degenerazioni del processo rivoluzionario in una mitica comunità, mira in realtà a far emergere le contraddizioni della situazione politica del momento e, soprattutto, a suscitare un dibattito all’interno della sinistra. Evidentemente tutto questo viene ritenuto troppo pericoloso dal punto di vista politico e il testo è bloccato (sarà messo in scena solo nel 1971, in una situazione completamente mutata rispetto a quella in cui e per cui era nato, al Festival della Prosa di Venezia).

¹¹ Torino, Einaudi, 1972.

non in un vertiginoso gioco di specchi) i materiali per uno spettacolo teatrale¹².

E allora si può forse tornare a quanto dicevamo prima: *Scontri generali*, oltre che per le ragioni ricordate, forse soccombe anche sotto il peso della contraddizione oggettiva instauratasi in una scrittura che, mentre, da un lato, continua tutto sommato ad essere prodotta secondo le regole drammaturgiche tradizionali (testo scritto *a priori* e individualmente, struttura compatta e rigorosa), dall'altro ambisce, nella sua stessa fase progettuale, ad un'apertura sempre maggiore (dalla scrittura "di compagnia" [Zip] al *work in progress* da completarsi con l'apporto del pubblico); apertura che, evidentemente, essa non può sopportare oltre un certo limite senza con ciò mettere radicalmente in discussione i suoi stessi caratteri costitutivi, arrivando a negarsi in quanto tale. Al di là di questo limite, la scrittura drammaturgica deve trasformarsi necessariamente in qualcosa di profondamente diverso, che possiamo chiamare ugualmente *scrittura* (per l'enorme dilatazione a cui la contemporaneità ha giustamente sottoposto questo termine) ma non ha più niente a che vedere con il *playwriting* tradizionale. Questa nuova drammaturgia, a cui Scabia approda intorno al '69-'70, sono le azioni "a partecipazione" con i ragazzi e con la gente, nei quartieri, nei paesi, negli ospedali, nelle scuole, nelle università. Anche queste azioni (che vanno comunemente sotto il nome, ambiguo e insoddisfacente, di *animazione* e sulle quali ci soffermiamo a lungo più avanti) sono – giova ripeterlo – fittamente intessute di "scrittura teatrale". Solo che essa vi è presente con caratteri e funzioni profondamente mutati rispetto alla elaborazione drammaturgica *stricto sensu*: la troviamo all'inizio – prima dell'intervento vero e proprio – sotto forma di progetto/canovaccio/schema aperto; la ritroviamo ancora alla fine come scrittura a posteriori, non necessariamente individuale (cioè come descrizione/trascrizione/definizione del lavoro pratico svolto e come riflessione su di esso). E lo stesso lavoro pratico è, del resto, un altro modo di fare "scrittura teatrale": drammaturgia.

Dal coinvolgimento alla partecipazione

Vale la pena di soffermarsi ancora un momento sulla dilatazione che – come abbiamo visto – l'idea di partecipazione teatrale subisce, in Scabia, nel

¹² F. Cruciani, F. Marotti, F. Taviani, *Appunti per una discussione sul teatro nello spazio degli scontri*, in G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, cit., pp. XIV-XV. A proposito del carattere metateatrale dei testi di Scabia converrà ricordare che in essi sono in genere distinguibili almeno due piani: quello della *fabula* vera e propria, con la relativa metafora ideologica e politica (che in *Zip* si riferisce alla società dei consumi e in *Interventi* e in *Scontri generali* concerne – come s'è detto – le contraddizioni del processo rivoluzionario), e quello del discorso sul teatro ("discorso ininterrotto intorno allo stato attuale dell'idea di teatro", lo definisce lo stesso Scabia). Da un lato, quindi, il discorso sulla rivoluzione politica e, dall'altro, quello sulla rivoluzione teatrale. I due discorsi sono non soltanto giustapposti ma intimamente collegati (anche se non *confusi*, si badi) e come in un continuo gioco di specchi l'uno rimanda all'altro, l'uno costituisce la metafora dell'altro.

passare da *Zip* a *Scontri Generali*. Questa dilatazione può venire infatti utilmente confrontata con l'analoga trasformazione dell'ottica con la quale il problema della attivazione del pubblico è affrontato dall'avanguardia teatrale nel corso degli anni Sessanta (trasformazione che Scabia in qualche modo anticipa e sollecita).

In un primo periodo (prima metà degli anni Sessanta; teatri dell'attore e del gesto: Grotowski, Living, Schechner, Brook, Barba), la questione della partecipazione venne posta – com'è noto – nei termini di un *coinvolgimento fisico dello spettatore nello spettacolo*. Ci si illuse cioè (e l'illusione fu condivisa anche da Scabia, in un primo momento: diciamo, all'incirca, fino a *Zip*) che per liberare lo spettatore dal ruolo tradizionale di elemento passivo ed esterno alla rappresentazione (e restituire, così, efficacia comunicativa al fatto teatrale) bastasse sconvolgere l'assetto codificato dello spazio scenico, eliminare ogni divisione fra attore e spettatore e immergere *fisicamente* quest'ultimo nello spettacolo. Per la sperimentazione teatrale di quegli anni questo è stato, forse, un passaggio necessario, obbligato, nel processo di riappropriazione del grande patrimonio di esperienze delle avanguardie storiche (da Mejerchol'd ad Artaud, da Appia a Copeau, da Schlemmer a Moholy-Nagy).

Quello che, da un certo momento in poi, sul finire degli anni Sessanta si comincia a comprendere sempre più chiaramente (e Scabia è uno dei primi in tal senso, e fra quelli che interpreterà nel modo più fecondo e originale questa esigenza di cambiamento) è che ciò che va messo in discussione non è solo la *forma* del prodotto, ma il prodotto stesso, cioè il *modo di produzione* dello spettacolo, la struttura e le funzioni della comunicazione teatrale. Una partecipazione reale dello spettatore non può infatti scaturire da un teatro che si limiti semplicemente a comunicare i suoi prodotti in maniera meno convenzionale, più coinvolgente e provocatoria rispetto al teatro tradizionale.

Si tratta invece – come comincia a emergere sempre più chiaramente dopo i rivolgimenti sessantotteschi – di negare il Teatro come luogo fisico e come archetipo mentale (archetipo della delega e della divisione) e di rovesciarlo in ricerca collettiva e ininterrotta (in ogni luogo e in ogni spazio, e soprattutto fuori dai luoghi canonici della società dello spettacolo), tendente – al di là e al di fuori dello spettacolo-prodotto (che assume sempre di più il ruolo di un puro pretesto) – a produrre comunicazione, a stimolare creatività e processi conoscitivi.

Dal 1970 in poi, dopo la sua definitiva uscita dall'Istituzione, Scabia cerca di muoversi risolutamente in questa direzione¹³.

¹³ Ciò non gli impedirà naturalmente di continuare ad essere, anche dopo quella data, drammaturgo in senso stretto: la *Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno* è infatti, come abbiamo visto, del '71. Negli anni successivi vedranno la luce, fra gli altri, *Fantastica visione* (1973), testo ancora inedito, ma messo in scena da M. Castri per la Loggetta di Brescia (1979), e *Lettera a Dorothea* (1981), presentata dall'autore alla Rassegna dei Teatri Stabili di Firenze dello stesso anno.

2. Alla ricerca di un teatro organico. Le azioni di decentramento nei quartieri operai di Torino (1969-1970)

Fra *Scontri generali* e i Laboratori Aperti che Scabia progetta e realizza a partire dal 1971 (ma già nel '68/'69, a Milano, aveva tentato esperimenti di "animazione")¹⁴ si colloca la contraddittoria esperienza del decentramento nei quartieri operai di Torino. Essa chiude un periodo (caratterizzato da lavori che, nonostante tutto, si concludono pur sempre con la realizzazione di vere e proprie messe in scena) e, al tempo stesso, apre su quello successivo delle azioni "a partecipazione". Nel 1969 Gian Renzo Morfeo e Edoardo Fadini vengono invitati dalla Direzione del Teatro Stabile di Torino a progettare delle attività teatrali di decentramento nei quartieri periferici di questa città, attività che prevedano, oltre al semplice trasferimento in periferia di alcuni spettacoli dello Stabile anche la produzione di lavori originali in loco. Il progetto (che si precisa e si modifica durante le assemblee con la popolazione dei quartieri prescelti: Falchera, Vallette, Mirafiori-Sud, Corso Taranto) viene affidato per la sua gestione operativa a un Gruppo di ricerca di tre persone, tra le quali, appunto, Scabia, in veste di responsabile e di coordinatore.

Si trattava del primo importante esperimento italiano di decentramento teatrale "dal basso", basato cioè su un lavoro collettivo che impegnasse direttamente il pubblico prescelto nella preparazione dei testi e nella realizzazione degli spettacoli. Appaiono quindi del tutto naturali le difficoltà che l'operazione incontrò in fase di realizzazione, e così pure le ambiguità e i limiti che essa rivela a chi oggi la ripercorra (per esempio, alla luce del successivo lavoro di Scabia). Essa rappresenta, in ogni caso, una svolta importante non solo nel personale itinerario artistico del teatrante veneto ma anche nelle vicende dell'avanguardia teatrale italiana.

L'esperimento (di cui Scabia ha pubblicato un minuzioso e lucido diario)¹⁵ si svolge dall'ottobre 1969 all'aprile 1970 e, mediante più di cento assemblee con gli Attivi teatrali costituitisi nei quartieri e con tutta la popolazione (e anche attraverso un ambiguo, contraddittorio rapporto con l'istituzione teatrale che promuoveva e finanziava [poco, per la verità] l'operazione), mette capo all'allestimento di alcuni spettacoli, non tutti gestiti direttamente da Scabia. Gli spettacoli vengono realizzati collettivamente e in modo autonomo dalla popolazione dei quartieri organizzata negli Attivi teatrali e guidata nel lavoro dal Gruppo di ricerca di Scabia e da altre formazioni teatrali semi-professionistiche¹⁶.

¹⁴ Cfr. G. Scabia, *Progetti e azioni di strada* (1969), in *Teatro nello spazio degli scontri*, cit., pp. 51-70.

¹⁵ G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, cit., pp. 197-426.

¹⁶ Gli spettacoli gestiti direttamente dal Gruppo di ricerca di Scabia sono: *Un nome così grande*, 600.000 e *Il Teatrino di Corso Taranto*. Quanto agli altri lavori, l'azione *Sistema di reparto chiuso: visita ad un'istituzione repressiva* (non-stop teatrale della durata di 33 ore, dalle 15 di sabato 7 febbraio alle 24 di domenica 8 febbraio 1970), fu ideata e realizzata dal Gruppo di attori non professionisti (comprendente, fra gli altri, Ronchetta, Salza, Vignani, Vacchetto, Sacchi, Ravera); lo spettacolo *L'alienante rapporto di potere rappresentato dall'autobus della*

L'aspetto interessante dell'esperienza non sta, ovviamente, nel valore assoluto dei lavori teatrali prodotti, calcolato secondo i normali (ma, in questo caso, non pertinenti) parametri estetici della critica teatrale. Visti sotto quest'ottica, quasi tutti gli spettacoli si rivelano infatti pieni di stereotipi, denunciano chiaramente le carenze dello spontaneismo, la cattiva imitazione del professionismo, l'indecisione fra tecnica e improvvisazione. Del resto, questi limiti non sono dovuti soltanto alla estrema difficoltà di realizzare un lavoro collettivo "dal basso" di cui non esistevano allora validi precedenti – almeno nella forma in cui si svolse – e che quindi bisognava in gran parte inventare; essi dipendono anche e soprattutto dal modo in cui il Teatro stabile di Torino impostò organizzativamente l'operazione, imponendo a pochissime persone malpagate di svolgere un lavoro enorme – nell'arco di soli cinque mesi in quattro quartieri diversi e molto distanti fra loro, e con l'obbligo, per giunta, di arrivare in qualche modo alla stesura di testi da mettere regolarmente in scena¹⁷.

Ma, al di là delle sue carenze e dei condizionamenti cui fu sottoposto, l'esperimento nei quartieri torinesi ebbe, agli occhi di Scabia, l'enorme merito di indicare gli *spazi nuovi* e i *pubblici nuovi* con i quali era forse possibile reinventare il teatro, restituendogli una funzione e una necessità. Non a caso lo stesso Scabia ritiene che il lavoro svolto a Torino in quei mesi sia stato fondamentale per tutta la sua successiva ricerca sulla comunicazione teatrale di base:

Fuori dal deserto in cui il teatro sta morendo esistono spazi della società ove è possibile reinventare il teatro, ossia reinventare la cultura. Si tratta di terreni non certo vergini [...] ma politicamente fecondi, ossia protesi verso una realtà di autogestione della cultura e delle lotte¹⁸.

Questa esperienza di decentramento appare quindi positiva (non sembri paradossale) anche nei suoi aspetti negativi, perché, scatenando una serie di reazioni ambigue e repressive all'interno dell'istituzione teatrale, servì, fra l'altro, a mettere definitivamente in chiaro che i Teatri Stabili avevano ormai esaurito la loro funzione storica e che la nozione di teatro come "servizio pubblico" (per altro ambigua già nel suo nascere: 1947) era ormai del tutto inadeguata a soddisfare la nuova, importante domanda di cultura e di teatro che saliva dal basso, in concomitanza colla e in conseguenza della straordinaria crescita politica delle classi popolari e operaie in quegli anni.

linea n. 59 dell'ATM nei confronti del Quartiere Vallette in Torino, fu invece realizzato autonomamente dall'Attivo Teatrale delle Vallette su una traccia fornita inizialmente dal Gruppo di ricerca.

¹⁷ Un dossier completo sul decentramento torinese si trova in un numero speciale della rivista "Teatro" (*Una esperienza di decentramento teatrale in una grande città industriale*, "Teatro", n. 2, 1970).

¹⁸ G. Scabia, *Teatro oltre*, "La Scrittura Scenica", n. 8, 1974, p. 154 (si tratta della relazione svolta al Convegno *L'avanguardia isolata: scelte di un'azione alternativa nell'attuale situazione teatrale*, Chieri, 30 giugno-9 luglio 1972).

Per un teatro organico, oltre il prodotto

Il lavoro nei quartieri torinesi porta Scabia ad affrontare in un'ottica profondamente mutata (quella che abbiamo cercato di anticipare nelle pagine precedenti) tutta una serie di questioni emergenti dal dibattito teatrale (e, più in generale, politico-culturale) di quegli anni.

In primo luogo, è la stessa nozione di decentramento ad andare in crisi, denunciando i gravi limiti di una concezione sostanzialmente neopopulistica e colonizzatrice della cultura (che è quella sottesa, per esempio, alle esperienze del *théâtre populaire* francese, da Rolland a Vilar). Per Scabia la questione del decentramento non poteva più essere ridotta – come si faceva solitamente in quegli anni e si continuerà purtroppo a fare anche in seguito – alla schematica alternativa fra la semplice esportazione di spettacoli dal centro alla periferia (in senso sia figurato che reale) e la produzione in loco di lavori teatrali originali. A suo parere, è la logica (generalmente verticistica e autoritaria) che governa il lavoro teatrale nelle/con le collettività che va invece capovolta: si tratta insomma di lavorare per un *teatro organico* al suo pubblico, alla comunità. Scrive in proposito Scabia ripensando, qualche anno dopo, all'esperimento torinese:

che rapporto deve stabilire un teatro (politico di ricerca) col suo pubblico? Un rapporto di collegamento organico, attivo, provocatorio, il più possibile dirompente: non apologetico, non comiziesco ma dialettico. Ossia capace di mettere in moto delle domande, delle prese di posizione radicali. Un teatro che sia dentro la lotta di classe, ma che proprio per questo ne metta in luce tutte le contraddizioni. [...] Poiché un teatro è tanto più vivo quanto più è legato organicamente al suo pubblico, quando giunge a rappresentare la metafora delle sue contraddizioni esistenziali di fondo, facendole scoppiare e costituendosi come *atto essenziale di autoverifica comunitaria*¹⁹.

Il rovesciamento di prospettiva che la progettazione di un teatro organico impone non può interessare soltanto il momento organizzativo della comunicazione teatrale; come si diceva sopra, esso deve necessariamente investire l'elaborazione stessa della scrittura scenica, che va vista ormai sotto un'ottica completamente mutata.

La cronaca che Scabia fa del decentramento torinese fornisce indicazioni preziose in tal senso, mostrando come, nel lavoro collettivo con la popolazione dei quartieri, l'accento si sposti progressivamente “dal momento della scrittura al momento del dibattito e della ricerca”. Lo spettacolo come prodotto e come merce (a cui l'Istituzione Teatrale non può rinunciare perché è ciò che la sorregge e ne giustifica l'esistenza, perpetuandola) tende a diventare sempre meno il fine e il centro di un lavoro di questo tipo. Ciò che invece conta sempre di più è la possibilità di usare il teatro – nella globalità dei suoi

¹⁹ G. Scabia, *Teatro oltre*, cit., p. 155 (corsivo nostro). Si legga anche quanto scrive F. Quadri, a commento dell'esperimento torinese, in *Il rito perduto*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 130-132, e si veda anche il testo, ivi riportato, di Scabia.

mezzi espressivo-comunicativi – come “strumento di aggregazione della comunità intorno ai suoi problemi fondamentali”, inserendolo in una fitta trama di attività politico-culturali, di cui lo spettacolo come prodotto da esibire e da consumare rappresenta solo un momento (sempre meno importante e meno necessario). In tal senso è giusto vedere – come fa Scabia – nelle numerosissime assemblee svoltesi durante i cinque mesi di decentramento (e, particolarmente, in quelle conclusive, che hanno luogo dopo gli “spettacoli”) i momenti veramente qualificanti dell’intero esperimento. Esse ne riassumono il senso e ne realizzano le intenzioni di fondo, mostrando realizzata, almeno parenteticamente, l’utopia di un teatro organico alla comunità. Scrive il nostro, a proposito di queste assemblee finali:

il teatro fungeva da ponte e da introduzione a un discorso politico più generale, già in atto. In tal senso il collegamento con il quartiere era scattato. Il teatro non arrivava dall’alto e dall’esterno, ma si collegava a una precisa situazione di lotta, esaltandola. Contribuiva a far emergere tensioni e contraddizioni. La comunità ricostituita [...] prendeva posizione, muoveva accuse, rispondeva, interrogava, decideva azioni politiche²⁰.

3. L’animazione teatrale con i ragazzi e con gli adulti

Questa nuova pratica teatrale, basata su una sempre maggiore dilatazione dello strumento “teatro” (*dilatazione del tempo*: lavoro in continuità; *dilatazione dello spazio*: dai teatri ai quartieri alle scuole ai paesi a tutto il territorio; *dilatazione della scrittura*: dal prodotto-spettacolo all’insieme delle attività di ricerca espressiva-comunicativa dei laboratori aperti; *dilatazione del pubblico*: dagli *aficionados* del vecchio teatro agli operai, ai ragazzi, alla gente dei paesi, ai “diversi”), viene solitamente ricondotta – come abbiamo già accennato – ad una nuova, convenzionale etichetta (di cui, *faute de mieux*, ci serviremo qui anche noi): *l’animazione teatrale*. Tuttavia Scabia, che pure dell’animazione teatrale in Italia può essere considerato uno degli iniziatori, ha sempre tenuto a sottolineare come la dilatazione del teatro alla quale egli lavora da anni è qualcosa di più vasto e che va molto al di là della semplice animazione (soprattutto se s’intende quest’ultima nell’accezione restrittiva corrente di “teatro con i/dei ragazzi”, cioè come insieme di attività ludico-pedagogiche alternative alla didattica tradizionale e istituzionale), cercando soprattutto di evitarne i grossi rischi ideologici: attivismo ottimistico, mitizzazione acritica della spontaneità e della creatività; emarginazione della dimensione socio-politica a esclusivo favore di quella psicologico-individuale, e via dicendo²¹.

²⁰ G. Scabia, *Verso l’inizio di un teatro organico*, “Rinascita”, 29 maggio 1970, p. 20.

²¹ Cfr. G. Scabia, *La partecipazione teatrale*, “L’erba voglio”, n. 13-14, 1973/74, pp. 42-45; Id., *La partecipazione teatrale, ovvero il Gigante di Puglia*, relazione al “Convegno sui rapporti tra teatro, scuola e animazione teatrale”, Torino, 29/30 novembre-1 dicembre 1974 (ciclostilato);

Ciò non toglie che molte delle esperienze che Scabia ha condotto dal '71 in poi possano essere classificate come esempi di animazione teatrale nel senso più vasto, e insieme più rigoroso, del termine. Come si è anticipato, egli preferisce parlare, al riguardo, di “azioni a partecipazione”, proprio per sottolineare l'estraneità del suo lavoro rispetto ad ogni intenzione pedagogica e didascalica in senso forte (la quale presuppone sempre un rapporto non paritetico fra animatore e “animati” e per mettere in chiaro che il suo fare teatro con i ragazzi (al di là della ovvia possibilità di usare strumenti e stimoli specifici) non è fondamentalmente diverso dal suo fare teatro con gli adulti, con la gente in genere.

Un'altra cosa va detta subito: anche se il “teatro” spesso non è immediatamente riconoscibile nelle esperienze di animazione che Scabia conduce nei luoghi più disparati e con gente sempre diversa (e sempre più lontana dalla società dello spettacolo), egli rimane, per prima cosa e soprattutto, un *homme-théâtre* e profondamente teatrale resta il senso e il fine delle sue azioni. Questo, che potrebbe sembrare a prima vista un limite del suo lavoro, è invece ciò che finisce forse per garantirne il rigore e la serietà. Infatti Scabia non cade nell'errore dilettantesco (in cui purtroppo incorrono spesso i cosiddetti animatori) di cambiare continuamente ruolo professionale a seconda dei casi e spacciarsi quindi per pedagogista ed educatore quando fa teatro coi ragazzi, per etnologo quando lavora sul teatro popolare, o per psicoterapeuta se “interviene” in un manicomio. Egli tiene invece costantemente presente l'esigenza di conservare sempre e ovunque la propria personalità e professionalità di uomo di teatro. Del resto, solo in tal modo gli è possibile verificare quanto può dare in senso innovativo e progressivo, nelle varie situazioni, un uso diverso e amplificato al massimo dello strumento “teatro”, e garantire, al tempo stesso, specificità e rigore alla sua azione, mettendola al riparo dal rischio dell'approssimazione e dell'inutilità (rischio nel quale, viceversa, essa cadrebbe se pretendesse di risolvere con il teatro problemi e situazioni che il teatro non può assolutamente risolvere, almeno da solo, e per i quali esistono strumenti ben più idonei e adeguati).

Laboratorio aperto: struttura delle azioni a partecipazione

Attraverso il lavoro che comincia a svolgere in continuità dal '71 in poi, con i ragazzi e con la gente, Scabia viene definendo con sempre maggiore precisione le modalità di base e le strutture invarianti dei suoi interventi teatrali.

Per prima cosa si tratta di preparare uno schema-traccia dell'intervento (largamente modificabile in fase di realizzazione)²² che si fonda in genere

Id., *Il tempo, lo spazio e il gesto del teatro*, in “Annuario della Biennale di Venezia”, 1975, pp. 893-900.

²² Lo “schema vuoto” è così definito da Scabia: “Quello che chiamo schema vuoto è un canovaccio, una commedia, di cui sono scritti soltanto i titoli delle scene, o momenti portanti. Può venire riempito in molti modi, a seconda delle situazioni o dei partecipanti. Non è un

sull'utilizzazione di immagini profonde collettive (archetipi) come stimoli primari per accendere il rapporto fantasmatico di partecipazione della comunità. Queste immagini profonde-archetipi possono essere scelte in relazione alla storia specifica del gruppo e al suo vissuto collettivo o possono riferirsi ad archetipi per così dire universali, come mostri, giganti ecc. Ma anche quest'ultimi, quando la comunità in cui vengono esibiti se ne appropria, si storicizzano, acquistando significati e connotazioni specifiche²³.

Oltre e accanto a questi stimoli primari, lo schema-traccia (o "schema vuoto") di Scabia prevede l'utilizzazione di stimoli secondari (o oggetti-stimolo), rappresentati dai vari strumenti, artigianali e tecnologici, per la comunicazione e l'espressione: fogli, cartoni, cartapesta, matite, pennelli, colori, colla; e anche: magnetofono, videotape, ciclostile ecc. Essi hanno il compito di sfruttare lo "scatto" partecipativo scatenato dalle immagini archetipiche e di tradurlo in produzioni materiali (disegni, fantocci, burattini, canti, musiche, drammatizzazioni, giornali), nelle quali possa liberarsi – riemergendo faticosamente da sotto gli stereotipi, durante il lavoro collettivo – la spontaneità e la creatività del gruppo²⁴. Nasce così il "laboratorio aperto", di cui Scabia ha fornito la seguente definizione:

Per laboratorio aperto si può intendere uno spazio in cui chiunque può entrare, inventare, comunicare. Si può attrezzare un laboratorio aperto in vari modi: sarà ad esempio importante che vi si possa lavorare, recitare, cantare, discutere. Si può realizzare un laboratorio aperto anche in condizioni cattive, di estrema povertà, con pochi e vecchi materiali. La "povertà" è stata d'altra parte la caratteristica dei laboratori aperti alla cui vita ho partecipato fino ad oggi²⁵.

happening. È semmai un dramma didattico aperto, che tende in certi momenti a diventare spettacolo attraverso l'improvvisazione, ma è prima di tutto coinvolgimento attraverso la ricerca, il lavoro, il gioco, l'immaginazione, la riflessione" (G. Scabia, *I modi del comunicare*, in G. S. [a cura di], *Marco Cavallo. Un'esperienza d'animazione in un ospedale psichiatrico*, Torino, Einaudi, 1976, p. 179).

²³ Sarà il caso di ricordare che anche nei testi drammatici di Scabia ricorrono continuamente immagini archetipiche: dalla Grande Mam di *Zip* ai Guerrieri di *Scontri generali* al Teatro Vagante della *Commedia armoniosa* (v. sotto nota 53).

²⁴ Particolarmente importante e frequente è, nelle animazioni di Scabia, l'uso di oggetti di grandi dimensioni, traduzioni visive delle "grandi immagini" profonde. Scrive Scabia (in *Teatro nello spazio degli scontri*, cit., p. XVIII): "la vastità e grandezza dei pupazzi giganti, totem, draghi, eccetera (il "fare" gigante) è prima di tutto un bisogno narrativo, una proiezione esterna di archetipi (protettivi o distruttivi) allo scopo di renderli più forti nei confronti della scena esterna (la città, la campagna). Ma è anche un'astuzia per accrescere il rapporto fantasmatico di partecipazione. Il pupazzo gigante, il Drago, eccetera, accendono una serie di ricordi e di proiezioni, che mutano le relazioni esistenti fra corpo e mondo esterno. Un oggetto gigante gestito nello spazio e continuamente inventato fa mutare di segno a tutto lo spazio: la sorpresa di questa nuova ottica costituisce l'inizio di un processo conoscitivo: cioè l'inizio della messa in discussione dell'assetto stereotipo (e ideologico) dello spazio in cui ci troviamo immersi. In questo senso l'oggetto gigante è uno stimolo gestito attraverso una storia fantasmatica costruita collettivamente".

²⁵ G. Scabia, *I modi del comunicare*, cit., p. 179.

Sissa: quattordici azioni per quattordici giorni

Nel maggio '71 Scabia viene invitato da alcuni enti locali a svolgere un esperimento di teatro-scuola a tempo pieno a Sissa, un paesino della campagna parmense (4.000 abitanti, economia prevalentemente agricola ma cooperativistica e tecnologizzata, amministrazione di sinistra avanzata e aperta). La classe scolastica prescelta (II media: bambini di 12 anni) viene divisa in quattro gruppi di lavoro. L'intenzione è quella di fare un esperimento di teatro nella scuola cercando però di rivolgersi in qualche modo anche al paese, al territorio circostante.

Come previsto dallo "schema vuoto" preparato da Scabia in precedenza, il lavoro del laboratorio si svolge ogni giorno intorno a un tema diverso; i temi vertono – secondo una logica di ampliamento progressivo dell'orizzonte – sul paese e sul territorio, visti nei loro aspetti storici, economici, sociali e politici. Intorno a questi argomenti-stimolo (che non hanno mai costituito, comunque, un elemento vincolante e sono stati talvolta sostituiti con altri suggeriti dagli stessi ragazzi o da circostanze impreviste, come l'arrivo di studenti della vicina Università, di giornalisti o della RAI) si sviluppano, giorno dopo giorno, tutte le attività espressive, creative e comunicative del gruppo: dai disegni ai burattini, dalle drammatizzazioni improvvisate ai giornalini quotidiani, scritti e ciclostilati dagli stessi ragazzi e distribuiti nel paese e nella campagna circostante, ai manifesti appesi ogni giorno nella piazza di Sissa.

Nonostante tutte le difficoltà di un esperimento che – tra l'altro – in questa forma viene tentato per la prima volta dal nostro, il laboratorio aperto di Sissa fornisce alcune prime, interessanti indicazioni sulle vastissime possibilità d'uso – sia dal punto di vista didattico-pedagogico che da quello, più ampio, dell'animazione culturale – di un teatro inteso come "strumento non autoritario, ma pianificato, di espressività totale".

Leggiamo il commento di Scabia:

Ci accorgiamo (ed era nelle intenzioni) che in questo "dramma didattico" quasi tutta la didattica è stata coinvolta (e in parte sconvolta). In 14 giorni abbiamo fatto e imparato una quantità incredibile di cose. I ragazzi hanno scritto, discusso, disegnato, plasmato, rappresentato, analizzato questioni di agraria, di scienze, di informazione, di teatro, di storia, di geografia, di televisione, di radiofonia, di ecologia, di pesca, di veterinaria, di navigazione del Po, di psichiatria, [...] di architettura, di urbanistica, di didattica, di economia, di politica comunale ecc. Hanno imparato (ed io con loro) ad atteggiarsi in maniera un po' diversa di fronte a ciò che li riguarda [...]. Dramma didattico dunque nel senso che abbiamo imparato gli uni dagli altri e che siamo penetrati nella didattica. Il teatro è diventato centro di espressione conoscitiva. Perché tutto in questi giorni è diventato fare teatro, un costruirci tutto quello che c'è prima dopo e durante il "fare teatro" (un altro teatro da quello noto, naturalmente)²⁶.

²⁶ G. Scabia, *Quattordici azioni per quattordici giorni*, "Rinascita", 1 giugno 1971, p. 28. Il diario dell'esperimento di Sissa è pubblicato in *Teatro nello spazio degli scontri*, cit., pp. 437-459.

Teatro e scuola si integrano dunque e si arricchiscono reciprocamente, capovolgendosi in strumenti non autoritari per mezzo dei quali il ragazzo – grazie a un rapporto paritetico con l’insegnante-animatore – può cominciare a riscoprire la propria creatività, a porsi in comunicazione con gli altri e con l’esterno, ad appropriarsi, infine, della realtà circostante in modo personale e spontaneo (e perciò lucido e critico, invece che manipolato ed eterodiretto).

Anche per quel che attiene più specificamente al teatro, l’esperienza di Sissa non è meno significativo, soprattutto per le possibilità che suggerisce. Si è trattato di un lavoro collettivo completamente autogestito dalla comunità dei ragazzi. L’animatore ha avuto “solo” la funzione (certo ancora indispensabile, ma che si può pensare di ridurre) di dare degli stimoli e di raccogliere e coordinare le “risposte”. Egli ha imparato e ricevuto almeno nella stessa misura in cui ha offerto e insegnato: scrittura realmente “a partecipazione”, quindi, senza nessuna sostanziale distinzione di ruoli. Inoltre, non si è finalizzato il lavoro del laboratorio alla confezione di un prodotto-spettacolo da vedere e da consumare: in esso, l’elemento spettacolo, quando è esistito (alludiamo alle improvvisazioni con i burattini portate in giro dai ragazzi su di un carretto contadino trasformato in “teatro viaggiante”, o alle drammatizzazioni preparate per la visita della troupe radio-televisiva), è stato usato come pretesto e stimolo al lavoro di gruppo, alla intercomunicazione e alla ricerca d’ambiente.

Naturalmente si è trattato di un primo tentativo: più che a fornire risultati definitivi, esso è servito a Scabia per individuare i problemi con i quali occorre misurarsi nel fare teatro con i ragazzi, e, più in generale, nel fare teatro a partecipazione.

“Forse un drago nascerà”

Nell’aprile-maggio 1972 Scabia realizza una serie di azioni con ragazzi, della durata di tre giorni ciascuna, in dodici diverse località dell’Abruzzo. L’iniziativa è promossa dal Teatro Stabile dell’Aquila e dagli enti locali.

Sia in sede di progetto che di realizzazione, queste azioni riprendono molti degli elementi che caratterizzavano l’intervento di Sissa e che – come si è già detto – costituiranno le strutture portanti anche delle successive esperienze: il laboratorio aperto, lo schema vuoto, i burattini, i giornali quotidiani, i manifesti, le assemblee, le “grandi immagini”, ecc²⁷. Le immagini archetipiche che, anche in questo caso, fungono da stimoli primari sono:

1) il Teatro Vagante (nato dal carro contadino di Sissa e poi messo in scena da Scabia sul palcoscenico cosmico della sua *Commedia armoniosa*): si tratta di un automezzo camuffato da teatrino, con il piano superiore praticabile per azioni all’aperto e con l’interno tutto pieno dei materiali con i quali dovranno lavorare i ragazzi e che servono – esibiti al momento dell’arrivo nel

²⁷ Scabia ha pubblicato un lungo elenco di questi “modi del comunicare”: cfr. *Marco Cavallo...*, cit., pp. 179-195.

posto prescelto – ad attirare la loro attenzione e a far quindi scattare la partecipazione.

2) Il Fondatore della città. È raffigurato da un gran pupazzo che viene issato sul camioncino-teatro vagante appena arrivati sul luogo prescelto e dopo aver radunato i ragazzi.

3) Il Drago. Nella terza, e ultima giornata, la facciata del teatrino si trasforma in un Drago, il cui corpo è costituito da un lungo telone sorretto da centine e che nasconde sotto i ragazzi del laboratorio: trasparente metafora della comunità che esce unita all'esterno, nel territorio circostante, e che potrà vincere o meno lo scontro con l'inevitabile Cavaliere solo a patto di sentirsi e di dimostrarsi realmente viva e compatta.

Il *mito di fondazione della città* (tradotto visivamente nel pupazzo del Fondatore) costituisce l'idea-base di queste azioni: secondo le intenzioni esso dovrebbe fungere, al tempo stesso, da stimolo primario e da tema attorno al quale organizzare le varie attività previste per i tre giorni di intervento²⁸. È Scabia a spiegarci che la scelta è caduta sulla città per il duplice e contraddittorio ordine di immagini che essa è oggi in grado di evocare: da un lato la "città ideale", mito antico "giacente al fondo della tensione economico-comunitaria di ogni individuo" e da questi introiettato in forma di archetipo; dall'altro la situazione attuale del modello urbano (sviluppo caotico, sovrappollamento, disgregazione, solitudine). L'ipotesi di partenza è che la metafora della città teatrale inventata riesca a provocare nei ragazzi uno scontro fra questi due ordini contrapposti di immagini e che tale scontro sia a sua volta capace di far emergere le contraddizioni della realtà in cui i ragazzi vivono (famiglia, scuola, ambiente sociale ecc.).

La realizzazione dell'esperienza nelle dodici località abruzzesi offre risultati che in un certo senso vanno molto al di là delle aspettative, almeno per quel che concerne la bontà della scelta del tema. La costruzione (fatta con i soliti materiali "poveri") della città teatrale approda quasi sempre alla fondazione di vere e proprie *contro-città* dotate di una forte carica di alternative rispetto alla città reale. Quindi, protetti da questa metafora (che si configura in realtà come un contro-mondo), i ragazzi, durante i tre giorni di attività del laboratorio, si scatenano in analisi quasi sempre molto lucide e precise delle loro realtà, portando a galla in primo luogo le contraddizioni di istituzioni come la famiglia e la scuola.

Sono indicazioni importanti perché dimostrano che la metafora teatrale può essere usata – oltre che per scopi puramente consolatori – anche in modo razionale e dialettico, in modo cioè che le attività libero-espressive da essa stimulate non siano più vissute come "fine a se stesse", ma come "elementi del prendere coscienza di sé nei confronti del mondo"²⁹.

²⁸ Per il diario dell'intera esperienza cfr. G. Scabia, *Forse un drago nascerà. Una esperienza di teatro con i ragazzi di dodici città d'Abruzzo*, Milano, Emme Edizioni, 1973.

²⁹ G. Scabia, *Forse un drago nascerà...*, cit., p. 15. Anche le citazioni immediatamente successive di Scabia sono tratte da questo libro. È interessante quel che il nostro risponde a chi gli addita i pericoli del disimpegno insiti in ogni pratica ludico-metaforica: "il gioco può traboccare

Nel fare animazione con i ragazzi, non si tratta – secondo Scabia – di procedere ad un’esaltazione acritica e inutilmente gratificante della loro creatività e spontaneità (ma il discorso vale a maggior ragione per l’adulto). Occorre invece usare l’azione teatrale per “far riscoprire il senso della creatività all’interno del processo conoscitivo”, arrivando a recuperare un livello, per così dire, razionale della creatività. Scrive Scabia commentando i risultati dell’esperienza abruzzese:

sta forse qui il senso della città-teatro metaforica. In essa i ragazzi si sentivano in un altro mondo, creato da loro: in una *nuova forma*. Ritornare da questa nuova forma nella realtà e percepire, per contrasto, la divergenza fra modello possibile e modello reale poteva costituire un nuovo salto creativo, questa volta a livello razionale (p. 16).

Questo “nuovo salto creativo” da compiersi “a livello razionale” costituisce davvero il nodo del problema e l’obbiettivo di un’animazione teatrale correttamente intesa. In sostanza, si tratta di fare in modo che la presa di coscienza critica avviata dalla metafora teatrale non svanisca appena si ritorna da questa alla realtà ma, al contrario, si consolidi, traducendosi in comportamenti sociali e politici conseguenti, in volontà decisa di modificare la propria realtà, di distruggere e superare lo stato presente delle cose. Ovviamente Scabia non ha alcuna difficoltà ad ammettere che le azioni del Drago in Abruzzo hanno rappresentato solo un primo passo in questa direzione: esse si sono limitate a suggerire questo ulteriore, decisivo passaggio senza peraltro riuscire a realizzarlo.

[...]

Animazione teatrale con adulti

Naturalmente, la possibilità di usare il teatro come insieme di momenti ludico-creativi e di attività logico-concettuali, all’interno di un più vasto progetto di animazione culturale e politica, apriva grosse prospettive a un lavoro di questo tipo anche con gli adulti, oltre che con i ragazzi. Il primo, importante esperimento di animazione teatrale con adulti Scabia lo realizza nel settembre del ’72 a Castro Marina, una località del Salento (Puglia), dove egli lavora per quattro giorni, aiutato da Ortensia Mele, con un gruppo di circa trenta persone (insegnanti, operatori culturali), nell’ambito di uno *stage* dedicato al tempo pieno nella scuola (l’anno seguente, Scabia realizzerà un intervento in un’altra località pugliese [Altamura], aiutato da un gruppo di animatori, alcuni dei quali hanno lavorato nel laboratorio di Castro Marina. Su questo secondo episodio, a cui Scabia dà il nome di *Gigante di Puglia*, non ci fermiamo qui, sia perché lo spazio non lo consente e sia perché esso pone,

nel *disimpegno* solo se non è condotto fino in fondo. Cioè se le metafore non vengono continuamente analizzate, discusse, razionalizzate, allo scopo di capire che cosa è avvenuto e preparare un salto metaforico successivo”. (*Teatro nello spazio degli scontri*, cit., p. XIX).

da un lato, gli stessi problemi dell'esperienza di Castro Marina, la creatività dell'adulto, il lavoro di gruppo ecc., mentre, dall'altro, apre quel discorso sulla cultura subalterna che affronteremo meglio più avanti, parlando delle azioni del *Gorilla Quadrumàno*).

A proposito del laboratorio di Castro Marina, Scabia scrive:

Anziché proporre agli adulti di “giocare” con le azioni stimolo che si possono proporre ai ragazzi (e che portano l'adulto ad assumere un atteggiamento di finto bambino) abbiamo scelto la via di impegnare gli adulti in una ricerca-teatro che li coinvolgesse fin da principio al loro livello e nel modo più integrale possibile. Ho proposto di lavorare intorno alla tematica del potere relativamente alla regione dei partecipanti allo *stage*, la Puglia. L'ipotesi era quella di verificare, attraverso la stimolazione della creatività dell'adulto (e attraverso una serie continua di traduzioni verso il mondo infantile), le possibilità conoscitive e coinvolgenti di un teatro a partecipazione; e di convincere delle possibilità di uso, a ogni livello di età, di una funzione (la creatività) lasciata solitamente in ombra, o prigioniera dello stereotipo (creazione ripetitiva su modello consumato), o demandata ad altri (usare la propria creatività non vuol dire “fare gli artisti”, ma servirsi in modo corretto di una forma fondamentale della conoscenza di sé e del mondo)³⁰.

Nei quattro giorni di attività del laboratorio gli adulti ricercano collettivamente, preparano questionari, imparano a costruire e ad animare burattini, a improvvisare, a fare canti liberi, a drammatizzare. L'esperienza si chiude con la presentazione di cinque “scene” sulle diverse forme del potere nella regione.

Al di là dei risultati raggiunti, il laboratorio di Castro Marina stimola ad alcune interessanti considerazioni.

1) Come rivelano chiaramente le drammatizzazioni finali (un po' fredde e convenzionali), per l'adulto il recupero della spontaneità creativa è un processo molto più lungo e faticoso che nel bambino/ragazzo (i meccanismi inibitori sono più consolidati, più radicati gli stereotipi e i comportamenti conformistici), e segue inoltre modalità differenti. In particolare, sembra che l'adulto non possa arrivare all'inconscio attraverso il (solo) canale delle attività ludiche (tantomeno attraverso quelle progettate per dei bambini). È piuttosto mediante la riflessione e la consapevolezza che l'adulto può sperare di riattingere la sua sfera emotivo-istintuale e liberare così la propria espressività. Osserva al riguardo Ortensia Mele:

nell'adulto la spontaneità non può venire che da un massimo di consapevolezza. Il decondizionamento a questo livello di età passa attraverso forme di convivenza sociale che siano sì alternative ma che comportino un coinvolgimento profondo della sfera intellettuale, non una sua messa da parte³¹.

³⁰ G. Scabia, *Teatro a tempo pieno. Laboratorio aperto con gli adulti*, “Biblioteca Teatrale”, n. 5 (1972), p. 153.

³¹ O. Mele, *Teatro, scuola, devianza, iter psicologico attraverso l'esperimento del Teatro Vagante*, in G. Scabia, *Forse un drago nascerà...*, cit., p. 179.

2) Il pretesto della costruzione della metafora teatrale può mettere in moto nell'adulto (ma non solo nell'adulto) "interessanti meccanismi [...] di autoanalisi del rapporto fra vissuto e ideologia". Durante il lavoro di gruppo a Castro Marina accadde spesso – come ricorda Scabia – che le etichette politiche saltassero e "emerg[esse] il contenuto reale di ciò che uno è: il suo essersi o no liberato interiormente dal mondo che (ufficialmente e ideologicamente) vuol trasformare"³².

3) Un altro punto messo a fuoco dall'esperienza di Castro Marina riguarda la possibilità che il teatrante-animatore, dopo aver avviato e guidato l'azione nella fase iniziale, si faccia da parte, mettendo in grado la comunità "animata" di autogestirsi. Si tratta – com'è evidente – di uno dei problemi di fondo del teatro "organico", "a partecipazione"³³, e la interrogazione-riflessione su di esso percorre ininterrottamente il lavoro di Scabia dal 1971 in poi.

4. Laboratorio P: "teatro" in un ospedale psichiatrico

Nel dicembre del '72 Franco Basaglia (uno dei pionieri dell'antipsichiatria in Italia e uno dei più autorevoli fautori dell'"apertura" del sistema manicomiale) invita Scabia a fare un intervento di animazione nell'Ospedale Psichiatrico Provinciale di Trieste (OPP) da lui diretto. L'invito viene raccolto anche dal cugino di Franco, Vittorio Basaglia, scultore e pittore, a cui spetta anzi l'idea di partenza, che è quella di andare all'OPP a costruire "qualcosa di molto grande" che, stimolando il vissuto e l'immaginazione dei ricoverati, ne faccia scattare la partecipazione.

Attraverso alcune riunioni con il personale dell'ospedale (medici, psichiatri e infermieri) questa idea si precisa e si traduce in un progetto più organico, articolato in due punti principali.

1) Costruzione di un grande oggetto. La scelta – come nelle precedenti esperienze di Scabia – avrebbe dovuto cadere su un'immagine "archetipica" radicata nel vissuto della comunità: per questo motivo, inizialmente, si pensa alla casa, "la prima realtà ricordata e vissuta". Oltre a fungere da pretesto-stimolo iniziale per agganciare l'interesse dei malati, questo "grande oggetto" doveva diventare – nelle intenzioni di Scabia e degli altri – il centro di un vero e proprio laboratorio di attività espressive e di intercomunicazione, che verrà chiamato, in seguito, Laboratorio P dalla sigla del reparto abbandonato nel quale si installa.

2) Informazione permanente, a tutti, di ciò che avviene. Questa informazione (realizzata poi mediante le visite serali ai vari reparti dell'OPP, i volantini, il giornale murale, il teatrino vagante [un carrettino che serviva a portare per i reparti tutti i materiali costruiti nel laboratorio P]) mirava a tessere

³² G. Scabia, *Teatro in tempo pieno...*, cit., p. 163.

³³ Cfr. le indicazioni al riguardo contenute in F. Mastropasqua, C. Molinari, V. Ottolenghi, A. Pinazzi, *Proposta per una scuola di animatori teatrali*, "Biblioteca Teatrale", n. 1, 1971, pp. 129-136.

una fitta rete di relazioni fra il Laboratorio P (spazio diverso, liberato, utopico) e il resto del manicomio. Si trattava di far sapere a tutti quel che stava accadendo, informarli dell'esistenza di un "corpo estraneo" all'interno dell'ospedale.

Una delle preoccupazioni principali di Scabia e del gruppo che si coagula intorno a questo progetto (a lui e a Vittorio Basaglia si uniscono infatti, in un secondo momento, tre animatori culturali: Ortensia Mele, Stefano Stradiotto e Federico Velludo) è di non cadere negli equivoci che un esperimento del genere rischiava fatalmente di ingenerare. Essi non intendono fare né dell' "arte terapeutica", che ritengono pericolosamente equivoca, né psicodrammi alla Moreno, né altri sperimentalismi del genere sulla pelle dei malati trattati come cavie. La loro intenzione è, invece, di inserirsi nel processo di trasformazione e di apertura in atto nell'Ospedale Psichiatrico e di vedere in che modo il teatro (inteso nell'accezione dilatata di strumento di ricerca/ascolto/conoscenza/comunicazione) poteva contribuire al conseguimento di uno degli obiettivi principali di questo processo: fare in modo che "il 'dentro' (i malati e tutto il mondo del manicomio) si riappropri del 'fuori', del mondo esterno da cui è separato; di quel mondo esterno che è chiuso e rifiuta chi sta 'dentro'"³⁴. Si trattava, più precisamente, di rimettere in comunicazione prima il malato con se stesso (riappropriazione del corpo e dell'identità), poi i malati fra di loro e con gli altri del manicomio, e infine i malati (il "dentro") con la città e il territorio (Trieste, il "fuori").

Per evitare gli equivoci accennati sopra e altri possibili, Scabia e compagni decidono – dopo lunghe discussioni – di presentarsi ai malati dell'OPP come "artisti". Questa definizione stereotipa e consunta presentava infatti due grossi vantaggi: da un lato avrebbe consentito agli animatori di essere sempre riconoscibili come completamente estranei alla realtà manicomiali, mentre, dall'altro, dotandoli di un "mestiere", di una "professione", avrebbe facilitato l'instaurarsi di un rapporto di fiducia e di stima con i malati.

La costruzione del pupazzo e lo sviluppo delle forme espressive

L'esperienza si svolse (per circa due mesi, dal gennaio al febbraio 1973) in mezzo a obiettive e comprensibili difficoltà – indifferenza/ostilità/inibizione al fare dei malati, incomprensioni e diffidenze di parte del personale dell'ospedale, contrasti fra gli "artisti" e l'équipe di medici e psichiatri ecc. Ma Scabia e compagni riuscirono ugualmente – usando tutte le possibilità del teatro dilatato – a stimolare, com'era nelle intenzioni, "un'atmosfera di tensione e di comunicazione".

Come abbiamo già detto, l'idea di partenza è quella di entrare nell'OPP per costruire "qualcosa di molto grande" che stimoli la fantasia dei malati,

³⁴ G. Scabia, *Marco Cavallo...*, cit., p. 8. Questo libro contiene il diario dei due mesi di lavoro a Trieste. La redazione spetta a Scabia ma il testo è stato più volte riletto e "riscritto" da quasi tutti i partecipanti all'esperienza, in un primo tentativo di scrittura collettiva che sarà portato più a fondo con il *Gorilla Quadrumano*.

spingendoli a partecipare. Il progetto prevedeva la casa; ma quando, nel terzo giorno di attività, si parla dell'oggetto grande da costruire, i malati propongono di fare un cavallo. Infatti in essi è ancora vivo il ricordo di un cavallo, di nome Marco, che fino a qualche mese prima aveva trasportato su e giù per l'OPP il carretto con i fagotti della biancheria e poi era stato venduto perché troppo vecchio. Viene così deciso di costruire il pupazzo di un cavallo: si chiamerà Marco Cavallo.

Con il passare dei giorni, il grande pupazzo in costruzione acquista un'importanza sempre maggiore per la comunità dei ricoverati, che ne fanno ben presto il simbolo della liberazione collettiva. Annota Scabia nel suo diario (p. 83):

Marco Cavallo, delineato ormai nella sua forma plastica, è il simbolo della liberazione, dello scontro col muro che il mondo esterno oppone a chi esce. Marco Cavallo simbolo di liberazione perché è l'oggetto che unisce, intorno a cui la collettività del laboratorio e dell'ospedale ora vive. È stato davvero importante partire da un vissuto concreto e non da un simbolo astratto, nella costruzione del grande oggetto, perché nella concretezza di questo simbolo adesso ci ritroviamo tutti, e ci siamo arrivati per evoluzione collettiva, insieme.

Un fatto universale, astratto, come il concetto di libertà, ora si è concretato in un oggetto costruito da noi: ci siamo arrivati attraverso la costruzione dell'oggetto concreto.

Oltre che il centro metaforico dell'esperienza, Marco Cavallo rappresenta anche il centro materiale del Laboratorio P, nel senso che è a partire dall'esigenza di dare corpo e storia a questa metafora (di farla vivere) che i malati riescono a vincere le inibizioni iniziali e a prendere gradatamente confidenza con il "fare": disegnare, dipingere, cantare, ballare, improvvisare; ma soprattutto lavorare assieme, comunicare gli uni con gli altri.

In breve (dopo i primi giorni di diffidenza e di chiusura) nello spazio reinventato del Laboratorio P, attorno all'immagine-simbolo della statua in costruzione di Marco Cavallo, si assiste a un importante, entusiasmante sviluppo delle forme espressive. I malati (anche alcuni dei più gravi e regrediti), con l'aiuto degli "artisti" e dei medici (la mediazione di quest'ultimi intanto si è rivelata indispensabile), imparano man mano a servirsi di una quantità sempre maggiore di mezzi comunicativi, passando da quelli individuali e più semplici a quelli collettivi e più complessi³⁵. Si comincia con i disegni, in genere autoritratti (il primo passo verso il superamento dell'inibizione al fare e verso la riappropriazione dell'identità), e con la pittura, prima singola e poi collettiva; si passa quindi alle storie disegnate e scritte e alle storie con i burattini, per arrivare infine ai canti, ai balli (liberi e tradizionali, singoli e di gruppo) e alle drammatizzazioni collettive. Fondamentale si rivela il potere coinvolgente di modi di comunicazione eminentemente collettivi come il

³⁵ La difficoltà maggiore – in tutti i casi, non solo con i malati di mente – è quella di riuscire a far partecipare, a far lavorare *insieme*.

canto, la musica e il ballo, i quali possono diventare momenti unificanti anche per un altro motivo: perché, nelle forme libere, sono potenzialmente alla portata di tutti. È infatti proprio quando si cominciano a improvvisare insieme le strofe cantate e ballate della Storia di Marco Cavallo che la comunità del Laboratorio P inizia a esistere sul serio in quanto tale, cioè come forza solidale immediatamente riconoscibile da chi ne è fuori.

Come nelle precedenti esperienze di laboratori aperti, anche a Trieste Scabia e i suoi collaboratori cercano di collegare e di fondere, in alternanza continua, momenti creativi e momenti razionali, attività libero-espressive e lavoro di ricerca e di discussione. Questo allo scopo di evitare che la riappropriazione, da parte del malato, del corpo e della spontaneità (stimolata dalle attività del Laboratorio P) resti – quando avviene – un fatto temporaneo e fine a se stesso (“bello” e gratificante, ma in definitiva inutile) e possa invece costituire la premessa a più completi e irreversibili processi di recupero della propria identità e della propria storia personale. I momenti di riflessione e di discussione servono inoltre agli stessi animatori per verificare continuamente il lavoro svolto e progettare l’attività successiva. Si veda quanto scrive Scabia a proposito delle assemblee:

in ogni lavoro creativo l’assemblea è un momento importante, come verifica generale del lavoro, come riflessione sulle immagini emerse, come strumento di recupero di chi è rimasto indietro, come momento politico ecc. Solo quando siamo riusciti a fare le prime assemblee il P è uscito dalla fase puramente liberatoria, di incontro, per entrare in quella “politica”, di presa di coscienza del lavoro che stavamo facendo (p. 194).

La festa di Marco Cavallo

Mano a mano che si sviluppano le attività del Laboratorio P, e attorno ad esse (e per mezzo loro) si forma una comunità solida e compatta, comincia a emergere con sempre maggiore forza una *tensione verso il fuori*, verso l’esterno del Laboratorio e del manicomio: creare questa tensione era del resto uno degli obiettivi iniziali dell’operazione. Scabia e il suo gruppo si rendono conto che questa volontà di uscita all’esterno deve essere raccolta e tradotta in un gesto concreto. È, per questo che, aderendo all’invito di un quartiere della città, essi decidono di concludere con una festa i due mesi di attività nell’OPP. La festa, che si svolge, con grande partecipazione della gente di Trieste, nella palestra del quartiere San Vito, viene preceduta da un grande corteo (con il pupazzo azzurro di Marco Cavallo in testa e dietro tutti quelli del laboratorio P: malati, “artisti”, medici, infermieri, ospiti), che fa prima il giro di tutti i reparti dell’OPP e poi attraversa la città di Trieste fino al Castello di San Giusto e al quartiere organizzatore della festa. Questa manifestazione finale costituiva un gesto simbolico di grande efficacia, che riassumeva bene i significati dell’intera esperienza; ma era un gesto anche problematico e polemico, non solo gioioso e liberatorio.

Nei giorni che la precedono – durante il suo allestimento – Scabia e gli altri si pongono proprio il problema di come utilizzarla correttamente in rapporto alla realtà del manicomio di Trieste e al lavoro svolto nel Laboratorio P. Esisteva infatti il pericolo che della festa si facesse un uso trionfalistico, e che essa, ponendosi come momento “bello” e consolatorio, servisse più a coprire che a evidenziare le contraddizioni dell’istituzione manicomiale, come se tutto fosse stato risolto e la liberazione già raggiunta. Dopo aspre discussioni e lunghe, tese assemblee si decise di farla ugualmente (essa era ormai troppo importante per i malati e anche per la cittadinanza), evidenziandone però i significati fortemente polemici. La festa di Marco Cavallo – si dirà nel volantino di presentazione³⁶ – rappresenta sia l’aspetto bello che quello contraddittorio della realtà dell’OPP; essa significa che all’OPP è in atto un importante processo di trasformazione (di cui il Laboratorio P costituisce un momento significativo), ma che questo processo (per una somma di ragioni interne ed esterne: politiche, economiche, sociali, culturali) è ovviamente ben lungi dall’essere completato; che la realtà dell’OPP è dunque ancora quella, squallida e repressiva, di un’Istituzione Totale, nella quale tanti, troppi problemi restano insoluti³⁷.

La follia e la maschera

Nel laboratorio P, usato come “spazio di intercomunicazione espressiva”, il teatro ha dimostrato di poter essere molto utile nell’opera di rimozione di certi blocchi e di certe “chiusure”: quelli del malato nei confronti del proprio corpo, verso gli altri, verso la realtà esterna. Se la follia è – come appare a Scabia – “la forma suprema di maschera” dietro la quale il malato si nasconde e si protegge (restando però solo), allora

farlo uscire e parlargli può anche significare teatro, perché per agire su quella maschera è necessario contrapporgliene provvisoriamente un’altra. L’appuntamento al dialogo reale è in un terzo luogo, fuori da entrambe le maschere, dove siamo insieme e ci apparteniamo, nell’esclusione o comunque storicizzando la realtà del nostro rapporto³⁸.

³⁶ G. Scabia, *Marco Cavallo...*, cit., pp. 127-128.

³⁷ Si legga anche (in *Marco Cavallo...*, cit., pp. 171-175) l’intervento degli psichiatri dell’OPP, *L’animale della buona coscienza*, nel quale sono lucidamente riassunti il significato, il valore e i limiti dell’esperienza del Laboratorio P: indicazione “rivoluzionaria” e allusione utopica, che il sistema dominante può accettare solo a patto che si trasformi in merce: “in città i sottoproletari caracollano dietro il cavallo come i proletari dietro la carretta di Madre Coraggio: ma il cavallo, inutile e bello, sarà sempre la merce, l’oggetto prodotto: il sottoproletariato diviene qui produttore di merce e quindi accettabile, accettato a circolare per le vie della città” (p. 171).

³⁸ G. Scabia, *Il gran teatro di Marco Cavallo*, in “Sipario”, n. 323, 1973, p. 16.

5. Il laboratorio del Gorilla Quadrumàno: il teatro come ricerca delle nostre radici profonde

Teatro, Università e territorio

Nel 1972 Scabia viene chiamato all'Università di Bologna a insegnare Drammaturgia. Lavorando con i suoi studenti, nell'ambito di questa disciplina, egli realizza, dal '72 al '75, alcune importanti esperienze di teatro a partecipazione, le quali, pur riallacciandosi sotto certi aspetti a quelle di Sissa, dell'Abruzzo e di Trieste, presentano, per altro verso, caratteristiche differenti e pongono problemi specifici. Lo scopo principale di questi laboratori era di verificare se fosse possibile progettare e realizzare un modo diverso di essere *nell'università* e *dell'università*, facendo teatro e facendo scuola insieme, globalmente. Si trattava soprattutto di "aprire" un'istituzione tradizionalmente chiusa come quella universitaria e di metterla in relazione con il territorio, con gli altri centri di elaborazione e di produzione culturale.

Dopo avere realizzato, nell'anno accademico '72-'73, un laboratorio sul tema *Teatro e informazione*³⁹, Scabia ne organizza un secondo per l'anno successivo, insieme ad un gruppo di studenti, che avevano quasi tutti preso parte alla ricerca precedente.

Il Gorilla Quadrumàno

Lo spunto per il lavoro di questo laboratorio viene offerto dal ritrovamento, da parte di uno studente del gruppo (Remo Melloni), di alcuni testi teatrali scritti, intorno agli inizi del secolo (ma forse di origini anche più antiche), da contadini emiliani per essere recitati nelle loro stalle, e che Scabia e il suo gruppo decidono perciò di chiamare "testi di stalla"⁴⁰.

La ricerca si indirizza in un primo momento verso l'analisi linguistica e drammaturgica di questi testi, anche allo scopo di sceglierne uno da mettere in scena (la scelta cadrà sul *Gorilla Quadrumàno*, di cui diciamo più avanti). Ma ben presto essa amplia il suo orizzonte, passando ad affrontare il tema della *cultura popolare contadina*, di cui le opere ritrovate sono un'espressione, e ponendosi il problema di come rapportarsi correttamente ad essa, al di fuori di ogni mitizzazione, tenendone presenti gli aspetti regressivi e le contraddizioni.

Dopo alcuni mesi di ricerca e di preparazione, il gruppo di Scabia e dei suoi studenti (che d'ora in avanti prenderà il nome di Gruppo del Gorilla), raccogliendo alcuni inviti che gli erano giunti da amministrazioni ed enti locali, realizza una serie di interventi in varie località d'Italia e anche all'estero,

³⁹ Se ne veda la descrizione in G. Scabia, *La comunicazione teatrale, ovvero Il segreto del pomodoro rosso (descrizione di una ricerca pratica)*, "Rendiconti", n. 26/27, 1974, pp. 71-82.

⁴⁰ La stalla era per i contadini un luogo di ritrovo, perché caldo e grande; un luogo dove raccogliersi, la sera, soprattutto d'inverno, per parlare, cantare, ballare, far versi, recitare: uno spazio, insomma, di cultura comunitaria autogestita.

portando in giro lo spettacolo del *Gorilla Quadrumàno* (a cui, dal novembre '74, si aggiunge un nuovo testo "di stalla", *Il Brigante Musolino*) e altri materiali teatrali e "d'animazione": musiche e canzoni popolari, cantastorie, burattini ecc.

La cronaca e i risultati di queste azioni (che, qualche volta, hanno permesso al gruppo di instaurare rapporti proficui e duraturi con le popolazioni incontrate) sono documentati, per quanto riguarda la prima fase (dal novembre '73 al giugno '74), in un bel libro firmato dal Gruppo stesso⁴¹. Totalmente collettivo è, del resto, il lavoro di questo laboratorio in ogni sua fase: dall'ideazione alla preparazione, alla realizzazione, alla descrizione-documentazione scritta, appunto.

Il "teatro di stalla"

Anche se – come vedremo – il lavoro del laboratorio del Gorilla andò molto oltre il semplice allestimento di spettacoli, non sarà inutile dare qualche ragguaglio sui testi (da loro denominati "di stalla") da cui era partita la ricerca.

Si tratta di "commedie" in versi (quartine rimate) chiamate "farse" o "rime": le prime scritte tutte in dialetto, le seconde, invece, parte in italiano (usato dai signori, dai personaggi "alti") e parte in dialetto (parlato dai servi, dai personaggi "bassi"). I soggetti di queste commedie (che, al pari della lingua, rivelano autori acculturati, non ignari dei modelli colti) rimandano al favolistico (come *Il Gorilla Quadrumàno*)⁴² a fatti e personaggi storici, rivissuti spesso anch'essi in una dimensione favolosa (*Beatrice Cenci*, *Il Brigante Musolino*), al teatro colto (*Amleto*, *Otello*, *Adelchi*), al teatro popolare emiliano (*Bergnocla e Ganasa*). Non è stata, quindi, l'"autenticità" di questi testi o il loro eventuale valore letterario ad attirare l'attenzione di Scabia e del suo gruppo (come abbiamo appena detto, essi si rifanno quasi sempre alla tradizione colta); li ha interessati piuttosto il *modo* e il *luogo* in cui la comunità contadina se ne serviva (e se ne riappropriava), offrendoci con il "teatro di stalla" un esempio estremamente interessante di cultura autonoma, autogestita. Scrive il Gruppo nel diario collettivo dell'esperienza (p. 17):

ci ha colpito la dimensione del divertimento collettivo legato a questo modo di fare teatro e di esprimersi, e la dimensione di partecipazione e di organicità a un luogo: gli attori non erano professionisti, ma contadini che mettevano a disposizione degli altri la loro fantasia, per scatenare il divertimento e la partecipazione collettiva. In questo senso l'autore vero delle storie, della versificazione, il regista, era in qualche modo la collettività: una "rima" o una "far-

⁴¹ *Il Gorilla Quadrumàno*, Milano, Feltrinelli, 1974. Le citazioni che seguono – salva diversa indicazione – si intendono tratte tutte da questo libro.

⁴² Questo testo è imperniato sulla figura di un Gorilla (chiara rievocazione folklorica del mito del bestione "Omo selvatico", quale mediatore fra Natura e Cultura, fra necessità di natura e desiderio umano) che tira le fila della vicenda e la conclude lietamente, rivelandosi in realtà più saggio e "umano" degli uomini.

sa” riusciva a funzionare solo se trovava rispondenza nel patrimonio fantastico e culturale della comunità⁴³.

Dunque un teatro semplice, “povero” (le scenografie, quando c’erano, consistevano in pochi elementi simbolici)⁴⁴, ma fondato sulla partecipazione e sull’intercambiabilità dei ruoli fra attore e spettatore: quindi profondamente organico alla comunità, popolare in senso stretto. Lo ripetiamo: è stata proprio questa dimensione di organicità ad interessare Scabia e il suo gruppo. Infatti essa consentiva alla ricerca di fare un salto qualitativo, passando dal lavoro sul “teatro di stalla”, *in quanto prodotto e genere teatrale*, allo studio dei modi di aggregazione e di comunicazione che a quella forma spettacolare stavano intorno, che essa permetteva e stimolava. La messa in scena di un testo “di stalla” diventa così il pretesto per affrontare – com’era nelle intenzioni – *il problema della comunicazione e dell’aggregazione di base*. Per il Gruppo del Gorilla, lavorare da questo punto di vista sulla cultura popolare non significa – ovviamente – fare del *folkrevival*, per esempio cercando di riproporre oggi le forme associazionistiche e i modi di comunicazione propri del mondo popolare contadino di *ieri* e testimoniati fra l’altro da queste “commedie” recitate nelle stalle. (L’operazione, oltre che ambigua politicamente, sarebbe stata anche inutile e scorretta sul piano teorico, perché non avrebbe tenuto conto di un dato fondamentale, e cioè dell’interdipendenza che sempre esiste fra *modi di produzione economica*, da un lato, e *modi di comunicazione e di produzione culturale*, dall’altro). Si trattava invece, di studiarli, quei modi associativi ed espressivi, e di confrontarsi con essi, per ricercare quali forme di aggregazione e di elaborazione culturale “dal basso” è possibile ricostituire oggi, nei quartieri e nei paesi, vivendo in condizioni socioeconomiche completamente cambiate rispetto a quelle del mondo contadino a cui le Rime e le Farse “di stalla” appartengono.

Il laboratorio del Gorilla veniva così a configurarsi – secondo un’immagine dello stesso Scabia – come un *duplice viaggio*:

il progetto è dunque di un teatro come *viaggio verso le radici profonde di una cultura* – la nostra, quella di chi ci sta accanto, quella che non conosciamo – come itinerario profondo verso le radici del nostro io e dell’ambiente dentro cui ci muoviamo [...] Il viaggio verso le radici della propria cultura è però anche un *viaggio verso l’origine del teatro*, la sua forma primaria e povera di comunicazione elementare e plurima, immersa nell’immaginario, non in senso

⁴³ Usando la terminologia scientifica corrente, potremmo denominare “folklorizzazione” il processo secondo il quale le comunità contadine emiliane si appropriavano – servendosene in modo originale e autonomo – di “oggetti culturali” a loro estranei o che comunque non appartenevano interamente loro. Infatti – seguendo Cirese – “per folklorizzazione intendiamo quel complesso di adattamenti, di modificazioni e più in genere di *innovazioni* [...], con cui a livello popolare o subalterno si interviene su un fatto culto o semiculto per adottarlo, adattandolo alle proprie esigenze, al proprio orizzonte, al proprio modo di concepire il mondo e la vita” (A. M. Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo, 1973, p. 21).

⁴⁴ Come del resto accade sempre nel teatro popolare: si veda, in proposito, quanto scrive Pëtr Bogatyřev, *Semiologia del teatro popolare*, in *Ricerche semiologiche*, a c. di Lotman-Uspenskij, Torino, Einaudi, 1973.

arcaico o arcaicizzante, ma totalmente presente nella contemporaneità (p. 9; cors. n.).

La messa in scena del Gorilla

Questa prima fase dura vari mesi, dal novembre '73 all'aprile '74. Mano a mano che la ricerca sul "teatro di stalla" va avanti e se ne precisano meglio le finalità (nella direzione sopradescritta), anche la messa in scena del *Gorilla Quadrumano* comincia ad assumere caratteristiche più definite. In particolare, dopo un periodo iniziale in cui – a titolo di pura ipotesi – viene presa in considerazione la possibilità di un recupero filologico e in chiave realistica di questo esempio di teatro contadino, si passa ad una fase successiva durante la quale – chiarito il carattere di "pretesto" che l'allestimento del *Gorilla* dovrà avere – ci si preoccupa sempre meno della fedeltà letterale al testo, dando invece sempre più spazio alle *improvvisazioni* (queste, da un lato, servono ai ragazzi del gruppo per imparare a lavorare collettivamente e a superare le inibizioni connesse alla mancanza di un bagaglio tecnico professionistico, mentre, dall'altro, si rivelano il mezzo più idoneo per liberare tutta la ricchezza fantastica di un linguaggio – come quello del *Gorilla* – solo apparentemente naturalistico). Da questo momento, più che a *ricostruire* il "teatro di stalla" si mira dunque a *riviverlo*, cercando di ricreare "il carattere di comunicatività, di gioco e di divertimento (che era proprio sia di chi recitava sia di chi stava a guardare), e le intese che si stabilivano tra attori e pubblico" (p. 23). Scabia e i suoi si rendono conto che, per ricreare la situazione di "verità" comunicativa che stava alla base del testo del *Gorilla*, è necessario calarvi dentro la *propria* autenticità culturale, rinunciando ad un impossibile oltre che sterile calco filologico. A questo scopo, per esempio, le parti dialettali del testo vengono tradotte nelle parlate regionali proprie degli studenti che dovranno interpretarle. Per lo stesso motivo, data la provenienza meridionale di una parte del gruppo, si decide di inserire nel progetto di spettacolo una serie di frammenti, soprattutto musicali, della cultura popolare del Sud (tammuriate, villanelle ecc.).

Il laboratorio di Morro Reatino

Dopo mesi di prove e di ricerche passati nel chiuso delle aule universitarie, Scabia e il Gruppo del Gorilla si spostano per una settimana a Morro Reatino, un paesino dell'alto Lazio. Scopo principale di questo laboratorio è di sottoporre a verifica il lavoro svolto fino a quel momento e di progettare la struttura degli interventi che dovranno essere realizzati in seguito. Ma il laboratorio di Morro serve anche e soprattutto al gruppo per crescere e consolidarsi come tale, attraverso il lavoro collettivo e le improvvisazioni, e per impratichirsi sempre meglio con le tecniche di animazione (fra l'altro, Scabia e i suoi compiono un intervento nella scuola elementare del luogo e fanno una prova generale del *Gorilla*, rappresentandone i primi quattro atti nella piazza del paese). Infine, è a Morro che si decide di costruire, e si costruisce,

il gran pupazzo del Gigante-Gorilla che accompagnerà la compagnia in tutti i suoi itinerari, diventandone in qualche modo il simbolo e il Totem protettore.

Il viaggio del Gorilla dall'Appennino Reggiano al Festival di Nancy

Dal maggio '74 al luglio '75 (quando Scabia lascia i suoi studenti che continuano a lavorare autonomamente ancora per qualche mese) il Gruppo del Gorilla visita con le sue "azioni" molte località d'Italia (dai paesini dell'alto Appennino Reggiano alla zona industriale di Porto Marghera, dalla Calabria ai quartieri operai di Bologna e di Pesaro) e partecipa, infine, nel maggio '75, al Festival di Nancy, dove realizza un grandioso spettacolo itinerante della durata di otto giorni⁴⁵. Questo "viaggio" è descritto nel libro collettivo, più volte citato, solo relativamente alla prima parte (alto Appennino Reggiano e zona di Porto Marghera); e noi solo ad essa ci rifaremo, sia perché ragioni di spazio ci vietano una descrizione soddisfacente delle altre azioni e sia perché le prime tappe del viaggio permettono di individuare i tratti più significativi dell'intera operazione e i principali problemi con cui essa spinge a confrontarsi.

Il territorio in cui il Gruppo del Gorilla realizza il suo primo intervento (su invito di enti locali) è una regione montana che della montagna ha tutti i problemi (degrado, abbandono ecc.), pur essendo politicamente vivace e progressista. Intervenendo in questo territorio, Scabia e il suo gruppo si propongono di usare le loro azioni teatrali come pretesto per entrare in contatto con le popolazioni locali e stabilire con esse una rete di relazioni capillari. Essi speravano che quei primi incontri potessero "servire a gettare le basi per la formazione di organizzazioni locali che gestiscano autonomamente la cultura, per l'intervento di altri gruppi, per l'azione di decentramento della provincia" (p. 43).

Le "visite" che il gruppo compie in questi paesi (Ramiseto, Busana, Ligonchio, Marmoreto, Nismozza, Succiso e altri ancora) hanno una struttura fissa (potremmo parlare, anche in questo caso, di uno "schema vuoto da riempire"), che poteva naturalmente andare soggetta a mutamenti, anche sensibili, per effetto di circostanze impreviste e a seconda della risposta partecipativa della gente. L'intervento vero e proprio è in genere preceduto da un sopralluogo, momento di enorme importanza perché serve a conoscere le caratteristiche sociali/politiche/culturali dei territori, a cercare i luoghi di riferimento della comunità (bar, osterie, piazze), a stabilire i primi contatti con la gente, a incontrare le persone che faranno da tramite. Dopo il sopralluogo, che avveniva in genere alcuni giorni prima, si aveva l'intervento vero e proprio, che può essere diviso in tre momenti principali.

1) Intervento nelle scuole, al mattino (anche questo preparato, spesso, con sopralluoghi precedenti).

⁴⁵ Per l'elenco completo delle azioni del Gruppo del Gorilla Quadrumano, cfr. F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia. (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. 2°, p. 645.

2) Attraversamento del luogo e visita capillare di casa in casa. È il momento centrale, quello da cui dipende, quasi sempre, la riuscita o meno di tutta l'azione. Si tratta di entrare in comunicazione con la gente e di instaurare con essa un rapporto di stima e di fiducia reciproche. Tutto il Gruppo sfila in corteo per il paese (ripetendo la struttura di esempi classici di attraversamento, quali le processioni religiose, i cortei carnevaleschi e quelli politici) con il pupazzo del Gigante-Gorilla in testa e dietro i musicisti e gli altri che cantano, ballano e improvvisano a seconda delle circostanze. In queste visite di casa in casa, di porta in porta (il cui scopo ufficiale è di informare il paese dell'arrivo del gruppo, e del luogo e ora dello spettacolo serale, ma che diventano spesso i momenti più riusciti e fecondi della intera azione) il gruppo cerca di esprimere il massimo della sua forza comunicativa, usando tutta la gamma dei mezzi di espressione-comunicazione di cui dispone. A proposito di queste visite, Scabia scrive:

È un modo importante del comunicare. Il teatro, ad esempio, di solito chiama a raccolta a sé, e impone un certo modo di guardare. Si tratta di capovolgere questa prospettiva: andare dalla gente, stabilire una comunicazione nel luogo dove la gente abita. Nell'azione del Gorilla Quadrumano, sulle montagne dell'Appennino Reggiano, siamo andati di frazione in frazione, di casa in casa. Si tratta in fondo di togliere privilegio ai luoghi deputati della comunicazione (teatro, scuola, chiesa, cinema, televisione, radio), per ridare ad ogni persona, a ogni comunità il suo peso e il suo valore⁴⁶.

3) Spettacolo. Anche e soprattutto il momento dello spettacolo va nella direzione di capovolgere la prospettiva della comunicazione teatrale tradizionale. Come ricorda Scabia nel brano appena citato, le rappresentazioni avvengono nei posti più impensati (strade, piazze, bar, osterie, addirittura case private), ma sempre fuori dai luoghi deputati della società dello spettacolo.

[...]

Le altre tappe del Gorilla

Le azioni che Scabia e il suo gruppo hanno realizzato in seguito presentano, sostanzialmente, la stessa struttura di quella fin qui descritta. Data però la loro natura di "schemi vuoti" e dato il larghissimo spazio che vi occupavano le improvvisazioni, esse potevano variare (e infatti variavano) moltissimo a seconda delle caratteristiche culturali/economiche/sociali delle popolazioni incontrate e a seconda delle loro forme di partecipazione. Dovunque, però, l'intensità della comunicazione e dello scambio ha confermato una delle idee-base di tutta la ricerca: e cioè l'ipotesi che la commedia del *Gorilla* (come, forse, qualsiasi altro "oggetto culturale" se usato in modo corretto) potesse funzionare da pretesto-stimolo per creare momenti di aggregazione e di partecipazione anche in contesti del tutto diversi da quello di origine.

⁴⁶ G. Scabia, *I modi del comunicare*, cit., p. 181.

Man mano che il viaggio del Gorilla procede, il suo repertorio si viene ingrossando con l'aggiunta di un nuovo spettacolo "di stalla" (*Il Brigante Musolino*)⁴⁷, di cui il gruppo prepara anche la versione per burattini, e di altri materiali (canzoni, musiche, balli ecc.), tutti in genere pertinenti alla cultura popolare italiana. Quando infine approda al Festival di Nancy, nel maggio '75, lo spettacolo del Gorilla è diventato ormai una commedia itinerante che si svolge, in otto giorni, lungo un territorio di 150 Km⁴⁸: una sorta di enorme contenitore, dilatato nel tempo e nello spazio, pieno dei materiali più disparati, drammaturgici e non (c'è una fiaccolata notturna, e c'è persino un "mercato delle rarità italiane", che dura un intero giorno, vendendo fumo del Vesuvio, pietre dell'Etna, friselle, vino di Romagna!), con i quali Scabia e il suo gruppo tentano – ovviamente nei limiti concessi da un'occasione come quella del Festival – di entrare in comunicazione con gli abitanti dei paesi attraversati⁴⁹.

6. Conclusioni provvisorie: immaginario e utopia

Non pretenderemo di fare un bilancio critico conclusivo di una ricerca teatrale così varia e complessa e che, d'altronde, è ancora in pieno svolgimento e in continuo divenire. Vogliamo solo soffermarci su alcuni punti che possono forse servire per cominciare a inquadrare in un'ottica più pertinente e complessivamente unitaria il lavoro di Scabia.

In primo luogo, l'itinerario descritto fin qui ci restituisce l'immagine di una pratica teatrale che mentre, da un lato, nella sua progressiva dilatazione, sembra allontanarsi sempre di più dal Teatro propriamente detto (in realtà dall'archetipo teatrale, fisico e mentale, che abbiamo introiettato ormai da secoli, in Occidente, identificandolo con il Teatro *tout court*), dall'altro torna, in un certo senso, "alle origini", riproponendosi come forma di comunicazione elementare e diretta, "funzione di tutti a tutti dovuta"⁵⁰.

⁴⁷ Il lavoro per la messa in scena di questo testo "di stalla" (scritto da un bracciante padano agli inizi del secolo) diventa il pretesto per una ricerca articolata sul mito del Brigante sociale, da un lato (secondo le indicazioni di Hobsbawm), e sui rapporti fra Psichiatria, Criminologia e Potere, dall'altro. Musolino, divenuto brigante dopo aver commesso un delitto che il suo diritto, il "diritto folklorico", gli imponeva di compiere (sul diritto folklorico, cfr. le ricerche di L. M. Lombardi Satriani) viene incarcerato (dopo una lunga, avventurosa latitanza) e poi dichiarato pazzo. Morirà a tarda età nel manicomio criminale di Reggio Calabria. Ripercorrendo l'itinerario compiuto da Musolino in varie località italiane prima di essere catturato, il gruppo si interessa anche di far riemergere il ricordo di lui conservato nella memoria orale.

⁴⁸ Il suo titolo è *La Grande Comédie du Gorilla Quadrumano dans le bassin de Longwy et à Nancy*.

⁴⁹ Cfr. – sull'intervento di Nancy – G. Scabia, *Commedia continua con inferriate d'oro*, "Rinascita", 27 giugno 1975. Dopo l'esperienza del Gorilla, Scabia ha realizzato, nell'ambito della Biennale di Venezia, un laboratorio di tre mesi (luglio-settembre '75) con la popolazione di Mira, un comune della zona industriale di Porto Marghera (cfr. G. Scabia, *Il teatro vagante e il fogsene*, "Rinascita", 21 novembre 1975).

⁵⁰ G. Scabia, *La partecipazione teatrale...*, relazione cit. Anche le successive citazioni senz'altra indicazione sono tratte da questo testo.

Fin dalla fase della drammaturgia scritta a priori, la ricerca di Scabia tende coerentemente alla progettazione di un teatro che sia organico alla comunità e viva della sua partecipazione. Per far scattare il rapporto partecipativo Scabia utilizza – come si è visto – una vasta *tastiera di temi-archetipi* (tradotti visivamente in Grandi Immagini: Guerrieri, Draghi, Cavalieri, Giganti ecc.): essi costituiscono i luoghi di identificazione collettiva per mezzo dei quali la comunità si ricostituisce e si riconosce, autorappresentandosi. Il tema-archetipo, di per sé, è come un “contenitore vuoto”, aperto alle più svariate significazioni. A seconda del modo in cui il gruppo nel quale viene esibito se ne appropria (investendolo con i contenuti del proprio vissuto e con la tastiera dei propri *miti personali*), esso acquista significati e valenze particolari che lo proiettano nel momento attuale, storicizzandolo. “Va tenuto presente – osserva Scabia – che le immagini profonde diventate collettive tanto più agiscono e rendono partecipi quanto più si legano ai problemi di fondo, alle contraddizioni più laceranti del gruppo da cui nascono”⁵¹.

Anche da questo punto di vista non c’è reale contrapposizione fra la scrittura *a priori* (i testi drammatici) e la scrittura *a posteriori* (interventi d’animazione ecc.). È infatti nei testi scritti che emergono inizialmente – attinte dall’immaginario – quelle figure archetipiche che vengono poi utilizzate come stimoli nelle azioni a partecipazione. A loro volta, “le immagini che si formano durante le azioni a partecipazione vengono verificate e definite, capite nel momento della scrittura. E quindi rese nuovamente agibili come stimoli”.

Questa ricerca teatrale che tenta di ricomporre momenti di comunicazione e di aggregazione nel contesto di una società atomistica e lacerata, e che si oppone – caratterizzandosi come ininterrotta e irripetibile – alla logica

⁵¹ Per esempio, il mito della costruzione della città lo troviamo per la prima volta in *Zip* (1965) e ricompare poi nelle azioni del Drago in Abruzzo (1972). Il Teatro Vagante nasce nella *Commedia armoniosa* (’71) e viene ripreso in seguito a Sissa, in Abruzzo, a Trieste. E si pensi alla schiera di giganti e burattini (da Scabia considerati “i risvegliatori delle immagini profonde”) che costella tanto il ciclo dei testi scritti quanto quello delle azioni a partecipazione. In *I problemi ideologici dell’animazione. Il lavoro di Giuliano Scabia: contro la politica del revival* (“La Scrittura Scenica”, n. 11 [1975]), I. Moscati ha acutamente colto l’appartenenza di figure come quella del Gorilla o di Marco Cavallo alla dimensione del sogno e dell’immaginario e ha correttamente parlato, a proposito del lavoro di Scabia, di “analisi del profondo collettivo”. “Il Gorilla Quadrumano – scrive Moscati, p. 68 – a mio avviso, va messo accanto a Marco Cavallo e appartiene ad una scena che, se può trovare riscontro altrove, riesce a possedere una sua autonomia. Siamo sempre dentro la dimensione del ‘sogno’ che riguadagna la realtà, o cerca di farlo, e per cominciare prende a precisarsi e a lasciar staccare da sé figure sempre più distinguibili anche se simboliche. Dal ‘sogno’, cioè, si passa ad una materializzazione dell’inconscio. Le figure, i mostri introiettati escono dalla notte e entrano nel giorno [...]. Senza un programma definito, senza teorizzazioni che potrebbero rivelarsi ritardanti, il mangiafuoco padovano si è messo su un piano di psicoterapia di massa, aiutando la gente che si fa coinvolgere – ed è tanta – in questo processo di analisi del profondo collettivo. Non siamo nella sfera intimistica dello psicodramma; siamo in una corale esplosione della teatralità che suggerisce l’idea di una liberazione non comoda né immediata; intanto non bisogna esitare di fronte ai propri avversari, che vanno individuati non soltanto nel ‘mostro’ del padrone ma nel ‘mostro’ della buona coscienza”.

dell'Istituzione, che vuole prodotti finiti da replicare e mercificare, non può essere altro che una *ricerca utopica*⁵²:

ecco allora che i 14 giorni di Sissa, i 3 giorni (ripetuti 12 volte) delle città del drago in Abruzzo, i mesi nei quartieri, i 4 giorni ininterrotti di Castro Marina, i due mesi di animazione continua dentro l'ospedale psichiatrico di Trieste diventano tempi e spazi utopici, a contrasto con la realtà intorno. Ma, in quanto realizzati, diventano possibili. Si tratta cioè di qualcosa che è possibile fare, ma che appare abnorme e deviante nelle condizioni generali in cui il lavoro servo imprigiona il vissuto. La domanda che rivolgo a me stesso e agli altri è allora la seguente: poiché trasformare il mondo significa anche trasformare il vissuto, aprire degli spazi dove è possibile reinventare creativamente il tempo della conoscenza di sé e del mondo può costituire un'indicazione di percorso. "Utopia" resta pertanto il corrispettivo metaforico (o, meglio, teatrale) di un processo dialettico.

(1977-1983)

⁵² A proposito dell'uso né mistico né metafisico, ma storico-dialettico, dell'utopia da parte di Scabia, Vanda Monaco ha scritto: "[In Scabia] la contraddizione non è posta come conflittualità metafisica, bensì è connessa a un determinato tessuto storico-sociale, e dunque, a livello individuale, anche alle sfasature esistenti fra vissuto e maschera ideologica. Ed è a questo punto che emerge con chiarezza il discorso di Scabia sull'utopia che nasce dalla sofferenza acuta della contraddizione; è il filo rosso che percorre e unifica tutta la sua esperienza teatrale. L'utopia non è posta come un punto ideale irraggiungibile nella prassi, o come un momento altissimo di autocontemplazione; ed è anche qui che passa la linea di demarcazione fra il teatro di Scabia e quello di Grotowski, del quale pure Scabia utilizza gli elementi più fecondi [...]. La critica della realtà in atto e la costruzione dell'"utopia pratica" sono i due poli di un procedimento dialettico al di fuori del quale il teatro di Scabia non esiste". (V. Monaco, *Teatro nello spazio degli scontri*, "Rinascita", 16 novembre 1973, p. 25).

Tullio De Mauro

INTRODUZIONE A “CRITICA DEL TEATRO E DUBBI SULLA
MATEMATICA” (DA *PADRONE* & *SERVO*)¹

La linguistica non ha particolare titolo ad occuparsi di testi poetici e letterari, val la pena di ripeterlo in aree come quella francese o italiana dove hanno dominato a lungo teorie idealistiche o retoriche che identificavano linguaggio e arte, linguistica ed estetica, o riducevano la nozione di stile a quella di stile letterario.

In linea di principio, per l'analisi scientifica del linguaggio e delle lingue, un graffito, una frase improvvisata, un testo scientifico, una lirica sono altrettanti frammenti di un materiale d'indagine da considerare tutto con pari cura e attenzione, come documento del vario funzionamento dei meccanismi che lavorano a garantire espressione e comunicazione in una collettività. Pari cura e attenzione non comportano però appiattimento, incapacità o rifiuto di percepire articolazioni, raggruppamenti, tensioni tra gruppi di espressioni e stili. Al contrario, anzi, il rifiuto di un'ottica forzatamente belletteristica, che privilegi esclusivamente l'espressione letteraria a scapito d'ogni altra, ha significato e significa per le scienze del linguaggio proprio la possibilità d'aprirsi la strada a capire la varietà e diversa peculiarità dei modi espressivi esistenti in una società arrivando fra l'altro a porsi il problema di identificare nelle loro caratteristiche specifiche gli usi letterari e poetici delle parole e dei segni d'una lingua.

Per l'analisi linguistica scientifica lo speciale interesse dei testi poetici sta nel loro essere largamente costruiti in funzione di gioco verbale (nel senso che Wittgenstein dava a questo termine). Nel suo ricercare e, a volte, trovare formulazioni di valore assoluto fuori di necessità immediate di comunicazione e di determinazioni tecnico-scientifiche, la poesia “butta per aria la lingua” come Scabia ha detto una volta nelle note di *Forse un drago nascerà*. Tra le tante formulazioni date a questo primato della verbalità nella costruzione poetica da tanti autori, Friedrich, Pagliaro, Empson e Jakobson, scegliamo questa sua, di Scabia, non solo per la sua simpatica evidenza, ma perché indica una consapevolezza del lavoro poetico. Sottolineare questa consapevolezza è eccellente introduzione alla lettura dei risultati di questo lavoro, alla lettura di questi versi che nascono e si apprezzano in una atmosfera di riflessione critica, come annunzia già il titolo stesso.

Data la natura del testo poetico, imperniato sul privilegiamento della verbalità (occorre ancora chiosare che verbalità non è mera fonicità, estrinseca veste, ma suono e senso, è “unione di concetto e immagine acustica”?), dinanzi ad esso la linguistica, se non è praticata da un *doctor in utroque*, un Contini, un Segre, un Baldelli o la fine e gentile Maria Corti, impara più di

¹ Da: “Almanacco dello specchio”, n. 4, 1975, pp. 357-359.

quanto non insegna, riceve più di quanto non dà. E così è in questo caso dinanzi ai testi di Scabia.

Troviamo, in questi versi, ormai portato a termine, vissuto come condizione ovvia e acquisita, quel processo di riappropriazione della colloquialità, della quotidianità, della prosa impoetica che ha segnato gli esordi e le vicende della lirica italiana del Novecento e che si è completato negli anni sessanta. Scabia, cioè, non attinge a un vocabolario o frasario che sia già *a priori* connotato di poeticità. Il vocabolario viene da tutte le parti, dalla tecnologia (*petroliere giganti, mettere a fuoco, orologio bloccato, microfono*), da scienze (*stalattite, archetipo, stilema, deflagrato, ramo d'oro, straniato, straniamento, nevrosi*), dalla filosofia e ideologia (*esplorare l'esperienza, la grande liberazione umana, spartachisti, alienazione, matematica, logica, principio d'esclusione*). I limiti dell'uso standard, che fornisce la maggior parte dei materiali lessicali, sono forzati attraverso il ricorso a reperti dialettali (*cavallare*) o a vere proprie innovazioni (*cantolamentarsi*).

Soltanto nella sintassi è possibile trovare qualche elemento che viene dal tradizionale repertorio poetico scolastico: alcune inversioni (*rossa armata, rossa bandiera, deflagrate respirazioni, conte della disperata noia, ogni impalpabile arto*). E al limite della sintassi sta l'atteggiamento stilistico (lo *stilema*, appunto) che caratterizza fortemente questi versi: il ricorso continuo alla glossa, al commento metalinguistico apposto, marcato spesso anche graficamente dall'uso di parentesi, qualche volta contraddicente (“...accanto [dentro]”, “...decidiamo di continuare [di affondare]...”, più spesso teso a precisare (se è lecito l'ossimoro) l'ambigua formulazione lirica (“smodati, cioè fuori moda”, “si snoda [s'inerpica]...”, “...mito [o un archetipo]...”, “...provvisoriamente la nomino Proserpina”, “...la forma chiamata in scena destino”, “...la nera nave è affondata [una barca, dipinta di nero, è affondata] giace sul fondo”, “...i loro enormi padiglioni dobbiamo definirli: prigionieri”).

Questo atteggiamento continuamente teso alla considerazione metalinguistica, apposta alla prima espressione, è segno stilistico sicuro del carattere riflesso, critico, autocritico di questa poesia. Del resto, Scabia stesso, Scabia poeta, ci dice “parlare è anche ascoltare”.

Questo parlare-ascoltare è probabilmente la via migliore per arrivare a recuperare, e utilizzare liberandone tutta la carica espressiva, le molte voci di cui è intessuta una comunità così tipicamente plurilingue, stratificata e scissa da profonde fratture fra strato e strato, come quella italiana. Sembra implicito nei versi di Scabia (ma talora è anche esplicito: si veda la chiusa di *Rossa bandiera avvolge mente chiara*) lo stesso invito che viene fuori dalla lettura e dalla pratica di Mario Lodi e Gianni Rodari: l'invito a tentare “TUTTI INSIEME” le vie del gioco poetico liberatore, che superi le nostre separatezze trasformandole in articolazioni di un insieme che della varietà si arricchisce. Una poesia, allora, che proprio perché attenta ad ascoltare e ascoltarsi, non è più solo spettatrice e contemplatrice, ma via peculiare per “cangiare il mondo”.

Umberto Eco

UN MESSAGGIO CHIAMATO CAVALLO¹

Se guardate i libri italiani sul retro della copertina, in alto o in basso, di solito in verticale, vi trovate una sigla con dei numeri. È il numero di codice, richiesto dalla legge, serve per le biblioteche e per la presidenza del consiglio, e insomma dice a che categoria il libro appartiene: se è narrativa, filologia romanza, glottologia, scienze fisiche o scienze morali. Quando in una casa editrice non si sa bene che numero di codice assegnare a un libro nuovo, è buon segno. Vuole dire che non rientra negli schemi. Dico subito che non mi sono preso la pena di andare a decifrare la sigla CL 449099 che appare sul retro di *Marco Cavallo*, un libro a cura di Giuliano Scabia, pubblicato da Einaudi. Ho abbastanza esperienza per sapere che nell'elenco ministeriale non c'è una voce che corrisponda ai temi e ai problemi affrontati da Scabia in questo bellissimo libro.

Se volete è la storia di un esperimento di animazione, e per di più in un ospedale psichiatrico. Ma è anche un progetto di nuovo teatro. Ed è un manuale di comunicazione alternativa. Infine è un libro di estetica, perché suggerisce cosa potrebbe diventare la pratica artistica in una società non repressiva.

Giuliano Scabia è un uomo di teatro che fa teatro là dove gli altri non lo fanno. Va in giro per i paesi e fa muovere la gente. Nel 1972 è andato con un gruppo di collaboratori, invitato da Franco Basaglia, nell'ospedale psichiatrico di Trieste. Pittori, registi, fotografi, scrittori, insegnanti... Non sapevano bene quel che avrebbero fatto. Sapevano che non avrebbero mostrato i loro quadri o le loro opere teatrali, ma che avrebbero cercato di far disegnare, cantare, recitare, scrivere i *matti*. Ma si sa i matti sono matti, per questo vanno in manicomio, e se scrivono o disegnano fanno delle cose molto individuali, che magari poi piacciono ai surrealisti: ma farli lavorare insieme, farli riflettere sul loro lavoro, usare quel che avrebbero fatto per creare situazioni di comunicazione e infine farli uscire dal manicomio per coinvolgere nella loro attività la gente di Trieste, tutto questo non sembrava facile. A prima vista la gente meno normale di tutta la faccenda erano proprio questi *normali* che decidevano di andare a fare arte coi matti.

Come accade con tutti i libri singolari, il riassumerli li ammazza. Perché il fascino di *Marco Cavallo* sta nel racconto a diario, steso giorno per giorno, da quando la *troupe* si installa in un laboratorio del manicomio, a quando i vari degenti a poco a poco si avvicinano e cominciano a lavorare, mentre altri resistono, qualcuno fa ostruzionismo, altri ancora cedono via via, il nucleo di operatori iniziali aumenta, nascono manifesti, dipinti, giornali murali, ambienti favolosi, e si procede lentamente allo costruzione di un grande

¹ Da: *Dalla periferia dell'impero*, Milano, Bompiani, 1977, pp. 332-336.

pupazzo in legno e cartapesta, un cavallo. Marco Cavallo, che diventa a poco a poco il simbolo di questa grande festa liberatoria, in cui accadono cose importanti per l'arte e la comunicazione, ma anche cose importanti per la psichiatria a quanto pare, e individui che sino ad allora erano rimasti chiusi a ogni rapporto dialogico, ritrovano una dimensione collettiva e persino si scopre che possono tornare a casa.

Eviterò dunque il riassunto e mi soffermerò sulle pagine finali in cui Scabia traccia una lista di sistemi di comunicazione che sono stati messi in opera durante quell'esperienza.

Anzitutto c'era il laboratorio: uno spazio aperto in cui chiunque potesse entrare e inventare era già una dichiarazione. Si parla anche disponendo spazi. Poi c'erano degli schemi vuoti, delle sorte di canovacci, che nascevano via via a seconda delle situazioni e sulla base dei quali alcuni potevano cantare delle storie, altri dipingere dei pannelli, altri ancora improvvisare una recita. La libertà del canovaccio faceva sì che lo spazio fosse continuamente ristrutturabile: trasformare lo spazio in cui si agisce è un modo di esprimersi. C'era la storia di Marco Cavallo, asse portante dell'intera esperienza, ma in essa si inseriva la presenza del pupazzo (un Gigante, come tale evocatore di miti, ricordi, fantasie collettive), con la pancia piena di altre cose; Marco era un pupazzo e una caverna del tesoro e chiunque poteva esprimersi riempiendolo di qualcosa. C'erano poi i giornali murali, il volantino quotidiano, i manifesti per la città. Ma queste erano le forme di comunicazione più ovvie.

Scabia registra invece, tra le forme di comunicazione che non sembrano tali, le visite di porta in porta: significava togliere il privilegio ai luoghi deputati della comunicazione, ed è una tecnica che Scabia ha adottato anche per le esperienze teatrali nei paesi, dove talvolta va a rappresentare un'azione in una casa, per una sola famiglia, in cucina. E c'erano le lettere, con le quali i degenti spesso comunicavano con gli operatori, ficcandogliele in tasca, appendendole al muro.

Ma la comunicazione avveniva anche per altre vie. Per esempio i burattini, che devono essere fatti da tutti, devono cominciare a parlare e ad agire prima di essere finiti (come Pinocchio), e vengono subito forniti di una biografia, mentre altri ne cuciono i vestiti; non solo, ma coi burattini si viaggia (come i ventriloqui col loro pupazzo) e "il burattino diventa come una sonda con cui si penetra nello spazio esterno e nel mondo interiore". Nel fare queste cose occorrono attrezzi, e gradatamente (specie in un luogo di preoccupata prudenza come un manicomio) anche le forbici, le seghe, i coltelli, i trapani, diventano strumenti di comunicazione, già nel maneggiarli il degente manifestava la propria autonomia, la propria volontà responsabile di partecipazione. Non parleremo del disegnare, ma Scabia si sofferma anche sulla grandezza dei fogli a disposizione che, come lo spazio aperto in cui si lavorava, erano già uno stimolo creativo. E infine c'erano le canzoni, e per cantare non era necessario avere un testo prefissato, si improvvisavano strofe (alcune riportate nel libro sono qualcosa di più di uno sfogo e di una invenzione lì per lì). Ma da un disegno si poteva passare a un discorso più vasto facendo di quel

disegno un ritratto, dove la somiglianza non è necessaria, il disegno diventa ritratto anche perché ci si scrive sotto il nome del ritrattato, e si spiega perché si è posta quella correlazione.

I disegni e le lettere legate insieme diventano libri. I libri vengono drammatizzati. Le storie drammatizzate vengono cantate accompagnandosi con strumenti di ogni tipo, anche bidoni vuoti, martelli, sedie. O si balla. O si fanno cortei musicali. O azioni mimiche. O si riempie una sala di oggetti sospesi, sagome di animali fantastici, fiori, nuvole, e una volta è nato un Paradiso Terrestre. Vogliamo continuare? C'è la fotografia, il registratore, l'uso del corpo, la riscoperta del contatto fisico (la gente si tocca), l'assemblea e infine, come silloge di tutte queste azioni, la festa.

Chi si occupa di insegnamenti non repressivi nelle scuole primarie, di animazione teatrale, di nuove pratiche creative, avrà riconosciuto molti di questi procedimenti e penserà che la singolarità dell'esperimento di Scabia stia solo nel fatto che tutto ciò è stato fatto coi matti. Ebbene, io trovo che di singolare, in questa faccenda, ci sia il fatto che l'esperimento abbia potuto avvenire *solo* coi matti. Ma chi sono i matti se noi, i *sani*, riusciamo a concepire la comunicazione solo leggendo un giornale scritto da *altri*, andando al cinema o a teatro, circolando con tristezza per le mostre dove *altri* hanno disegnato, dipinto, scolpito, sedendoci compostamente ai concerti dove *altri* suonano?

Come ha potuto l'esercizio dell'inventiva e del gioco diventare una faccenda per specializzati (considerati d'altronde un po' matti), a cui i sani sono ammessi solo come auditori passivi? Come può un artista che crede a quello che fa adattarsi ancora a produrre oggetti che altri guarderanno senza sapere come sono nati, invece di buttarsi in situazioni di partecipazione in cui gli altri imparino a fare gli oggetti con lui? Scabia si comporta molto correttamente, racconta la storia della sua esperienza, a nome anche dei suoi amici, e non ne trae commenti troppo metafisici. Ma chiaro che il messaggio finale di *Marco Cavallo* è che i matti siamo noi.

Giuliano Scabia

GENESI/LA CREAZIONE
SCHEMA VUOTO PER L'ODIN TEATRET DI HOLSTEBRO
(DUE STESURE)
1974*

Nel 1967 ho avuto con Barba un lungo incontro a Venezia dove eravamo entrambi presenti alla Biennale. Camminammo tutta la mattina – o tutto il giorno, parlando, parlando. Non di teatro, credo. Delle visioni sì, e dei nostri sogni. E di Venezia. Eugenio è un ascoltatore assoluto.

Passò qualche anno – il cammino dell'Odin era sempre più affascinante.

Eugenio aveva letto di alcune mie esperienze nuove, e volle che gliene parlassi. Cominciai a capire meglio il valore del suo lavoro, soprattutto in relazione ad alcuni temi della vita in gruppo. La sua curiosità mi meravigliava – anche perché allora non vedevo molte connessioni fra il lavoro suo e il mio di scrittore.

Dopo l'esperienza di Marco Cavallo (1973) Barba mi chiamò da Holstebro e mi propose di tenere un seminario nel suo teatro. Venne a trovarmi a Roma all'inizio del '74 (io stavo già portando avanti l'esperienza del Gorilla Quadrumano), volle sapere cosa stavo facendo, mi descrisse minutamente come lavoravano all'Odin, mi disse che dovevo costruirmi un gruppo, discutemmo su come tenere il seminario. Mi disse fra l'altro: Vieni, fa quello che vuoi. Fa come se fossimo i matti di Trieste. (Anche Franco Basaglia ci aveva detto così: Venite, fate quello che volete).

Preparai allora un progetto di seminario, uno schema vuoto. Ma non andai a Holstebro, malgrado le insistenze di Barba, che stava preparando la sua discesa in Puglia. Sia perché ero pressissimo dal Gorilla per strade di città, di monte e di paese, sia perché mi venne un po' di paura. E neanche mandai il progetto, che si pubblica e si conosce qui per la prima volta¹. Osservando le trasformazioni del lavoro di Barba e del mio ho pensato che quei colloqui veneziani e romani ci siano stati reciprocamente utili.

G. S., giugno 2005

* Pubblichiamo qui soltanto la prima stesura, rendendo conto in nota di alcune delle varianti più interessanti della seconda e, in coda al testo, la lettera che Eugenio Barba ha inviato a Scabia dopo la lettura dello "schema vuoto".

¹ Il 24 aprile 2006 interrogato sulla scelta e sul senso della Genesi per lo "schema vuoto" di Holstebro, G. Scabia ha risposto così: "Ciò che posso dire *a posteriori* è che è stata un'intuizione riguardo al cammino del teatro per me in quel tempo. Allora, per me, ma anche per Barba, il teatro era una genesi. Eravamo in cerca di un nuovo mondo. Così ho pensato di proporgli di rifare il mondo insieme, dentro questo viaggio parallelo che stavamo compiendo. Con Nono, con Quartucci e con tutti gli altri, avevamo l'idea che stavamo creando un nuovo mondo. C'era presunzione, ma c'era anche grande speranza. Tutto il "terzo teatro" è stato questo. L'inizio con *Zip* e *Scontri generali*, l'andare nei luoghi estremi (le periferie, i manicomi ecc.), e anche il Gorilla Quadrumano, sono stati una genesi".

prima stesura²

a) deposizione dei genitori (costruzione: sculture)

b) deposizione dell'infanzia \longrightarrow pittura, canto libero

c) deposizione dell'amore (collettivo)

d) deposizione del dolore (collettivo)

e) deposizione del progetto per il mondo

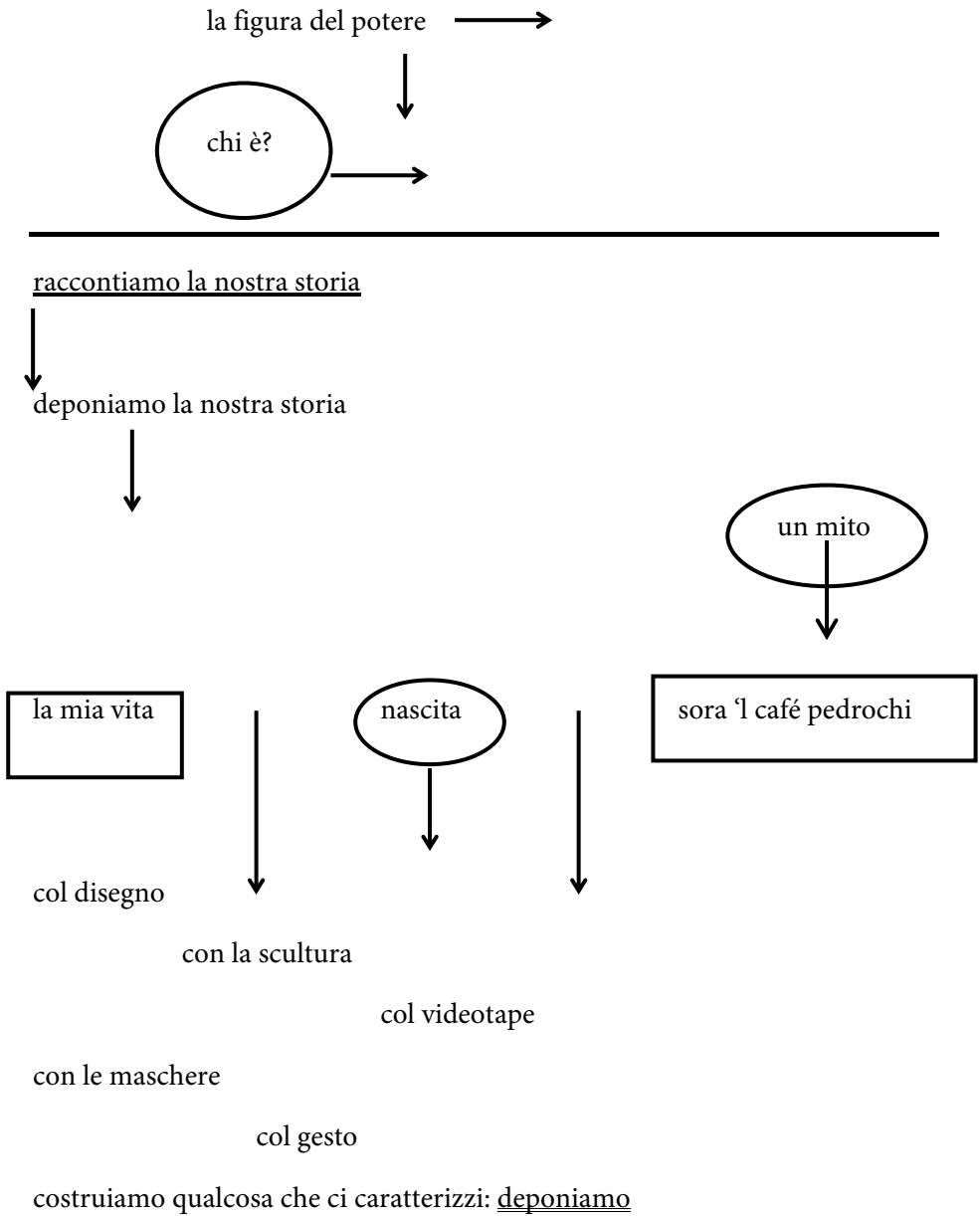
f)

g) deposizione della gente di Holstebro

GENESI

² Nella seconda stesura: La creazione (genesì della memoria) [...] // Chi sei? da dove vieni? dove vai?

Holstebro =



GENESI - LA CREAZIONE (la nostra vita) - nella vostra e mia lingua →

PRIMO GIORNO³_

Deposizione dei genitori (- Sia la luce

e separò la luce dalle tenebre <

creazione dei due abitanti primi



modellazione
recupero degli archetipi

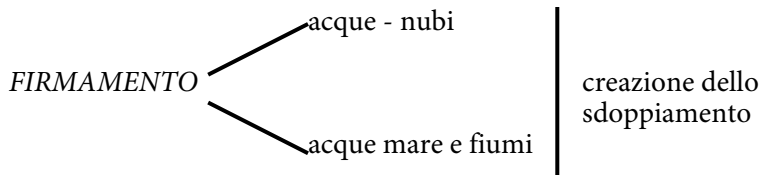
le loro parole →

commemorazione in coro
(lettura - li cantiamo →)

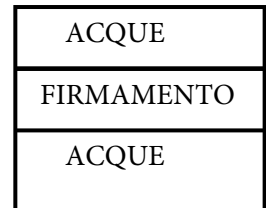
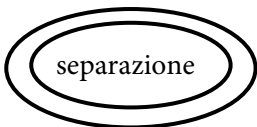
³ Nella seconda stesura: Attiv.: modellare / cantare - / comunicare attrav. i genitori [...] deposizione e / storia del padre e della madre [...] // luce - tenebre / padre - madre [...] raccontatemi la storia dei vostri genitori / attraverso ciò che vi viene in mente / mentre modellate.

SECONDO GIORNO⁴ - deposizione dello spazio → dei luoghi d'infanzia
 (farli/descriverli
 disegnarli)
 creazione dello spazio

“e dio fece il firmamento”:



per me: il corridoio
 la strada: il poggiolo



deposizione dei luoghi d'infanzia

“e dalla sera alla mattina si compì il secondo giorno”

⁴ Nella seconda stesura: [...] io vedo il firmamento / la nascita mia, la nascita dell'universo // - il proprio sdoppiamento / descrizione della propria maschera / creazione della maschera / come agisce lui (das o creta / recitazione) // io di fronte allo specchio: / descrizione di sé davanti allo specchio.

TERZO GIORNO⁵ – deposizione dei semi del paradiso terrestre –

(i progetti personali/i canti/le operine/

i fiori e i frutti-spazio del paradiso)

deposizione dell'infanzia

GIORNALE MURALE

Quotidiano ciclostilato

TERRA - l'asciutto

“produca la terra erba verdeggianti che

MARE - il bagnato

faccia seme”

e la terra produsse erba verdeggianti

canti del paradiso terrestre

creazione del paradiso terrestre
regno vegetale

sempre il ritornello: “E dalla sera alla mattina si
compì il terzo giorno”

⁵ Nella seconda stesura: [...] riempire lo spazio di cose sospese, di / fiori e alberi - / di animali.

QUARTO GIORNO⁶

deposizione del sole e della luna →
e delle stelle →

deposizione della luce —
(deposizione dell'amore)

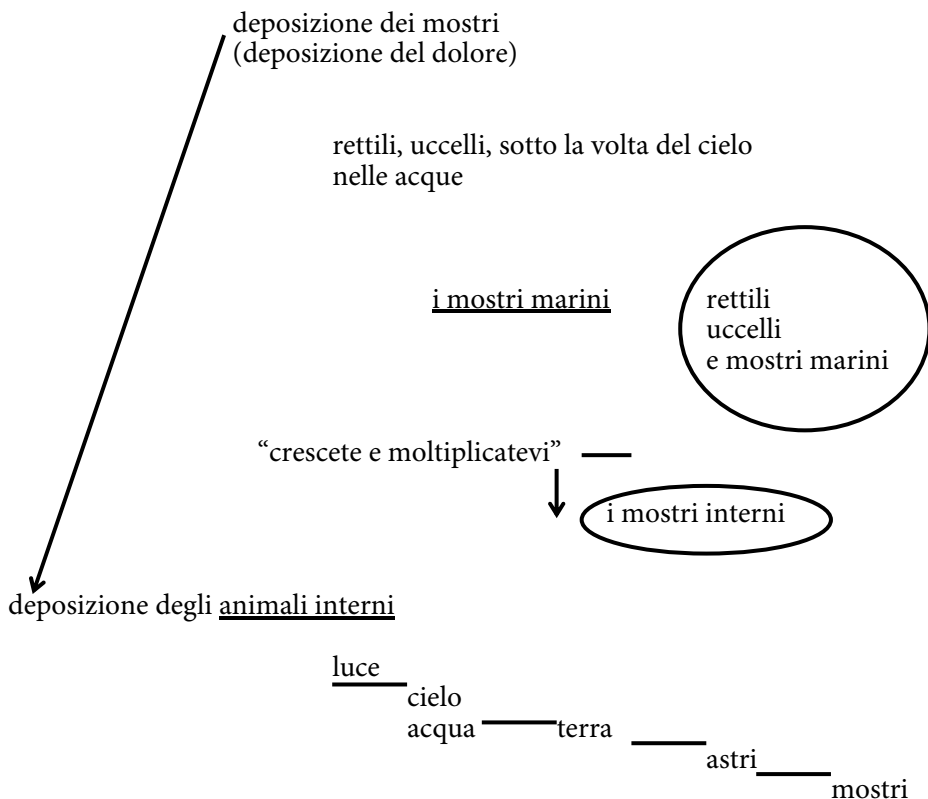
contemplazione della verità
(la morte →
le figure lontane del padre e
della madre:
lettera al padre e alla madre)

LA VERITÀ →

deposizione del sistema cosmico

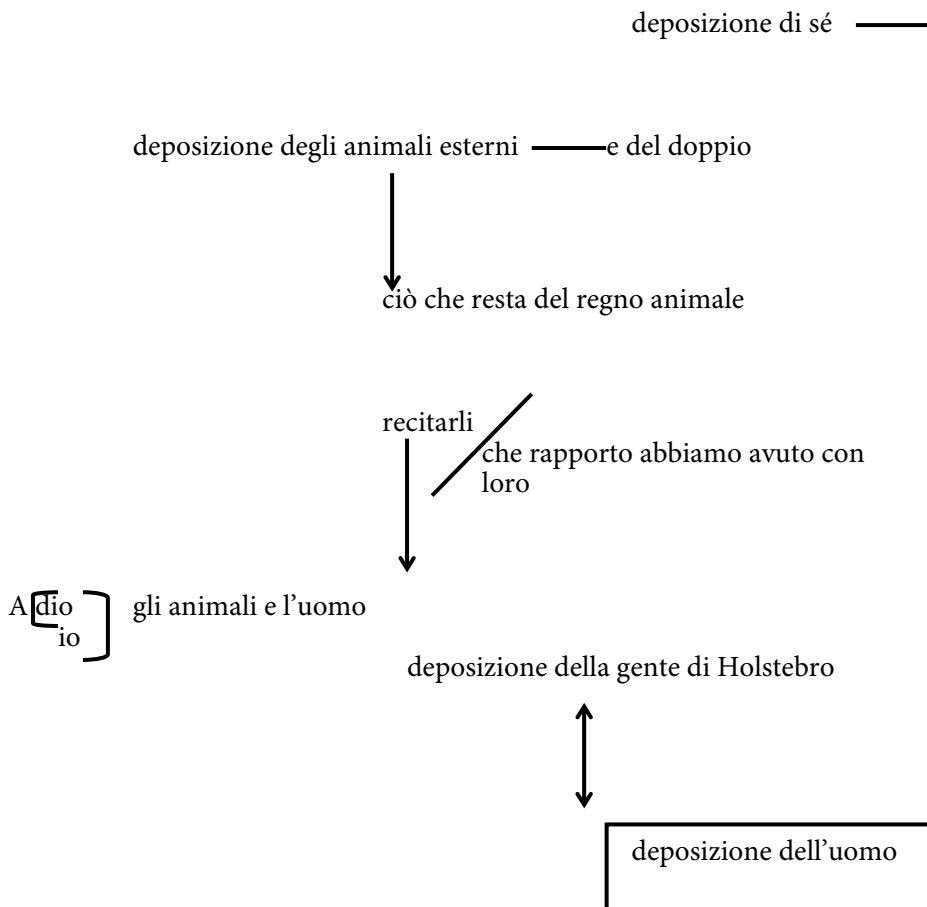
⁶ Nella seconda stesura: Deposizione del tempo // e dio disse: "Vi sian dei luminari nel firmamento / e del cielo per distinguere il giorno dalla / notte e sian segni dei tempi, dei giorni / e degli anni" // la VERITÀ - del tempo, e la mutazione introdotta dal tempo // col tempo: verità / e morte / nel paradiso (SOLE / LUNA / STELLE) // mimo / disegno / canto / ballo collettivo / storie del sole e / della luna.

QUINTO GIORNO⁷



⁷ Nella seconda stesura: “e dio creò i grandi mostri marini e tutti gli animali / che abbian vita e moto” / deposizione degli animali interni // rettili uccelli mostri marini / racconto / mimica / gruppo / l’assassino / ciò di cui ognuno di noi ha paura.

SESTO GIORNO⁸



⁸ Nella seconda stesura: Disse ancora Dio: “Produca la terra / animali viventi secondo la loro specie, animali / domestici e rettili - E Dio vide che ciò / era buono”. Poi Dio disse: “Facciamo l’Uomo a / nostra immagine e somiglianza, che domini i / pesci del mare, i volatili del cielo, le bestie, e / tutta la terra, e tutti i rettili che strisciano / sopra la terra” // qual è il mio dominio / - la mia esperienza degli animali terrestri / la mia esperienza dell’uomo (ambiguità) // descrizione degli animali esterni (gli uomini / gli uomini di Holstebro / gli spettatori) - // DEPOSIZIONE DEGLI ABITANTI DELLA TERRA / (i burattini?) // BURATTINI.

SETTIMO GIORNO⁹

deposizione del riposo

del compimento

dei progetti futuri

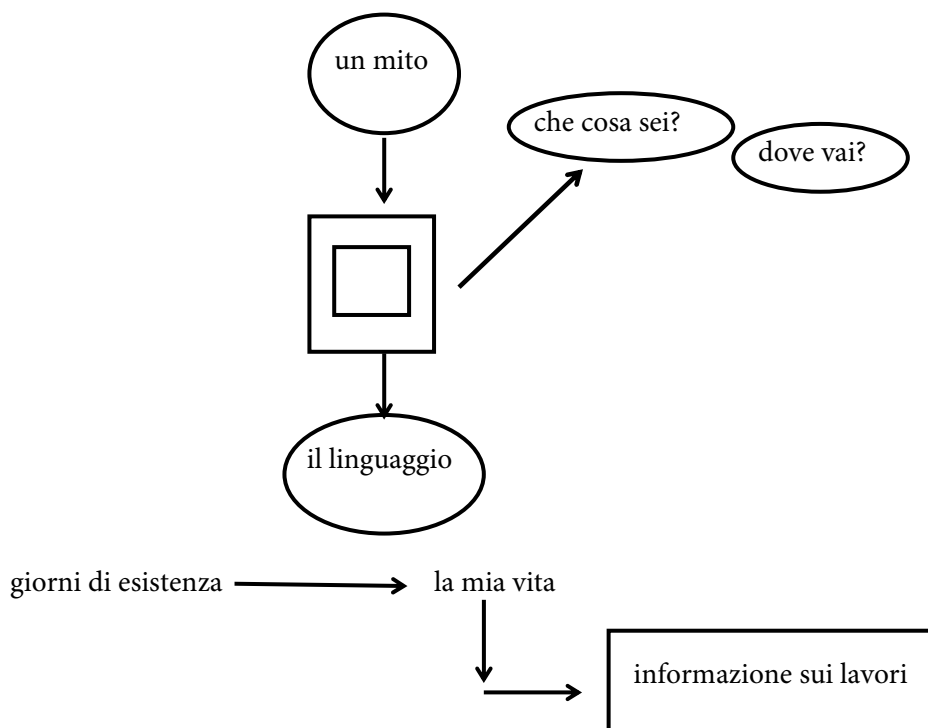
della contemplazione del compiuto →

noi siamo il mondo

deposizione della contemplazione
e dell'azione

⁹ Nella seconda stesura: Riflessione / che cos'è stata la CREAZIONE? // RIPOSO
CONTEMPLAZIONE / BENEDIZIONE // DOVE VA IL MONDO? / DOVE ANDIAMO? //
CHE COS'È STATA LA MIA VITA FINO AD OGGI? // esame dei nastri video / montaggio.

LA PARTECIPAZIONE TEATRALE



Holstebro, 3 luglio 2005

Caro Giuliano,

che tristezza pensare che abbiamo mancato l'incontro a Holstebro.

Ho letto il tuo scenario – che tu chiami “schema vuoto” – sarebbe stato importantissimo per l’Odin fare una simile esperienza.

Adesso possiamo solo immaginarcela, aggiungendosi le mille scaramucce, ritirate e vittorie della nostra storia.

Forse adesso verrai una volta a Holstebro, senza affanni di lavoro, solo per annusare e curiosare, come quando ci prendiamo un lunedì e lo trattiamo da domenica.

Eugenio Barba

Roberto De Monticelli

**ESCONO DALLE STALLE I FANTASMI
DELL'ANTICO TEATRO CONTADINO¹**

Cervarezza Terme, 27 maggio

Arriva il Gorilla Quadrumano nella piazza di Telada [*sic; in realtà Talada*]. Arriva il pupazzone traballante, coi capelli di stoppa rossa e una veste verdazzurra e le manone color castagna, fra suoni di chitarra, tamburelli e piatti. È una scena antica. L'immagine resuscitata di una cultura sepolta, per questo dà sempre un'emozione. La gente, con tanti bambini, si raduna nella piazzetta. Portano sedie e panche, si sistemano sui muretti. Per un pomeriggio tacciono i televisori. La rappresentazione va a incominciare.

Ha avuto l'idea un gruppo di studenti dell'Università di Bologna, Facoltà di Lettere, corso di laurea del DAMS (discipline delle arti, musica e spettacolo). Si trattava cioè di recuperare, su per i paesi e le valli dell'Appennino reggiano, un'arcaica forma di teatro. Lo chiamano, con una definizione pittorresca anche se non ha ancora validità scientifica (perché le ricerche sull'argomento son appena cominciate) il "teatro di stalla". Lo facevano i contadini che si riunivano la sera, durante i mesi invernali, nelle stalle. Era l'unico luogo, caldo e accogliente, in cui si potesse stare assieme in molti. Le donne lavoravano di cucito e maglia; gli uomini bevevano e improvvisavano storie e rime. Nel tepore umido l'immaginazione fermentava come un mosto. Dalla Toscana, portata su attraverso l'Appennino dai pastori, che erano soliti scendere coi loro greggi fino alla Maremma, era arrivata, coi suoi schiocchi di rime e il canto modulato e monotono, la tradizione dei Maggi.

Nascevano così questi strani drammi, mostruosamente lunghi, in sette-otto-dieci atti. Si chiamavano "rime" ed erano recitati parte in dialetto, parte in lingua. In dialetto si esprimevano i servi e i buffoni; in lingua i personaggi nobili, re, principesse e cavalieri. La struttura metrica era quella della quartina con versi irregolari, settenari, ottonari, novenari, qualche endecasillabo che riassumeva il ritmo e lo chiudeva. D'altronde, ciò che contava, in queste declamazioni, non era tanto il ritmo interno quanto la rima, la rima alternata, o baciata che scoppiava in fondo al verso come una girandola. Poi c'erano le "farse", tutte in dialetto e molto più brevi: un solo atto, talvolta una scenetta, uno sketch animato da personaggi in genere familiari all'uditorio.

Questi sono i *materiali* su cui gli studenti di Bologna stanno lavorando sulla scorta, soprattutto, delle ricerche di uno di loro, Remo Melloni, che ha trovato, girando di cascinale in cascinale nella Bassa reggiana, alcuni testi del "teatro di stalla", documenti preziosi e assolutamente sconosciuti di una cultura contadina che è stata viva e operante, da queste parti, sino alla fine degli anni Trenta, allo scoppio della seconda guerra mondiale. Ecco dunque, oltre

¹ Da: "Corriere della sera", 28 maggio 1974.

al *Gorilla Quadrumàno*, una *Beatrice Cenci*, un *Otello* (sul traliccio scespiriano), un *Brigante Musolino*.

Ma a trasformare questo fervore di ricerche, questo *seminario* in drammaturgia vagante, in spettacolo che va per i paesi, le colline, le redole di terra battuta e le piazze, le scuole e le osterie è Giuliano Scabia. Sempre lui, questo scrittore, animatore, professore stregone dello spontaneismo teatrale, burattinaio senza fili, come lui stesso ama definirsi, e gran profeta del decentramento, quello vero, fatto scarpinando per strade dimenticate; non tanto a portare spettacoli (“Questo nostro”, egli dice, “non è lavoro teatrale ma ricerca di scuola”) quanto a far sprizzare memoria, fantasia e cultura dai sassi e dai paesaggi, dalle rughe dei vecchi contadini e operai, dai loro racconti, aneddoti, furtivi sorrisi superstiti della giovinezza, dalle loro testimonianze reticenti per timidezza ed orgoglio.

Quando c’è Scabia con i suoi studenti (lui tiene al DAMS uno dei due corsi di drammaturgia) tutto diventa subito spettacolo, allegra invasione di paesi con pupazzi e bandiere, rullano i tamburi, corrono i bambini. Scabia inventa cavalli azzurri che buttano giù muri e cancelli di manicomi e fanno uscire i reclusi (Trieste, esperienza del laboratorio P all’ospedale psichiatrico); inventa draghi la cui testa, con le fauci spalancate, è il boccascena di un teatrino; e i ragazzi dietro, sotto la gualdrappa che figura il corpaccio del rettile (esperienze di animazione nell’Abruzzo); fabbrica maschere, burattini e fantocci giganti, li carica su un camion e li rovescia, schegge e semi di fantasia teatrale, nelle periferie urbane (lavoro di decentramento allo Stabile di Torino). E anche qui, sulla montagna reggiana, ha subito trasformato il “teatro di stalla” che i suoi studenti stanno studiando in un incontro con la gente per stimolarne le richieste, le esigenze trascurate e magari inconsece; e insomma per stabilire un ponte tra passato e presente e vedere quanto di quel passato è ancora utilizzabile; o, meglio, come i dati di una cultura subalterna, schiacciata dall’invasione dei mass-media, che emanano dalla cultura al potere, si possono recuperare e trasformare in espressività d’oggi. Per ora, è soprattutto il fascino dell’arcaico e del *naïf* che emana da quei testi. Uno si domanda, per esempio, che significato potesse avere e, in particolare, da quale matrice fantastica uscisse la figura che sta al centro di questa storia, fra di corte e boschereccia, del *Gorilla Quadrumàno*: una specie di “uomo salvadego”, a metà fra lo scimmione e il mago; un’immagine che fa pensare ai giganti dei cicli cavallereschi (che in queste terre sono di casa); a un Morgante e a un Margutte, rustici, da cascina. Personaggio positivo, ad ogni modo, che, catturato con l’inganno e poi liberato, si sdebita con una buona azione del beneficio ricevuto ma alla corte non ci vuol restare e torna nei boschi. Entrano nell’azione il re del Portogallo e il re d’Inghilterra. La geografia è domestica ma fantasiosa, perché quando per esempio si parla dell’Adriatico si allude a una distanza mitica, a una contrada sconosciuta e presumibilmente popolata da mostri.

Il giuoco comico è condotto dai servi Codeghino e Salame che parlano un dialetto della zona di Poviglio, vicino a Reggio Emilia (dove, appunto, il manoscritto è stato ritrovato); e che occupano con le loro battute un consistente

numero di quartine (sono ottocentotredici in tutto, è uno dei testi più lunghi, a rappresentarlo per intero durerebbe almeno quattro ore).

Ma, al di là della suggestione che viene dal *naïf*, trovarsi, in un pomeriggio di domenica, nella piazzetta di una frazione come Telada [*sic*], fra la gente sparsa, un po' seduta e un po' in piedi, attorno a un rialzo del terreno che serve ai recitanti da palcoscenico e seguire la storia, favolosa, comica e assurda, del "scimmion alto e feroce – che nessuno ha mai domato – né coi baston né con la voce" è abbastanza emozionante. Si avverte che alla proposta di recupero portata da questi studenti (recitano senza trucco né costumi, con in testa, quelli che fanno i re e le regine, delle corone di carta da giornale; e l'unico elemento scenico, alla fine, è una striscia di stoffa, allusione alla tenda che faceva da fondale nel teatro di stalla, dove una sedia era la reggia e un ramo d'albero la foresta) la gente di questi paesi spopolati dall'emigrazione (le miniere del Belgio, le fonderie della Spezia, la silicosi, l'avvelenamento per antimonio) risponde non soltanto con un riso antico e fresco ma con una partecipazione pudica, appena rivelata, di memorie inconsapevoli.

Sentono insomma che si tratta di cose loro, anche se non le conoscono o non le ricordano; di immagini affondate nel sangue dei padri. Allora può accadere che qualcuno, neanche delle generazioni più anziane, si metta a cantare in risposta qualche strofa dei "maggi"; o che un pastore di settantacinque anni, che ha passato la vita con le pecore tra Appennino e Maremma, cavi di tasca un suo quadernetto in ottava rima: "Musa dimmelo tu con quanta cura / ogni pastore cura il proprio gregge. / Prima lo munge e dopo all'erba pura / con la sua verga in mano attento regge...".

Certo, bisognerebbe che simili operazioni avessero un seguito. Un seminario universitario con un gruppo di ragazzi pieni d'entusiasmo, guidati da quell'angelico viandante dell'animazione e dello spontaneismo che è Giuliano Scabia, non può bastare. Occorre una successiva codificazione dei segni e poi una loro rinascita per nuovi contenuti; senza – è fondamentale – che si cada nel folclore, nel turistico e nel patetico.

Paola Quarenghi¹

A GIULIANO

Non ho chiaro per quale motivo gli uomini amino tanto raccontarsi finzioni o fandonie.

Forse per rimanere e far rimanere a bocca aperta?

Incantamento?

Ma perché una finzione a volte fa rimanere incantati? Forse perché sembra realtà e non è? O forse perché conduce in una realtà che non è la realtà ma un luogo dove tutto è possibile?

Un altro mondo?

E che cos'è l'altro mondo?

Nient'altro che il completamento di questo.

Ecco perché, forse, gli uomini amano tanto le finzioni, siano racconti, sogni, visioni o altro. Piace loro trasferirsi là con la mente e stare a contemplare.

Ma l'altro mondo, tutto composto di finzioni, non è un regno vano dove ci rechiamo presi da follia?

Confesso a voi, buon Re e Regina gentile, cari Accademici sapienti, che l'altro mondo mi fa un po' paura. Non ci farà perdere la testa? È difficile, a volte, tornare alla realtà.

O realtà, unica maestra in grado di liberarci dagli inganni!²

Sono stata allieva di Giuliano Scabia al DAMS di Bologna trenta e più anni fa e ho fatto parte di quel gruppo che fu chiamato "Gorilla Quadrumano", dal titolo di un testo di "teatro di stalla", da cui aveva preso avvio, nel 1973-'74, la nostra avventura teatrale³. Il gruppo si sarebbe sciolto un paio d'anni più tardi, dopo il tentativo, durato alcuni mesi, di continuare a lavorare in modo autonomo, senza la guida di Giuliano. Da allora, ho avuto poche occasioni per riflettere su quel singolare esperimento di teatro, che ci portò fuori dalle aule universitarie, prima sulle montagne dell'Appennino Reggiano e poi in giro per mezza Italia, venendo a contatto con realtà che certamente, da semplici studenti, non avremmo mai conosciuto.

Una prima occasione di riflessione ci fu una decina d'anni dopo il nostro scioglimento, quando Giuliano organizzò, a Vaiano, un incontro del gruppo, a cui anche le nostre nuove famiglie erano invitate. Secondo le sue intenzioni, oltre che a ritrovarci dopo tanti anni, la riunione doveva servire a riflettere sulla comune esperienza passata e sulle nostre scelte successive. Della giornata trascorsa a Vaiano ricordo la convivialità, il piacere di rivedere gli

¹ Paola Quarenghi si è laureata con Giuliano Scabia nel 1976, dopo aver partecipato all'attività di teatro universitario da lui realizzata al DAMS di Bologna e culminata nell'esperienza del Gorilla Quadrumano. Attualmente insegna Storia del teatro e dello spettacolo all'Università di Roma La Sapienza.

² G. Scabia, *Nane Oca*, Torino, Einaudi, 1992, p. 185.

³ Prima della ricerca sul "teatro di stalla", iniziata da Remo Melloni e portata avanti in forma teatrale da tutto il gruppo, con Giuliano avevamo già lavorato, durante l'anno accademico 1972-'73, a un esperimento di "teatro giornale" per le strade della città di Bologna.

amici (alcuni dei quali non avevo più incontrato da quando mi ero trasferita in un'altra città), ma non ricordo nemmeno un discorso, un argomento di quella riflessione collettiva, che pure ci fu. Avevo cominciato a piangere appena arrivata e al momento della partenza stavo ancora piangendo. Non ero triste, non provavo una particolare nostalgia per il passato, ero soddisfatta del mio nuovo lavoro, della famiglia, del figlio che mi era nato da poco; non avevo, insomma, alcun motivo per piangere, eppure non riuscivo a trattenere le lacrime. Ogni volta che provavo a dire qualcosa, o a esprimere a parole le mie emozioni per cercare di controllarle, il pianto ricominciava, impedendomi di parlare. Non servivano a niente nemmeno gli sfottò dei miei compagni o la mia stessa ironia. All'epoca pensai che quel pianto fosse il mio modo di congedarmi dalla giovinezza, che per me era coincisa del tutto con l'avventura del Gorilla, un'avventura che doveva essere finita davvero se ci decidevamo a celebrarla con quello che mi parve – e sicuramente non voleva essere nelle intenzioni di Giuliano e dei miei compagni – una specie di raduno di ex alpini. Ripensando oggi a quella reazione, credo di non poterla più interpretare soltanto come un melodrammatico addio al passato. Penso piuttosto che le lacrime fossero un modo per proteggere l'anima segreta della nostra avventura teatrale, che sentivo di non poter descrivere o commentare senza tradirla.

Qualcosa del genere mi era successo anche quando, nell'estate del 1974, ci riunimmo a Palagano, sull'Appennino modenese per scrivere assieme il libro *Il Gorilla Quadrumano*. Pubblicato pochi mesi più tardi da Feltrinelli, quel libro ricostruisce con precisione le tappe del nostro viaggio teatrale, riferisce di incontri, raccoglie documenti, descrive le tecniche utilizzate, eppure mi pare che non riesca a rendere il senso profondo della nostra esperienza. Ma cos'era stata, in realtà? Un modo per allargare i confini della didattica universitaria? Un esperimento di animazione? Una ricerca antropologica sul campo? Un corso di formazione teatrale?

Dopo lo scioglimento, pochi di noi continuarono a fare teatro. Per conto mio avevo già capito da un po' che non sarebbe stata quella la mia strada. Al teatro ero arrivata per caso, mi aveva appassionato, avrei continuato a occuparmene, ma non avrei fatto l'attrice. Anche ora fatico a trovare le parole: carriera teatrale, attrice... queste formule mi sembrano improprie se riferite a ciò che facevamo allora, perché richiamano un'idea di teatro molto diversa, un po' egotistica, solitaria; non rendono il senso del gruppo, del fare collettivo, dell'impiego di tecniche semplici, utilizzabili anche da parte di chi non sia provvisto di doti artistiche straordinarie; non danno l'idea di una comunità "inventata" ma fondata su regole rigorose, su valori etici e politici forti, una comunità che non si insedia nei luoghi canonici dello spettacolo, ma va alla scoperta di territori nuovi, cerca un dialogo con altre comunità, più *reali*, più stratificate, o anche più frammentate, e tenta di stabilire con esse una qualche forma di dialogo, di scambio. I mezzi che usavamo erano quelli dello spettacolo (la recitazione, la narrazione, il canto, la musica, il ballo, la costruzione e l'impiego di oggetti coi quali occupare e ridisegnare lo spazio ecc.),

ma la nostra attenzione era concentrata più sui fini che sul perfezionamento delle tecniche attraverso cui raggiungerli. Quel che facevamo era teatro, senza dubbio, ma era un teatro “rozzo” e “immediato” – per usare le formule di Peter Brook –, in cui non si badava tanto all’espressione, quanto alla ricerca di una comunicazione, fra di noi e con l’esterno.

Sapevo però che da quel “teatro vagante”, da quella navicella sospesa fra cielo e terra, prima o poi sarei scesa. Non so se questa immagine mi fosse trasmessa da Giuliano, dai suoi racconti, dalle sue favole teatrali, o se fossi proprio io a sentire quel viaggio come un gioco, un’illusione giovanile, qualcosa che se aveva legami con la realtà (quella nostra di gruppo, quella delle persone conosciute, dei territori attraversati, delle competenze acquisite), non ne aveva però con la mia personale e, in fondo, con la *vita reale*. Questo sentimento fu particolarmente forte durante il nostro viaggio a Nancy, nel 1975.

Invitato da Andrés Neumann al Festival del Teatro, Giuliano aveva deciso di portare con sé il gruppo del Gorilla. Presentavamo i nostri due spettacoli di “teatro di stalla” e azioni teatrali alla maniera dei comici dell’arte, con tanto di imbonimento e vendita di prodotti tipici italiani: il fumo del Vesuvio, l’acqua di Mergellina, le pietre dell’Etna, ma anche la torta sbrisolona di Mantova, l’aceto balsamico di Modena, fischietti di Puglia a forma di carabinieri col pennacchio... Le nostre giornate di comici prevedevano anche azioni di strada con cortei e stazioni teatrali: “Gli studenti del Gorilla Quadrumàno incontrano i loro colleghi di Nancy alla mensa universitaria”, “Il Gorilla Quadrumàno rende omaggio a Re Stanislao nella piazza omonima e stringe la mano a François Mitterand, candidato alla Presidenza della Repubblica Francese...”. Tutte queste azioni erano presentate prima e descritte poi con toni piuttosto altisonanti. Giuliano scriveva i bandi e i resoconti, costruendo una specie di tessuto fantastico attorno a situazioni in realtà molto semplici. Dietro questo gioco c’era certamente un richiamo ironico alla ciarlataneria dei comici dell’arte e alle loro strategie di difesa e automitizzazione. Io però, mentre cantavo canzoni coi miei compagni davanti alla mensa dell’Università di Nancy, o stringevo la mano a Mitterand, non potevo fare a meno di pensare che quei bandi e quelle cronache delle nostre gesta suonavano sproporzionati rispetto alle loro reali dimensioni. Ci sentivo dentro un po’ di inganno; e non capivo se quell’alone favoloso di cui Giuliano le ammantava dovesse servire a vendere meglio la nostra merce teatrale nella gran fiera del Festival, o se fosse un modo per alimentare la nostra personale illusione di gruppo.

In questi giorni ho ripreso in mano i libri di Giuliano, non solo quelli che descrivono le avventure del suo “teatro vagante”, le sue recite e letture per strade e boschi, ma anche le commedie, i romanzi. Questi ultimi soprattutto mi hanno colpito, e in particolare quelli che hanno come protagonista la piccola comunità dei Ronchi Palù. Avevo letto il primo, *Nane Oca*, quando era uscito, nel 1992. Rileggerlo è stata un’esperienza sorprendente, come se avessi fra le mani un altro libro. Quella narrazione, che avevo considerato allora un po’ *troppo* fantastica, *solo* una bella favola, è diventata, alla rilettura, più

vera della realtà, e addirittura familiare: luoghi già visitati (quando? dove? forse nei sogni? o nell'infanzia?), creature già incontrate... un senso di intimità, di quiete, un tempo diverso da quello quotidiano, eppure già vissuto... e poi una nostalgia... la nostalgia di qualcosa che si è perduto, che ci si è detti fosse giusto e sano perdere, alla cui assenza crediamo di esserci abituati, e che improvvisamente ci manca, ci fa sentire dentro un vuoto, una specie di fame. Mi sono trovata a ripensare all'avventura del Gorilla e mi è sembrato di ritrovarne l'eco in quelle pagine, come se Giuliano, con la sua lingua raffinata, colta eppure semplice, e naturalmente parlando d'altro, riuscisse a raccontare della nostra storia proprio quella parte misteriosa e segreta che mancava alle cronache e alle ricostruzioni più rigorose. Mi è sembrato che fra i personaggi della sua narrazione, suore volanti, poeti innamorati, uomini selvatici, animali fantastici, ci fosse anche il Gorilla Quadrumano, e nella casa di Guido il Puliero, dove la comunità dei Ronchi Palù si riunisce per sentire leggere le sue storie, ci fossimo anche noi, studenti di allora.

Un episodio del romanzo, poi, mi è sembrato parlasse proprio di quel rapporto difficile fra realtà e finzione, illusione e autoillusione, che aveva turbato a Nancy il mio buon senso piccolo-borghese, la mia concretezza montanara. È l'episodio che conclude il libro, quello in cui la gente dei Ronchi organizza per Guido il conferimento di un finto premio Nobel e si reca in Svezia, dove, nella villa Lilien Krona, si tiene una finta cerimonia di premiazione, davanti a una finta regina di Svezia, a un finto re e alla stessa comunità dei Ronchi, trasformata, con costumi posticci, parrucche e altri trucchi teatrali, in pubblico svedese. Alla cerimonia partecipano anche le creature del bosco: fate, folletti, animali mitici. Le fate sono anzi le organizzatrici della cerimonia e della impeccabile festa che segue. Guido si accorge subito della finzione, fin dal momento in cui un sedicente messaggero dell'Accademia di Svezia va a comunicargli la notizia, ma sta al gioco, lo asseconda senza esitare un istante, con una gioia e un divertimento più grandi che se la notizia fosse vera. Si reca quindi in Svezia, riceve il premio, ringrazia nel suo discorso gli amici dei Ronchi Palù (autori, un poco anche loro, del suo libro), poi, quando la festa notturna è ancora in corso, si apparta con Rosalinda nel mirtilletto della villa e, dopo l'amore, si addormenta accanto a lei. Il sonno dei due amanti è protetto con discrezione da ogni possibile minaccia, così, quando il Giaonséo, col suo terribile pungiglione, fa per avventarsi su di loro, l'angelo monco interviene prontamente e lo debella con la sua spada spezzata. Tutto l'episodio è pieno di un incanto da *Sogno di una notte di mezza estate*, del calore dell'amicizia, di una solidarietà che non è solo fra esseri umani, ma fra tutte le creature, di questo mondo e di altri mondi possibili.

Nella grande finzione, preparata con cura perfetta dagli abitanti dei Ronchi Palù, mi sembra sia condensato il senso di quel teatro che Giuliano va portando in giro, nelle situazioni più disparate e meno canoniche, da oltre quarant'anni, e di cui la vicenda del Gorilla rappresenta un episodio. E nel libro si risolve anche, in modo poetico, quel contrasto fra realtà e finzione che mi aveva turbato in gioventù. Il premio, la cerimonia, la regina, gli invi-

tati, non sono altro che una recita, una cosa inventata. Lo sanno tutti, lo sa anche Guido. Ma una finzione condivisa, preparata con cura, sostenuta con determinazione, motivata da ragioni e sentimenti autentici (qualità che spesso mancano alle azioni reali) *diventa* vera, e può essere così forte da modificare la realtà. Senza contare che è il miglior contravveleno all'individualismo, all'esibizionismo, al realismo falso, prosaico e brutale in cui è immersa spesso la nostra vita.

A Guido il Puliero, che conclude il suo discorso svedese esprimendo il timore che un mondo "tutto composto di finzioni" possa diventare "un regno vano, dove ci rechiamo presi da follia", verrebbe da rispondere: non temere caro Guido, fantastica pure con libertà piena, racconta le tue favole agli amici, alle fate, alle bestie del bosco, scrivi lettere ai lupi, porta in giro il tuo teatro nei posti più impensati e appartati, inventa il mondo e continua a tenerti lontano dalle tribune dove si ammannisce a milioni di spettatori affamati di verità una realtà falsificata. Sarà già un grande risultato se anche solo riuscirai a far rinascere in qualcuno quei bisogni che è naturale sentire a vent'anni, ma che bisogna continuare a coltivare per tutta la vita: la curiosità, la socialità, la capacità di guidare il tempo secondo il proprio ritmo, di dare corpo alle fantasie, di farle camminare nel mondo reale, di accogliere come una ricchezza le forme molteplici della vita... Questo fa Giuliano, da più di quarant'anni, col suo teatro vagante, coi suoi libri, ed è per questo che leggendoli può capitarci di avvertire qualcosa che assomiglia a una nostalgia, a un vuoto, a una specie di fame.

2. TRA SCRITTURA, SCENA E POETICA

Gianni Celati

LA NOSTRA CARNE E IL SUO MACELLAIO **Teatro con visioni, destino e linguaggio grosso¹**

I. La *Fantastica visione* di Giuliano Scabia si apre con una scena in cui gli attori d'un teatro vagante sembrano tornare sulla terra, dopo essere stati in cielo. Lassù essi dicono di aver visto gli dèi, benché poi ciò risulti essere una visione che hanno avuto, immagini della mente. In apertura di dramma una epigrafe ci aveva già avvertito che la visione, in senso antico, è una forma di energia che si libera, una comprensione di ciò che è in potenza, un accesso all'ordine del possibile. Anche l'aggettivo "fantastico" che gli attori vi aggiungono, nel senso antico indica una via privilegiata di comprensione, la Via del cuore da cui si diceva sorgesse lo spirito fantastico.

Così questo dramma serio-comico sembra spingerci verso un modo di comprensione in cui le immagini della mente possano essere accolte come esistenti, come parte e possibilità del mondo. Qui e altrove Scabia insiste che, perché vi sia teatro, è necessario vi sia questa apertura verso il possibile, questa disposizione ad accogliere un evento simile al sogno – l'evento della visione – come bisogno della vita. Ciò che è implicito mi sembra sia una nozione di vita come stato della mente, vita che dipende dalle immagini della mente e che perciò può dar naturalmente luogo al teatro.

Tutto questo però va contro alcuni saldi principi della modernità. L'uomo moderno di solito intende la comprensione del mondo solo come verifica di ciò che si è già realizzato, le cose concrete a cui qualche determinazione categorica fornisce una garanzia d'esistenza. Per questo l'uomo moderno ritiene di non aver bisogno di visioni; che sono sempre cose indeterminate. Ed è per questo che un teatro come quello a cui pensa Scabia non ha alcun luogo deputato in cui apparire, perché non è certo nei programmi estetici e culturali che le immagini della mente possono sciogliere le nostre rigidità moderne.

Ad un teatro come quello a cui pensa Scabia rimangono solo terreni vaghi e spazialità disoccupata, che può essere dovunque, ma sempre fuori dai teatri professionistici. Magari può spuntare per strada, in luoghi concentrazionari come i manicomi, o nell'incontro con qualcuno che recita antichi poemi per conto suo, ma si tratterà sempre e comunque d'un teatro che vaga nel deserto.

¹ Da: G. Scabia, *Fantastica visione*, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 151-158.

II. Se si legge il testo di cui la *Fantastica visione* costituisce il seguito, *La commedia armoniosa del cielo e dell'inferno* (pubblicata da Einaudi nel 1972), si vedrà lo stesso gruppo di attori vagare nello spazio. Vagano nell'aria, come se sulla terra non ci fosse rimasta alcuna zona in cui la vita pratica non sia stata oscurata dietro le facciate del professionismo, delle determinazioni amministrative, delle assegnazioni categoriche degli esperti. E li cercano di mettere in opera un esperimento teatrale, che dovrebbe consistere nel coinvolgere eventuali spettatori negli effetti d'una visione.

Si può ben capire che, nell'alto dei cieli, di spettatori se ne trovino pochi. Gli unici che gli attori vaganti riescono a procurarsi sono gli ufficiali d'un grande esercito professionistico, che hanno combattuto una immane guerra, e che secondo i programmi ufficiali dovrebbero andare in paradiso. Ma la grossa difficoltà a cui gli attori vaganti si trovano di fronte, sta nel fatto che quei professionisti della guerra non hanno nessuna voglia di mettersi in gioco, di rimettersi in causa, e dunque non sono in grado di accogliere le immagini della mente come una forma di comprensione. Tutt'al più si riesce a coinvolgerli in una messa in scena burocratica, mandandoli in cerca d'un visto nella sede del Giudizio Universale.

Questo contrasto non mi sembra abbia un vero esito. Quei seri professionisti della guerra non hanno tempo da perdere con le visioni e le immagini della mente, perché il loro programma ufficiale è di andare in paradiso. Anche se poi è abbastanza chiaro che il paradiso non esiste come una cosa determinata di cui si possa garantire l'esistenza, ma soltanto come un'altra immagine della mente. Tuttavia, rileggendo questa commedia, ho pensato che sia una buona rappresentazione d'una situazione di fatto. C'è un'istanza del teatro ad aprirsi ad una possibile comunità, a forme di reciprocità che scioglano le rigidità delle determinazioni amministrative, e di contro c'è la grande sordità dei seri professionisti moderni ad esigenze del genere.

Se il nostro modo di comprensione del mondo deve limitarsi ad una verifica di ciò che si è già realizzato, ciò che è stato determinato da qualche garanzia d'esistenza, il nostro agire dovrà per forza limitarsi a programmi e calcoli su ciò che è determinabile, per produrre sempre nuovi programmi di determinazione del mondo. E i calcoli per programmare nuove determinazioni dovranno per forza venire anteposti a qualsiasi istanza affettiva, istanza comunitaria che non sia un altro programma di determinazione. Il professionismo moderno dovrà per forza vedere negli altri uomini, non l'altro polo d'una reciprocità in cui mettersi in gioco, ma soltanto qualcosa da imbalsamare con categorie e statistiche. Mettersi in gioco, come ricavo dalla commedia di Scabia, vuol dire aprirsi all'indeterminazione, mettersi nella possibilità d'indeterminatezza.

III. Adesso però quegli attori vaganti sono tornati sulla terra, e debbono mettere in scena questa *Fantastica visione*. Cos'è la visione che vanno ad evocare, dopo aver visto gli dèi? Se queste battute d'apertura hanno qualche significato, noi dovremmo aspettarci di vedere una rappresentazione che ha

a che fare con gli dèi. È questa la fantastica visione di cui gli attori parlano. Invece questo dramma serio-comico parla dell'ordinaria vita sulla terra, e mette in scena lo strano caso di una comunità che a poco a poco mangia se stessa, grazie ai servizi d'un meraviglioso macellaio.

La *Fantastica visione* parla d'un ciclo di distruzione a cui ora va incontro ogni comunità umana, per effetto d'un consumo radicale che non lascia riserve, e che è dunque destinato – lo si voglia o no – a doversi nutrire degli stessi consumatori. Ma non ce ne parla in termini documentari, secondo il modo di comprensione moderno. Si potrebbe dire che ce ne parli in termini mitici, se qui del mito non avessimo che stracci e avanzi, un *bric-à-brac* di cose ammucchiate alla rinfusa nella carretta di questo teatro vagante.

Per evocare la loro visione, questi attori debbono prendere su dal mucchio dei loro attrezzi e repertori teatrali ogni tanto qualche avanzo, un vestito, una scena, una frase, la maschera d'un personaggio. Ciò avveniva in modo molto più esplicito nella *Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno*. Ma qui succede che, mentre mettono in scena il dramma d'un consumo che distrugge ogni comunità come ciclo naturale della ricchezza, loro, poveretti, debbono lavorare con gli scarti nella scarsità radicale. La visione è qualcosa che debbono spremere dalla loro penuria, un modo di far riserva su tutti gli avanzi del teatro.

È un buon richiamo alla situazione del teatro contemporaneo che non partecipa al fasto del consumo illimitato. Ma cosa c'entra con gli dèi? E dove sono gli dèi in questo dramma?

IV. Dirò ora quel che credo di aver capito del teatro di Scabia in generale, ossia di una sua riflessione che va dalla *Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno*, fino ad alcune straordinarie composizioni mitiche raccolte nel recente volume *Teatro con bosco e animali* (Einaudi, 1987).

In breve, mi sembra si tratti di poter pensare il teatro per quel che è nella sua istanza primitiva. Pensarlo cioè come visione di ciò che lega gli uomini agli dèi, il cielo alla terra. Questo legame sta nel destino, a cui gli dèi come i mortali sono sottoposti. Ma è l'opera degli dèi che svela ai mortali il destino come l'assoluto incontrollabile, l'incomprensibile, l'indeterminazione ultima che produce tutte le possibili determinazioni. Come può fare il teatro a parlarci ancora di questo?

La soluzione di Scabia è di prendere il teatro come una finzione mitica, finzione scontata e senza alcuna verosimiglianza. Ma poi di aprire, attraverso le meraviglie serio-comiche dell'inverosimiglianza, una vertigine d'indeterminazione che ci tolga ogni idea di poter capire il mondo per via documentaria. È una comprensione affettiva che allora ci si aspetta si faccia avanti, l'unica possibile per intendere i messaggi degli dèi, cioè il nostro destino.

V. Credo che la *Fantastica visione* sia un tipo di teatro che ci appare oscuro, grezzo, perché il suo modello sono i misteri teatrali del Medioevo. L'oscurità è il punto di forza del mistero. In più nei misteri teatrali non

c'erano veri e propri personaggi come li intendiamo noi; figure d'esistenza individuale, perché il personaggio centrale era l'Uomo, l'Ognuno, e gli altri di solito erano il Diavolo, l'Angelo, e Dio. Nella *Fantastica visione* c'è un macellaio che è insieme padre e marito e diavolo. Come macellaio dice di fare il suo mestiere per aderire ai desideri della gentile clientela. Come marito e padre assiste alla decadenza della carne e dell'amore carnale, nonché al mezzo assassinio del figlio. Come diavolo è la figura sulla soglia del teatro, che è anche bocca dell'inferno, accesso al sotterraneo mondo da cui un tempo si diceva sorgessero i vapori che inducevano l'ispirazione oracolare, dunque le visioni.

Se questo macellaio è figura dell'Uomo, ciò non toglie che sia anche colui che annuncia all'uomo il suo destino, tramite le visioni teatrali. Nei misteri medievali tale ruolo era ricoperto dall'Angelo, e altrove dai messaggeri degli dèi. Ma vedremo che fine hanno fatto costoro. Intanto, se un personaggio non è figura d'esistenza individuale, ma una generalità come l'Uomo o l'Uomo Moderno, dovrà parlare per generalità, cioè per frasi che siano generalizzabili a tutte le situazioni. Nel dramma di Scabia c'è un parlare di tutto allo stesso tempo, personaggi che sono cumuli di personaggi e che parlano in modi diversi secondo i casi, ed una tendenza alla generalizzazione da bar, cioè fatta con un linguaggio grosso da cui emergono gesti e atteggiamenti eccessivi. È questo linguaggio grosso che non ci permette mai di perderci nell'astrazione dei significati, perché risolve tutto in concretezza di gesti e di voce.

E come se qui il parlare per generalità tendesse verso un punto limite che è una stralingua, lingua che non si capisce ma che proprio perciò parla di tutto, possibilità di straparlare di tutto e riduzione comica del mistero.

VI. La vocazione teatrale di Scabia si è sempre più precisata, dopo i primi testi, come tendenza alla composizione mitica. Una composizione che permette di giocare con l'oscurità del mistero, le apparizioni e le visioni. Però nel teatro mitico c'è qualcosa che per noi è diventato incomprensibile, ed è lo splendore di Dio, la gloria degli dèi. Tolta la verità luminosa di questo splendore che viene dal cielo, l'opera degli dèi può solo apparirci come un'opaca finzione. Gli dèi sono per noi indistinguibili dalla finzione, perché hanno perduto la loro gloria.

Lo splendore lo comprendiamo ancora, e ancora come qualcosa che viene giù dall'alto, ma solo nella forma del fasto e della ricchezza, come possibilità di consumo illimitato. Tutto il teatro ufficiale è divenuto il luogo dove lo splendore è consacrato al nulla, è splendore del consumo che non può parlarci degli dèi e del cielo. L'abbaglio della rappresentazione è l'unica cosa che può venire proposta, ed è il modo di tenere in soggezione un pubblico a disagio, come in quelle feste dove si celebra un individuo che ha ottenuto per sé più potere.

Nel teatro di Scabia e in tutto il teatro del nostro tempo che non partecipa al fasto del consumo illimitato, credo che inevitabilmente si ponga il proble-

ma di far riserva di splendore. Non consumarlo, tradirlo, venderlo per l'abbaglio della rappresentazione. Ed è come una scommessa. Se al di là della finzione opaca e senza splendore con cui gli dèi si presentano a noi, noi riusciremo ad avere occhi per vederli, riusciremo ad utilizzare le immagini della mente per una comprensione affettiva del mondo, solo allora si interromperà la trasmutazione dello splendore in obbligo di consumo illimitato. Bisogna che la luce ritrovi la propria ombra, per esser di nuovo intesa per quel che è, splendore del cielo e della vita sotto il cielo.

Così io capisco la necessità in questo dramma di parlarci in apertura degli dèi, e poi di mettere in scena una finzione opaca, quasi una farsa burattinesca fatta di rimasugli teatrali. Il teatro per Scabia è come quella carretta di attrezzi teatrali, piena di vecchi vestiti, vecchie teste di Re e Regine e Diavoli e Scheletri, figure ridicole nella loro rozzezza, ma davanti a cui un giorno Don Chisciotte si è fermato a meditare sulla morte. Per questo il teatro per Scabia è sempre possibile, può spuntare dovunque, basta che riutilizzi l'ombra del mistero. Ed è qualcosa verso cui forse si volge un'epoca, perché è costretta a farlo, non perché siamo diventati tutti irrazionalisti, come predica qualcuno.

VII. Nel nostro caso il mistero è quello della nostra carne e del suo glorioso macellaio. Il macellaio sa bene che sono le immagini mentali del cliente a far di lui un buon macellaio, e sa che è l'occhio del cliente a guidare la sua lama che un giorno gli squarcerà (al cliente) la carne. Il mistero sta nella reciprocità infinita tra la nostra carne e il suo macellaio. Sta nell'incontrollabile legame tra il nostro desiderio e ciò che il nostro desiderio produce. Nel fatto che il desiderio ci vincola a ciò che esso produce e consuma, fino alla morte. Nel fatto che ciò che il desiderio produce non è più desiderio, ma vincolo. Nel fatto che noi da questo vincolo non possiamo uscire, se non per miracolo, o per una grazia. Mistero glorioso d'ogni reciprocità in cui ci mettiamo in gioco. Mistero dell'amore e mistero del teatro come questo dramma ci fa capire. E benché gli esperti tendano a farci credere che noi moriamo perché non è stata ancora trovata la medicina capace di curarci, è l'indecidibile accoppiata della nostra mortalità e del nostro desiderio a metterci nell'indeterminatezza, esporci alla nostra sorte. E benché gli esperti tendano a farci credere che il ciclo distruttivo della ricchezza può essere controllato con i calcoli e le buone intenzioni, è il legame circolare tra il desiderio di chi consuma e quello di chi annienta ogni riserva, a volgere il mondo verso una indeterminatezza che nessun calcolo può controllare.

Questo è più o meno il tema del nostro attuale destino, a cui un po' oscuramente ci parla la *Fantastica visione*. Non che le cose siano qui esposte nella forma assertiva, troppo seriosa, che io ho usato. Ma quel macellaio meraviglioso e galante, falso e veritiero, onesto e assassino, ci propone il dramma di qualcosa che non capiamo, benché abbia a che fare con l'intimità della nostra carne. E questa è la visione che gli attori vaganti si apprestano a rappresentare per noi, immagini della mente suggerite dagli dèi.



Saltimbanchi 1895-1900 c. (F. P. Michetti)

Ferdinando Taviani

ANIMAM NE CREDE PUELLIS¹

Nella lettera che Giuliano Scabia scrive a Dorothea raccontandole l'ultima delle sue esperienze di teatro vagante, e in una foto di Paolo Michetti che ritrae una famiglia di comici erranti, scattata fra il 1895 e il 1900, intitolata *Saltimbanchi*, c'è uno stesso elemento che alla fine sovrasta ogni altro e si imprime nell'osservatore: l'appello diretto ad un solo spettatore.

La foto di Michetti si concentra nel punto in cui il viso del padre vestito da pagliaccio si protende in avanti come se rispondesse a un richiamo e interrogasse una persona precisa, riconosciuta, che rompe l'oggettività della foto.

La lettera di Giuliano Scabia alla fine si concentra in un punto scritto a mano, che è aggiunto nell'ultima pagina del dattiloscritto che ho qui davanti e che forse non compare nell'edizione definitiva a stampa. Dice:

Post scriptum – S. Pietro alle Stinche, domenica 17 giugno 1981 [“giugno”, però, credo sia un errore per “maggio”. Si veda, infatti, subito sotto].

Cara Dorothea,

stamattina, 17 maggio 1981, prima di cominciare a leggerti questa lettera, mi sono accorto di non avere con me la maschera – me l'hai nascosta? Mi è caduta? Mi è stata rubata? L'ho dimenticata? La cercherò. Forse la troverò – perché voglio che tu lo veda questo spettacolo del Diavolo e del suo Angelo. Non dirmi che ti basta il racconto.

Come lo sguardo del padre pagliaccio nella foto dei saltimbanchi, questa sola frase “non dirmi che ti basta il racconto” rompe l'idillio della lettera. L'appello diretto dello scrittore al lettore immaginario diventa appello dell'attore al suo spettatore e sembra gettar via con la mano sinistra quel che la mano destra aveva lentamente costruito scrivendo: l'equivalenza fra la rappresentazione e il racconto della rappresentazione. Questa dissonanza improvvisa rivela che la bella lettera è anche un sapiente documento. Se l'equivalenza fra rappresentazione e racconto della rappresentazione, infatti, può essere di colpo negato, quasi in un soprassalto, quasi che la mano stessa che scrive si trasformasse improvvisamente nella mano dell'attore-banditore che chiama a raccolta il suo pubblico, è perché la lettera è racconto di qualche altra cosa che non appare. – Di moltissime altre cose, come ogni lettera ed ogni racconto – si potrebbe dire. Sì, di moltissime altre cose, ma anche di un'altra cosa che riguarda il teatro da vicino, che è teatro, e quindi atto pubblico e pubblico discorso.

La lettera è occasionata – si immagina occasionata – da una richiesta di notizie da parte di Dorothea, che ha visto in televisione alcune immagini del Giro dell'Angelo e del Diavolo a Venezia, durante il Carnevale della Biennale

¹ Da: G. Scabia, *Il Diavolo e il suo Angelo preceduto dalla Lettera a Dorothea*, Firenze, La Casa Usher, 1982, pp. 157-167.

del 1980. Dell'episodio veneziano si parlerà proprio alla metà dello scritto e sarà lo spartiacque fra le due pendici del discorso: la salita verso l'esternarsi del teatro e poi la discesa verso il suo internarsi. Sullo spartiacque, in un lungo inserto di quattro pagine, viene riportato un articolo scritto da Scabia in un quotidiano romano, dove racconta ai lettori la stessa esperienza da cui la lettera a Dorothea è occasionata. Lo scritto generale, rivolto ai lettori del giornale, interrompe il contatto con Dorothea, è una prima fine, che prelude alla ripresa della seconda parte. Anche alla fine di questa seconda parte c'è un inserto, il Dialogo fra il Diavolo – impersonato da Scabia – e Padre Alfonso, a Chiusi della Verna. Questo inserto prelude ad una nuova ripresa, ad una nuova partenza in salita, che però, questa volta, è interrotta dalla fine e dal *Post scriptum*.

Anche se forse è la cosa più semplice della lettera, anche se costituisce la più logica conclusione di un racconto tutto dedicato al tema del diavolo, anche se è il brano che più mi è piaciuto ascoltare dalla viva voce di Scabia, quando lesse la lettera alle Stinche o forse proprio per questo – il *Dialogo vero fra Padre Alfonso della Verna e il Diavolo, sotto gli occhi dell'Arcangelo Michele e di altri* credo di non averlo capito. Mi guida solo un sospetto: non è del diavolo che si parla. Ma prima di arrivare a questo punto, è bene percorrere l'intero testo della lettera. Citerò dalle fotocopie del dattiloscritto originale che Scabia mi ha inviato, per due ragioni: innanzi tutto perché questo mi permette di continuare ad ignorare quali correzioni e quali tagli l'autore abbia apportato al testo nel momento di pubblicarlo. Alcune delle correzioni e dei tagli che trovo nel dattiloscritto sono evidentemente originati dalle esigenze della lettura a voce viva e non valgono necessariamente per la lettura silenziosa del libro. Approfitterò dell'occasione e deciderò quando tener conto dei tagli e quando no, libero dall'ultima parola dell'autore, ma fedele al suo spirito, che è quello d'aver scritto un copione, prima che un testo per la stampa. Credo, inoltre – o mi immagino – che il dattiloscritto sia il vero originale della lettera: mi sembra che ogni pagina sia un'unità, che l'autore, cioè, nello scrivere, abbia usato più o meno consapevolmente, o forse per i tempi delle interruzioni e delle riprese del lavoro, la pagina come unità metrica, come una strofa o una stanza. Dividerò, quindi, la lettera a Dorothea in 43 stanze, quante sono le pagine che ho davanti. Una divisione arbitraria e vantaggiosa, perché quando se ne sia accettata l'arbitrarietà sarà poi facile accettare anche la stranezza per cui a volte in modo preciso, e sempre con sfumature trascurabili, ogni pagina apre e chiude un segmento del discorso.

D'altra parte, mi par bello pensare al dattiloscritto come originale, perché ho visto il manoscritto della lettera, e credo che esso sia speculari alla stampa. Composta sulla macchina da scrivere, così mi immagino, la lettera è stata poi "messa in bella", cioè adornata e disegnata dalla scrittura viva dell'autore. La copia unica, infatti, non è un punto di partenza, ma di arrivo, viene – almeno logicamente – *dopo*, non *prima* della *pubblicazione*. Anche nel teatro, forse, lo spettatore unico è il punto di arrivo del passaggio attraverso il pubblico.

Giuliano Scabia ha fatto delle relazioni sul lavoro teatrale – non importa se scritte da solo o in gruppo – una vera e propria arte. Ma la *Lettera a Dorothea* si distacca da libri come *Dire, fare, baciare*, da racconti come quello di Marco Cavallo, del Gorilla Quadrumano o dai molti testi raccolti nel vasto volume *Teatro nello spazio degli scontri*. In quei casi lo stile era fondamentalmente lirico, mostrava l'individualità del sentimento dell'autore nei confronti del teatro. L'autore, in altre parole, si apriva per farsi conoscere. Ora accetta di non riconoscersi negli occhi del lettore. Per questo la sua lettera è un poemetto intrecciato, una neoclassica allegoria che si allontana dal suo autore e diventa autonomo strumento di riflessione, una figura per la meditazione sul teatro. Come tale, essa non richiede analisi, né tanto meno interpretazioni, ma commenti.

Nel corso del commento, rimanderò ai segmenti da 1 a 43 in cui, per me, si divide la lettera, e che corrispondono alle pagine del dattiloscritto. Il testo è corto, e quindi il lettore che volesse di volta in volta andare a confrontare i brani citati non farà fatica a ritrovarli.

A lettura terminata, resta impresso un passaggio che non ha nessuna importanza manifesta nell'economia della lettera: dopo aver più volte raccontato il giardino dei limoni in cui, di sera, l'autore sta scrivendo, egli raccomanda a Dorothea: "Lava bene i limoni, da qualunque parte vengano". Il brano è a p. 30. I limoni sono quelli del giardino siciliano dove viene composta la lettera, ma sono anche quelli della canzone di Mignon per Wilhelm Meister, in Goethe: "Conosci tu il paese dove fioriscono i limoni?"

Dice la lettera, all'inizio: "Ti sto scrivendo in mezzo a un limoneto", un endecasillabo che dà il tono a tutta l'ambientazione. Nel brano a p. 30, che sta in posizione eminente, subito prima dell'ultimo attacco, il tema goethiano viene ripreso e sottolineato: "rilucono i limoni come globi d'oro".

Il secondo verso della canzone di Mignon diceva:

"Brillano tra foglie cupe le arance d'oro".

Poi, nella canzone, compaiono il mirto e l'alloro. Ma di questi, nella lettera a Dorothea, non c'è traccia.

Il tema dei limoni, invece, si intreccia con quello del giardino avvelenato:

Spesso sui recinti degli agrumeti è scritto: Pericolo di morte. C'è la figura del teschio. È per il veleno irrorato contro gli insetti. Lava bene i limoni, da qualunque parte vengano, fosse pure il Paradiso terrestre. Questi giardini, che da lontano sembrano il Paradiso, hanno sulla porta la figura della morte.

L'emblema del giardino avvelenato è forse fin troppo esplicito, ma ha anch'esso risonanze nascoste. A p. 14:

Chi eravate voi, appoggiati al muro della spaccatura d'Europa, chiusi e aperti, coscienti delle contraddizioni in cui vivevate – preoccupati e sereni, arricchiti e impoveriti dalla Grande Eredità?

Eppure, malgrado tutto, tu hai lasciato prima il Berliner, e poi la Germania Democratica. E io perché sotto la luna ho ricordato Brecht?

Sia nell'uno che nell'altro brano i temi generali. Forse fin troppo espliciti, plateali in senso etimologico, perché aperti a tutta la platea dei lettori, si rovesciano in discorso affettuoso, indirizzato ad una sola e ben individuata persona. È per questo che l'esortazione "lava bene i limoni" si fissa nella memoria, perché improvvisamente, attraverso la finzione letteraria della lettera, si sente che, in qualche modo, la lettera non è finita e che uno solo (una sola) ben conosciuto è il lettore.

La seconda strofa della canzone di Mignon comincia così:

Conosci tu la casa?

E la terza:

Conosci tu il monte?

Da questi inizi la lettera continua a prendere la nota:

Alle mie spalle la montagna Etna [...] in una casa isolata.

Anche la casa, come il giardino, è casa di paure nascoste dietro l'idillio. Lo scrittore le elenca: "degli assassini, dei ladri, di me stesso, delle ombre, dei rumori della notte, degli insetti, dello star solo". Aggiunge, poi, un elemento che è estraneo a quella lista di concreti fattori di paura: "ed anche del Diavolo". Il Diavolo è il personaggio di colui che fa paura, un personaggio in costume, da teatrino o da rappresentazione tradizionale. Impersonifica e rappresenta la paura, non la fa. È il passaggio al teatro come passaggio dall'interno all'esterno, dalla passione alla rappresentazione, dalle paure al personaggio della paura. Ma qui, anche nel discorso apparentemente semplice che apre la lettera, c'è uno scivolamento da un piano all'altro, una frattura attraverso cui qualcosa di inaspettato si intrufola nel racconto: il Diavolo è in realtà due cose diverse, da una parte la personificazione delle paure e dall'altra qualcosa in cui chi legge non riesce a credere: un fattore esso stesso di paura per l'autore. Il testo ora dice:

Credo di aver scelto di impersonare il Diavolo anche perché ne avevo paura. Paura di trovarmelo davanti soprattutto quando la tensione dell'aria si sbriciola prima dei temporali, di incontrarlo di notte dopo percorso il lungo corridoio della villa, o vederlo oltre i vetri in qualche punto dell'aranceto così cupo nel buio.

Ma questo Diavolo a cui non si può credere, anche sulla pagina scritta è un travestimento, il risultato di una correzione che ha tolto via qualcosa di troppo o di troppo diretto. Nel brano appena citato ci sono due cancellature. Prima di essere "incontrarlo di notte dopo percorso il lungo corridoio della villa" la frase era: "incontrarlo di notte dopo aver percorso un lungo corridoio nel gabinetto". Immaginiamo la scena: di notte, al buio, percorrendo un

lungo corridoio, si arriva al gabinetto, si accende la luce e qualcosa si muove nella stanza, il riflesso nello specchio. Ecco la paura.

Anche la frase seguente è corretta. Prima d'essere come è ora ("o vederlo oltre i vetri in qualche punto dell'aranceto") era: "o vederlo oltre i vetri della villa nell'aranceto". La correzione è certamente determinata dall'esigenza di non ripetere la parola "villa" già introdotta nella frase precedente al posto di "gabinetto", ma non si può fare a meno di notare che anche la seconda correzione, sia pure meno esplicitamente, elimina l'idea di un riflesso che incute paura e la sostituisce con quella di una più concreta, più ovvia o meno credibile presenza. Vedere qualcuno o qualcosa *oltre i vetri* della villa *nell'aranceto* fa pensare ai riflessi del vetro che proiettano presenze nel paesaggio notturno esterno, ma questa immagine si perde immediatamente con l'uso dell'indeterminato *qualche punto*: vedere qualcuno in qualche punto, oltre i vetri, nell'aranceto, significa solo vedere qualcuno, e non può più significare vedere un riflesso, una proiezione. Non mi sarei fermato su queste correzioni se non fossero indizi per noi preziosi. È certamente scorretto, nel commentare un testo, servirsi anche di ciò che l'autore ha allontanato dal testo e corretto, ma in questo caso credo che il fine giustifichi i mezzi. Il fine, infatti, è di capire *Lettera a Dorothea* anche sotto la sua levigata superficie. Di carpirle, ognuno a suo modo, un messaggio cifrato che lei è fatta per nascondere. Le correzioni tolgono al personaggio del Diavolo il compito di personificare un'altra paura, che potrebbe comparire nell'elenco e che è stata cancellata o nascosta:

degli assassini, dei ladri, di me stesso, delle ombre, dei rumori della notte, degli insetti, dello star solo e – aggiungiamo noi – del riflesso nello Specchio del gabinetto dopo percorso un lungo corridoio o nei vetri della villa nell'aranceto cupo nel buio.

Il Diavolo che rimane dopo le correzioni è un diavolo pulito – non si capisce più bene perché dovrebbe far paura, ma in compenso ha una fisionomia precisa, storica, che può essere rappresentata. È un personaggio, è teatro. Questo personaggio prende su di sé il peso della lettera, diventa il suo chiaro protagonista. Ma lascia libero di muoversi, sotto l'evidenza, ciò di cui è stato ripulito.

Ora tutto s'è fatto chiaro
dice un uomo nella notte di Walpurga
eppure a Tegel ci sono gli spettri.

"Ora tutto s'è fatto chiaro": paradossalmente, il Diavolo diventa figura di una visione chiara del teatro. Per confondere coloro che continuano a fantasticare del teatro come luogo del rimosso, egli – il Diavolo – si fa teatro proprio perché *non* è il rimosso. Da p. 2 infatti, il progredire verso l'esternarsi del teatro è un progresso verso l'armonia, rivoli apparentemente contrapposti convergono in un unico canale. La contraddizione fra l'idillio e la paura, a

p. 2 è già sostituita dalla contrapposizione storica fra un teatro scientifico e brechtiano e un teatro del diavolo. Alle pp. 3, 4 e 5 il Diavolo viene studiato come personaggio delle letterature e – risvegliata dalla luna piena del 16 agosto 1980, alle 8 di sera – viene l'immagine della notte di Walpurga, dei Carnevali, delle "feste pure" cui l'autore ha partecipato o di cui ha letto o visto i documenti e le registrazioni. Prima di concludersi, il progresso verso l'integrazione viene ancora interrotto da una dissonanza segreta – etimologicamente: separata dalla corrente principale del testo – e ritorna l'immagine del giardino con la sua intatta paura: la morte nascosta – come a p. 30 il veleno – è ora rappresentata dai giovani cacciatori che attendono al varco i conigli selvatici. L'Etna fuma, e "sembra l'inizio di un'eruzione". Ma nella stessa p. 6, sul piano chiaro della preparazione al teatro, le opposizioni si compongono, i due mondi esterni e interni all'autore, le reminiscenze letterarie e il paesaggio, la rappresentazione e il suo racconto, il presente e il ricordo si armonizzano. A p. 7. un'altra reminiscenza letteraria – non confessata, questa volta, proveniente sempre dalla terra di Dorothea – conduce al progetto teatrale: il bambino Saro appare e scompare, richiamato dal padre "con un suono per me impercettibile", si avvicina in silenzio allo scrittore, lo bacia persino: esce dal limoneto e insieme dal libro di Hermann Broch sulla morte di Virgilio, dove un giovane schiavo abbronzato e silenzioso appare accanto al poeta negli ultimi giorni, provenendo anch'esso dall'intrico del porto e dalle pagine di un libro, il saggio di Karoly Kerényi sul Fanciullo Divino. Se si confronta la figura di questo ragazzo con quella del figlio dello scrittore, che compare a p. 43 a segnare la fine dell'idillio, si comprende come la prima sia il risultato di una composizione che intreccia materiali e fantasie diverse, aneddotiche e liriche, reali e allegoriche, autobiografiche e mitiche. Saro introduce il racconto della rappresentazione, e il figlio che lo scrittore sente chiamare e "venire a passetti" segna il ritorno alla realtà quotidiana, un po' come le due figlie di Carducci, negli ultimi versi di *Sogno d'estate*, segnavano anch'esse il termine del sogno.

Attraverso Saro, che sembra condensare e riassumere quella concessione di apparizioni e scomparse che caratterizzano il teatro e l'amore, la lettera giunge al racconto dell'azione teatrale, quando l'Angelo e il Diavolo fecero visita a Perugia. Ora, pp. 9, 10, 11, 12, 13, l'equilibrio che si era sviluppato nelle pagine precedenti sembra essere in pericolo: l'onda del desiderio e dell'immaginazione di teatro, proiettandosi dall'interno verso l'esterno e infrangendosi su un palcoscenico reale, costituito dall'intera città di Perugia, rischia di disperdersi. Alla contrapposizione fra teatro scientifico e teatro del Diavolo si sostituisce, ora, la contrapposizione fra un teatro del ricordo e il teatro reale. Il racconto della Visita a Perugia si conclude con il mutarsi della città mitica in città-cartolina, un palcoscenico reale cui lo scrittore mostra di sapere di doversi adattare, ma da cui non può non desiderare anche di allontanarsi. La lettera comincia ad oscillare fra i due teatri del ricordo (della contemplazione) e dell'azione, come se lo spirito e il corpo del teatro si separassero, e l'uno vivesse nella mente dello scrittore e per la sua stessa inadegua-

tezza lo spingesse ad agire verificando però, nella realizzazione, il rischio di un degrado.

Ora siamo di nuovo nel giardino. Alle 11 di sera un geko, “lucertola arcaica”, ricorda all’autore il volto di Helene Weigel, e questo sospinge indietro il pensiero al Berliner, che fu una terra promessa, un giardino dove un ristretto gruppo di persone lavora in pace e si incontra, mentre dal mondo esterno – Parigi, Venezia, Praga, Atene, Tokio, Algeri – “arrivavano pellegrini e cavalieri”. E ancora una volta compare il tema che culminerà in quello del giardino avvelenato, già comparso a p. 1 (il giardino avvelenato dalla paura) e 6 (il giardino avvelenato dalla morte): il Berliner doveva essere abbandonato, e il pensiero ritorna sull’Angelo e il Diavolo costretti, per libera scelta, a percorrere le strade della città-cartolina, del palcoscenico dei turisti.

Le pp. da 16 a 20, a cominciare dal racconto delle azioni teatrali a Pannarano, risarciscono la frattura fra il teatro interiore e quello esterno : il lavoro sui gesti del personaggio, sulle associazioni di immagini, la capacità di proiettare l’immagine teatrale sulla realtà circostante e di travestire i sommovimenti reali trasformano tutto in immagini di teatro. Il teatro chiaro occupa ora, con il suo ottimismo, tutti i livelli della lettera, sia che l’autore parli dei moti del ’77 o delle ricerche sui diavoli in biblioteca, sia che parli della sua storia passata e mostri come i suoi sogni di teatro – il teatro interiore – abbiano trovato parziale realizzazione e siano diventati teatro reale; sia che ricordi la sensazione che il tempo si faccia pieno attorno al giro di boa del suo compleanno, sia che riporti a p. 19 una citazione di Sant’Agostino:

Noi vediamo che non sempre ciò che appartiene alla città può appartenere al mondo, sebbene le città si trovino nel mondo. Può essere infatti che per false opinioni, si adorino, nelle città, degli dei la cui natura non si trovi né in questo mondo né fuori di esso. Il teatro invece dov’è se non nelle città? Chi ha istituito il teatro se non nelle città? E perché l’ha istituito se non per i giochi scenici? E i giochi scenici di che cosa trattano se non delle cose divine?

A p. 20, che è il centro materiale della lettera, tutti i temi convergono senza più tensioni: il ricordo del Berliner, il degrado della città-cartolina, il lavoro teatrale, il carnevale. Si compone un mondo interiore dello scrittore e del paesaggio siciliano e lunare in cui scriveva, un mondo in cui l’azione di esteriorizzazione cominciata con la risposta alle paure trova il suo punto di arrivo e la sua armonia. Ma la salita verso l’esternarsi del teatro, verso il pubblico è anche la salita verso una perdita di energia.

La lettera si muta in un giornale.

Torniamo alla foto di Michetti: son pessimi attori, è evidente.

L’immagine è dominata dalla presenza del pubblico invisibile. I cinque saltimbanchi sono intristiti dalla voglia di scappare da sotto gli occhi degli spettatori o esagerano nell’assumere un atteggiamento con cui credono di piacere. Sono falsi, non finti: condannati alla falsità dalla loro inadeguatezza a fingere. I primi tre, a partire da sinistra, mostrano i tre stadi di questo squallore: la vergogna del figlio che non sa perché è lì, così vestito, e vorrebbe esser via;

la madre, costretta da anni e anni di professione a mettersi in calzamaglia e calzoncini, con il ventre un po' prominente, l'espressione del volto e la posizione del corpo diligentemente professionali, la più triste a vedersi; la figlia maggiore, che ha imparato il modo di star dritta dalla madre, l'unica che crede a quel che fa, la più mediocre. Nel padre, a parte il suo appello ad uno spettatore, di cui già s'è parlato e di cui torneremo forse a parlare, l'inadeguatezza si rappresenta nel contrasto fra il volto e il vestito, contrasto simile a quello del figlio col tamburo, solo privo di vergogna, abituale. Ma come il figlio, anche il padre porta l'abito come un abito non suo, cui il suo corpo sembra essersi abituato, come la divisa imposta che fa contrasto con tutta la persona che la porta e che conosciamo nelle foto delle reclute o dei carcerati o in certe vecchie fotografie di giovani seminaristi o di certi bambini che ancora si incontravano per le vie di Roma quand'ero bambino, vestiti da frate per voto.

Con il padre, il dominio del pubblico sui saltimbanchi sembra spezzarsi, come infranto dall'appello diretto ad uno spettatore individuato. Il figlio minore, alla destra del padre, con i pantaloni slacciati, è così estraneo da non apparire neppur travestito e altrettanto estranea e quasi inconsapevole d'essere esposta è l'altra figlia, mezzo nascosta da uno spettatore, colta nell'atto di aggiustarsi i capelli. Ma torniamo ai tre sulla sinistra, dominati dalla presenza del pubblico: la loro triste condizione emerge per il contesto in cui compaiono. Se non ci fosse il padre con il suo atteggiamento, se non scovassimo, negli interstizi che si aprono fra le figure dei saltimbanchi, due o tre volti di spettatori "interi", non divisi da sguardi estranei, l'espressione del figlio e della figlia maggiore e della loro madre potrebbe apparirci come la semplice espressione che i soggetti assumono davanti all'obiettivo del fotografo. È il contesto a farli suonar falsi, a svelarci che questa non è la loro immagine, ma l'immagine della loro inautenticità. Qualcosa di simile accade con l'articolo di giornale che interrompe la lettera che Scabia scrive a Dorothea. Non che sia falso, *ma ormai suona falso* e non possiamo far a meno di pensare che l'autore l'abbia messo lì apposta. Il rischio che il lettore corre, infatti, nel leggere *Lettera a Dorothea*, è di non accorgersi che sotto la superficie armoniosa dello stile, come sotto i distici elegiaci dei classici o gli endecasillabi dei neoclassici, ci sono disarmonie e contrasti, trabocchetti e tensioni irrisolte.

L'articolo, che occupa le pp. 21, 22, 23, e 24, è preceduto da un invito a Dorothea a "decifrarlo". Ma cosa decifrare se non la sua illusoria compattezza? Perché, nell'articolo, non compare altro che teatro, tutto si muove nel cerchio chiuso che va dagli attori al testo e agli spettatori. È, cioè, un normale articolo teatrale, vivace nel suo genere, e come normalmente accade nella letteratura sul teatro ci dà gli avvenimenti, ma non ce ne fornisce la scala. Montando dettaglio su dettaglio, primo piano su primo piano, come nelle riprese cinematografiche, vediamo le immagini del terreno, ma non ne vediamo mai i contorni, così ci sembra sterminato quel che magari è piccolissimo; un giardino sembra una foresta, perché viene lasciato sistematicamente fuori

quel che c'è al di qua della siepe. Così funziona la letteratura teatrale, e in genere non ce ne accorgiamo. Scabia, qui, ci svela il trucco. Nell'articolo, ai limiti del teatro c'è ancora teatro, il ricordo di Dario Fo all'inizio, la rincorsa dei Comedianti di Barcellona alla fine. Ma ormai sappiamo che il teatro è solo un giardino. Tutta la lettera, fino a p. 20, con le sue oscillazioni, con i ritorni alle pendici dell'Etna, con i ricordi, ne ha tracciato i contorni. La foto dei saltimbanchi e l'articolo nella lettera a Dorothea non mostrano più una convenzione, ma una convenzione avvelenata, da cui bisogna allontanarsi o di cui bisogna lavarsi per continuare.

Tutte le parti della lettera dove vengono raccontate le Visite e i Giri del Diavolo e dell'Angelo sono simili alle precedenti relazioni di Scabia sulle proprie esperienze teatrali. In queste relazioni Scabia riusciva a trasmettere quasi di soppiatto l'idea del teatro come di un luogo separato, a dimensione umana, dove tutti si chiamano per nome, dove gli avvenimenti minuscoli, gli aneddoti, i dettagli, gli incidenti sono raccolti nella memoria e analizzati con altrettanta cura dei grandi progetti, dove, come per l'artigiano, non c'è materia *bassa* e materia *alta* e dove la scrittura diventa un lavoro manuale di intarsi e costruzione e il legno e la cartapesta geroglifici con cui scrivere le proprie storie.

Trasmetteva, insomma, e costruiva l'immagine del teatro come giardino. Ma nella *Lettera a Dorothea* l'immagine del giardino si sdoppia da quella del teatro, e mentre il teatro continua a progredire verso l'armonia e l'equilibrio, il giardino continua ogni tanto a far sentire la sua presenza ormai inquietante. È evidente, infatti, che nel costruirne l'immagine Scabia si è rifatto all'archetipo del Giardino in cui si annida il Serpente. Il Paradiso Terrestre compare due volte in due righe nel brano a p. 30 dove questo archetipo è più direttamente evocato. Ma qui dobbiamo aprire una parentesi, perché l'uso indiscriminato del concetto di "archetipo", in un commento come questo, può indurre in equivoci grossolani.

Chi ha scritto su Scabia e sulle sue azioni teatrali ha spesso ripetuto che in esse venivano usate immagini che fanno appello agli archetipi dell'inconscio collettivo, ai miti presenti nelle tradizioni e in quella zona di inconsapevolezza in cui affondano le radici le nostre azioni, le nostre immagini, i nostri rituali consapevoli. Il discorso mi è sempre spiaciuto: perché, in realtà, di tali immagini è proprio impossibile servirsi, esse, infatti, si servono di noi, oppure, quando noi crediamo servircene, in verità ci serviamo di loro simulacri che diventano eleganti, poetici o enigmatici geroglifici e ideogrammi di un nostro pensiero. Niente è più lontano dal mito delle immagini degli antichi dèi riutilizzate dagli umanisti o dai neoclassici. Niente è meno simile alla manifestazione d'un archetipo dell'inconscio collettivo che la sua rievocazione. I Grandi Pupazzi, le Grandi Madri, il Gorilla, il Cavallo, i Draghi e i Guerrieri che compaiono nelle azioni teatrali di Scabia, lungi dall'essere persone del mito, sono forme private proprio del contesto mitico di provenienza e incastonate come nitide parole o nitidi enigmi. Non debbono far pensare ad un pensiero ancora oscuro nel suo farsi, ma ad un pensiero che s'è fatto

chiaro e poi silenzioso. Non compaiono come immagini che salgono dal sogno, ma come i disegni lucidamente annodati dell'*Hypnerotomachia Poliphili* scendono dall'intelligenza e dall'erudizione nella fantasia. Anche il Giardino Avvelenato o Giardino con il frutto della Morte o Paradiso Terrestre è un emblema di questo tipo, accenna e non dice. Lascia intendere – credo – che nell'armonia c'è la corruzione. E questo non in generale, ma intanto nel teatro: nell'armonia fra l'attore e il suo pubblico.

Così si conclude, a p. 24, l'articolo:

...sensazione che le migliaia e migliaia che si vanno mascherando siano in realtà un popolo intero che si cerca, interroga i propri gesti, il proprio coraggio nel travestirsi, alla ricerca di una tregua armoniosa nella festa del travestimento.

Ma da p. 25 in poi il teatro va nei luoghi della solitudine, sale dove c'è sempre meno gente. Che la lettera sia l'allegoria segreta d'una tentazione?

Tentazione, per chi non l'intenda moralmente, non è provocazione al male, ma provocazione ad allontanarsi da se stessi, dal proprio centro o dalla propria via. È un tentare che si fida dei miraggi, il contrario della ricerca, della *Queste*.

Se la lettera di Scabia, sotto la superficie di un racconto autobiografico e lirico, è in realtà l'allegoria d'una tentazione essa documenta, sulla soglia degli anni Ottanta, i temi che gli uomini di teatro saranno chiamati ad affrontare per sfuggire al nuovo teatro vigente, che non è più l'edificio teatrale, ma la Festa, il Festival e le nuove regole dello spettacolo cittadino.

Un'esigenza di fuga che è, in fondo, fedeltà alle connotazioni storiche del teatro nel nostro tempo: che non è più, semplicemente, "atto pubblico", ma l'atto pubblico meno pubblico possibile.

L'armonia con il pubblico nasconde questo veleno, d'essere armonia con null'altro che il pubblico, cioè un vendergli l'anima del teatro. Da questo punto di vista, l'intera lettera di Scabia a Dorothea traduce coerentemente ad ogni livello questo dualismo. Lo stile neoclassico e armonioso nasconde opposizioni e disarmonie, come i limoni goethiani nascondono il veleno, come il giardino sotto la luna nasconde i fucili, come il percorso rettilineo, con pause liriche, nasconde tesi e antitesi, inversioni di marcia e tensioni ai bivi. Tutto il progresso verso l'esternarsi del teatro che aveva caratterizzato la prima parte della lettera si rovescia ora in un processo di internamento. L'inserito dell'articolo, con le sue convenzioni ormai insoddisfacenti, è l'equivalente letterario del Festival, dove il teatro sembra un territorio compatto ignaro dei suoi confini. Da p. 25. Scabia ritorna alla lingua complessa e piena d'ombre della lettera, e abbandona il festival e il tono del giornale. Comincia il racconto della visita al monastero della Verna e la salita al monte Penna, con cui si concluderà la lettera.

In queste pagine, il discorso si concentra sull'attore, visto spesso da solo, sul suo lungo lavoro artigianale, sui pochi spettatori che incontra e per i quali decide di lavorare. A p. 33 sfilano davanti ai suoi occhi gli uomini e le donne

di cui studia i gesti; gli animali di cui cerca di cogliere il moto essenziale; a p. 42, alla fine, ricorda che a guardare non c'erano più di trenta occhi. E aggiunge: "recitare era interiore profondamente interno".

Non credo che questa sia una risposta, che sia un'indicazione che Scabia dà. Credo che sia un'immagine che traduca in un nodo, in un enigma la prossima ricerca all'inizio degli anni Ottanta, come i bei nodi degli *Interventi per la Visita alle prove dell'Isola Purpurea* indicavano la ricerca degli anni Settanta.

A p. 30, il brano in cui culmina il tema del Giardino Avvelenato si apre già alle immagini nuove:

...fosse pure il Paradiso Terrestre. Questi giardini, che da lontano sembrano il Paradiso, hanno sulla porta la figura delle morte.

Alla Verna siamo saliti durante il sopralluogo. Volevo chiedere il permesso di attraversare il monastero per salire il monte Penna [...] San Francesco amava le pietre...

Il Diavolo di Scabia non ha nulla di maligno, né di corrotto, né – abbiamo visto – ha più nulla di veramente pauroso. Viene dalle feste e dalle rappresentazioni, rappresenta il teatro – è anch'esso l'involucro d'un archetipo trasformato in geroglifico prezioso. Che riassume in sé il teatro lo ricordano le pp. 2 e 3 e la p. 35, durante il dialogo con Padre Alfonso:

Nel teatro è certamente il personaggio più grande, il più frequente.

Ma di che discute, allora, l'attore Scabia, nel costume del Diavolo, con Padre Alfonso? Apparentemente è una discussione che ripete i temi – ancora una volta: goethiani e manniani – della collaborazione del Bene e del Male, temi che il germanista e romanziere Bonaventura Tecchi da Bagnoregio agitò, quando iniziavano gli anni Sessanta, nel romanzo *Gli egoisti*, e che non finiscono d'agitarsi ogni volta che riflettiamo sul nostro unilaterale modo di comporre la vita. Se prendiamo il Dialogo da solo, senza tener conto del contesto, si tratta di questo, d'un bel dialogo, semplice e vivo, su un eterno problema.

Ma se guardiamo a ciò che il "Diavolo" e Padre Alfonso dicono nel contesto dell'intera lettera e del suo possibile contenuto, e se cerchiamo di comprendere cosa dicano sotto le parole, non possiamo non ridere per l'ironia dell'intreccio, perché in realtà è il "Diavolo" ad esser tentato da "Dio", è di questo che in fondo si parla: se il diavolo debba restar separato o perdersi negli occhi che lo guardano, se – sciogliendo il crittogramma – sfuggito il giardino avvelenato possa cercare ancora l'armonia in uno spettatore privilegiato, in una festa interiore. Padre Alfonso, come un mefistofele, negando, attira e acconsente. Lo rivela la sua ultima battuta, che riguarda l'Angelo e il Diavolo, a p. 42:

...in fondo vi vedo tanto amici.

La lettera ormai si sta chiudendo, racconta ancora qualcosa, ma non conclude. Si arresta alla soglia di una nuova tentazione.

Perché il riflesso che incute paura e che è stato rimosso dalla figura del diavolo non ha smesso di circolare sotto il testo della lettera, è passato all'angelo, cioè allo spettatore per eccellenza, a Dorothea. Dice Scabia a p. 6:

Il destinatario incarna la figura di uno 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.

Che sarà se, giunto attraverso il pubblico, di fronte al suo spettatore unico l'attore troverà il riflesso del suo volto e null'altro, quest'altro idillio avvelenato?

La lettera che Scabia scrive a Dorothea ci lascia sulla soglia di questa domanda. Tutte le sue pagine, anzi, sono una meditazione per immagini intorno a questa domanda: "rappresentazione essa stessa" non è, credo per la prima volta negli scritti di Scabia sulle sue esperienze teatrali, rappresentazione di ciò che racconta.

Si diceva, all'inizio, che la lettera è racconto di qualche altra cosa che non appare. Ora credo si possa dire che essa racconta anche il bivio segreto dell'attore, fra la sua *Queste* e la sua tentazione, fra la disarmonia di sé con chi lo guarda, che lo fa vivo, e l'armonia in cui non può che riflettersi la vanità del teatro. Cosa vede il padre vestito da pagliaccio, dalle panche in cui si espone?

Anche nel *Post scriptum*, forse escluso dalla stampa, lo scrittore – l'attore – pretende di vedere la sua spettatrice, non accetta che lei sola lo veda, che le basti il racconto.

Svelano – questo potrebbe essere per ora l'ultimo commento – che l'attore salva o perde la propria anima non a seconda di come si faccia vedere, ma a seconda di chi veda.

Giuliano Scabia

IL DIAVOLO E L'ARCANGELO IN PIAZZA PER I MATTI¹

Comincio il racconto dal viso dolce di Anna, assistente psichiatrica a Santa Maria della Pietà, ospedale psichiatrico in Roma. Ha portato i “matti” dai reparti a rincorrere l'apparizione del Diavolo e dell'Angelo. È stata la sua capacità di tenerezza ad accendere la giornata di teatro in cui mi sono immerso attraversando la città del Papa.

Sono partito alle 9 dal vecchio manicomio di là da Monte Mario. Avevo infilato nell'ala il rotolo con il discorso da tenere agli psichiatri e curatori e studiosi convenuti per il congresso del Reseau di alternativa alla psichiatria. Cerco – dicevo – l'Aula magna dell'Università di Roma, dove oggi il convegno si apre. Ha qualcosa da dire il signore del male, il curatore di anime, a chi è curatore di anime, medico della psiche.

Ho sentito, in mezzo al sole e dentro l'erba piena di umidità nel vecchio manicomio nascere l'allegria: che loro, i matti, ci stavano, si facevano spettatori attenti. Accettavano l'apparizione e ascoltavano le storie e le musiche. Siamo volati direttamente da Parigi – volati direttamente da Parigi – gridavo dalla balaustra della terrazza – dalla torre Eiffel. Da anni percorriamo città e paesi, autostrade e snack bar, monasteri e castelli, feste e cortili segreti: oggi attraversiamo Roma per prendere parte alla battaglia di chi vuole impedire che i matti tornino carcerati nei manicomi.

Verso le 10, poco più poco meno – con le tre reti televisive a filmarci (che onore, che onore in Roma!) – siamo volati di balzo fino al Campidoglio. Là, sulla scalinata della Protomoteca, siamo apparsi: il Diavolo suonava la tromba, l'Angelo il violino. Che teatro è il Campidoglio! L'abbiamo sorpreso all'improvviso, entrando da dove nessuno aspettava: ma al suono della tromba cominciano a venire. Sconosciuti e conoscenti, turisti e televisioni, cani e impiegati del Comune, vigili e suore illuminate. Che pubblico! Neanche Molière o Shakespeare ebbero tanto nei loro cortili e *parterres*. Foto, foto, foto, immagini. Mi sentivo quasi sciogliere per tutte le immagini che andavano diventando. Sentivo svolgersi lo spazio, i suoi volumi e la sua acustica, e pensavo anche, duellando con l'Arcangelo, alla mente di Michelangelo. Pieno di luce dentro la suprema architettura percepivo le parole fluire e quasi danzare sulle pietre e le statue, tornarmi più illuminate dagli occhi ridenti di chi era accorso. Dunque ero in Campidoglio, senza alloro, con due corna nere e un forcone, a recitare fra le altre una scena in cui il Diavolo proponendo il patto dice:

vuoi essere poeta, scrittore, regista,
leggere le poesie in Campidoglio,
o sopra le spiagge tirreniche?

¹ Da: “Rinascita”, n. 19, 11 maggio 1984, p. 40.

Aveva ben ragione Petrarca a volerla in Campidoglio la corona d'alloro: che acustica, che luce, che teatro, forse anche prima che venisse Michelangelo. Ma viene il capo dei vigili urbani, ridente signore che da qui saluto, e dice: lei non può recitare, non ha il permesso. Ma ho fatto chiedere il permesso un mese fa – dico. Ci faccia vedere il permesso – dice. E non cede. Allora, sottovoce, in *a parte*, ho mandato qualcuno verso l'assessorato, perché a Roma è facile (l'ho capito *solo* facendo il teatro per via), che qualche passaggio nelle comunicazioni si inceppi. E torna poco dopo una signora ridente d'origine serba che parla sottovoce al capo dei vigili: e lui, sempre ridente, ci permette di partire e ci dà la mano. L'Arcangelo stava già con il flauto alla bocca, suonando: pochi passi. Mi avvio verso il cortile del piede gigante, ma il guardiano dice: non si può entrare. Il cortile non è del Comune, ma del museo capitolino. Ci vuole il permesso. O scene non fatte, musica perduta! Mi ero studiato l'acustica del cortile, sognavo di fare le deliziose operine, e la scena di Orfeo che va a raccogliere Euridice. E invece no. C'è il permesso? Non c'è. Non è giunto. Via allora, per la scalinata, verso il Corso. Papa Wojtyła era partito da Roma quella mattina, verso l'Asia. La città era nostra. Scendi lungo l'Altare della patria, aspetta al semaforo il verde – siamo entrati nel Corso, che è il luogo meno adatto di Roma per recitare e suonare. Ma bisogna fare anche l'impossibile, altrimenti che Diavolo e Angelo siamo?

Lettore attento, come venivano fuori sentendo la tromba e il violino, ridevano! Due giovani francesi davano un volantino con sopra scritto del Reseau e del Diavolo e del suo Angelo. E intanto siamo arrivati in galleria Colonna, abbiamo fatto il sottopassaggio e siamo giunti davanti al Parlamento. Ci filmava la rete tre, con camera-car. Il Diavolo e l'Angelo erano felici, erano a metà strada. Avevo chiesto di entrare a Montecitorio – a parlare della questione dei matti. Era stato chiesto il permesso? Non siamo entrati alla Camera, ma tutto è andato bene, non ci hanno arrestati.

Sempre ballando, fermandoci a raccontare e recitare, siamo andati verso il Pantheon, la sede di tutti gli dèi. Bisogna onorarli, i luoghi deputati degli dèi. Cammina cammina, racconta racconta, si va lungo la vasca della piazza, giù per gli scalini, entriamo sotto il colonnato del tempio e aspetto che l'Arcangelo prenda il flauto. Volevo fare le operine, per gli dèi. C'è una perfetta acustica sotto le colonne del pronao. Ma due giovanotti con gli occhiali neri (o dioscuri semi-punk!) vengono davanti: uno assomigliante a un diavolo, l'altro a un angelo. O specchi di noi! E dicono: no. No. Non si può. Non avete il permesso. Erano della sovrintendenza – dicevano. Ma noi i permessi li abbiamo fatti chiedere. No, no. Non se ne sa niente. Niente. Erano gelosi di quel loro spazio? Siamo andati via, quasi volando, di lato. O Roma, città piena di dèi dove tutto è permesso, col permesso.

La gioia verrà al pomeriggio, perché si va al Quirinale. Per omaggio a Pertini. Quanto sole, quante automobili. Anche una pantera della polizia è là sulla piazza. Ci si prepara sotto la scalinata, e poi su all'improvviso, buu!, a dare il santino con la preghiera del Diavolo, per il presidente. Che sappia del

convegno, della 180, del Diavolo e dell'Angelo. Ci tenevo tanto a fargli le scene, a Pertini. Farlo ridere.

Dopo quattro minuti le pantere della polizia sono due, noi circondati, amabilmente disarmati, portati in questura. Dov'è il permesso? Come, non è arrivato il permesso? Era scritto sui giornali, era stato detto alla conferenza stampa, che si andava al Quirinale. O hanno creduto, i giornalisti, che io dicessi per gioco? Non è mica uno scherzo il teatro. È un mestiere che sveglia e travolge la vita. Accertamenti, identificazioni. Gli agenti sono gentili, ironici: ho il programma del Reseau e gli mostro che siamo scritti a stampa, e che c'è scritto il passaggio dal Quirinale. Ma subito ho una visione.

Appesa al muro c'è l'immagine di San Michele Arcangelo che schiaccia Lucifero. Ma quella – dico – è la figura del mio spettacolo. E lui – e mostro Sisillo, il mio compagno – lui è l'Arcangelo Michele! È il nostro santo protettore – dice un giovane funzionario. Così ve l'ho portato – dico – finalmente. E si comincia a parlare dell'Arcangelo, essendo essi in fondo suoi agenti, io (ironia!) prigioniero loro e conoscitore della biografia del loro santo, per averla studiata nella *Biblioteca Sanctorum*. Poi dico: ci aspettano all'Università, devo fare un discorso, siamo in ritardo. Si fa presto – dicono – potrete arrivare. Ma prima di lasciarci partire il giovane funzionario mi porta con sé, e ho l'onore di essere ricevuto, vestito da Diavolo, dal questore di Roma. Mi sento davanti a una persona di valore, gentile: ha letto il volantino e sa del Reseau. Dice: non ci è arrivata nessuna richiesta di permesso per l'attraversamento della città, ma andate pure. È qualcosa di bello ciò che fate, anch'io lo condivido. Alludeva ai temi del convegno, alla 180, al teatro? L'ho salutato col nodo alla gola. Ho pensato che la grazia laica è un paradosso segreto, nascosto oltre il muro delle maschere. E siamo arrivati all'Università. Superato con benevolenza un ultimo custode (anche qui non c'era il permesso d'entrata), che armonia avanzare e sentire gli occhi dei là raccolti, medici e operatori di ogni parte d'Italia e d'Europa, e soprattutto gli occhi di quelli con cui abbiamo costruito undici anni fa, a Trieste, il Cavallo azzurro, Marco Cavallo. Abbiamo girato attorno all'edificio dell'Alessandrina, siamo saliti sulla balaustrata, ho trovato una scaletta e ho fatto il racconto, come in sogno, del giorno di Roma. Lettore intento, quale dono più grande poteva avere il Diavolo, il signore del male, il vinto, il sofferente, che quello di attraversare Roma recitando per andare a un convegno di curatori dell'anima e della mente, a fare un discorso in cui a un certo punto si dice:

come mi piacerebbe
in quanto re, buffone, comico,
angelo caduto e sacerdote delle immagini,
poter qui celebrare le nozze
del teatro dei sogni possibili, intimo e segreto,
con la medicina scientifica e ridente,
cagante,
scoreggiante,
rompendo per qualche attimo
la gabbia del tempo,

ritrovando i prati delle corse dentro l'anima nostra.

Lo potete pensare voi un giorno più bello? Eravamo riusciti a volare fin là, coi piedi per terra.

Mi è sembrato di capire, sentendo le parole di Franco Rotelli, direttore di Trieste, che il tema di fondo del convegno era: né repressione, né abbandono. O deputati, anche se il Diavolo non vi ha raggiunti in Parlamento, date una mano a non lasciar abbandonare.

Sentite un'ultima storia. Eravamo riuniti, il giorno dopo, a parlare del rapporto fra comunicazione e psichiatria, quando sono entrati due signori, piccoletti, che volevano dire qualcosa. Erano fuori argomento, in apparenza, ma lo psichiatra che conduceva la commissione gli ha dato la parola e hanno detto: noi grazie alla legge di Basaglia siamo fuori. Io, ha detto l'uomo, sono stato 40 anni in manicomio, dai 6 ai 46 anni della mia vita. Mi hanno anche spaccato un orecchio a furia di botte. Sempre ci legavano e ci picchiavano. Adesso io e lei, che era ricoverata, ci siamo sposati. Non fateci tornare indietro, dentro. Anche a nome del Diavolo e dell'Angelo vi si chiede – o ministri, o deputati, o legislatori – non fateli tornare dentro. Aiutate a costruire le strutture che, come quelle in atto a Trieste e in pochi altri luoghi, permettano di non tornare al manicomio.

Maurizio Conca¹

ALL'IMPROVVISO E CLICK

Più ci penso e più mi convinco che fotografare Giuliano Scabia e il suo andare significa aderire ad un sentire e ad un vivere: il suo.

Ieri 8 ottobre 2005 ho usato la macchina fotografica per l'ennesima volta ad *uno spettacolo* di Giuliano.

Si era a Mira, comune a 20 chilometri da Venezia. Giuliano fa uno spettacolo all'interno di un *teatro vero* e racconta storie del suo teatro. Una storia si svolge trent'anni fa quando con il suo teatro Vagante è alla ricerca del *Libro di vera storia* proprio di questo territorio. È proprio in quell'occasione che ho conosciuto Giuliano.

Non ho memoria di cosa ci siamo detti al primo incontro ma non credo di sbagliarmi nell'affermare che i primi click in biblioteca ad Oriago (provincia di Venezia) sono stati un modo per cercare di capire cosa stesse succedendo. Questo stato di spettatore interessato è durato pochissimo perché ben presto il mio lavoro è diventato uno dei tanti strumenti a disposizione di quel gruppo. Ed ecco che le foto scattate il giorno prima venivano subito impaginate su grandi fogli per poi prima essere appesi in biblioteca e poi portati in giro nell'andare del carretto teatro. Si voglia per una mia adesione al modo di fare *reportage* di quegli anni oppure per una mia esigenza di scattare delle immagini che avessero all'interno spettacolo, spettatore e luogo della scena, le immagini sono realizzate con lo scopo di essere riviste sempre combinate in un montaggio dove la singola foto è parte di un tutto, come il manifesto impaginato da Diego Birelli ben sintetizza.

E con questa logica prosegue il cammino del Teatro Vagante per strade a me sconosciute, di casa in casa, non fosse altro che per farsi gli auguri come succede tra i toscani di Vaiano e gli emiliani di Busana; o ancora in un seminario universitario dove la creazione di oggetti apparentemente assurdi, le mongolfiere, diventano pretesto-segno per uscire dall'aula a cantare le aspirazioni e la voglia di vivere di una giovane generazione nonostante troppi cerchi di gesso segnino pesantemente la mappa di molte città italiane. Ed ec-

¹ Maurizio Conca nasce a Dolo, comune a pochi chilometri da Venezia, cinquanta anni fa. Qui vive e lavora come fotografo e grafico. Conosce Scabia nel 1975 e per lui realizza parte della documentazione fotografica dell'intervento del Teatro Vagante nel territorio veneziano di Mira. È questo l'inizio di una frequentazione che lo vede testimone delle azioni di Scabia nei paesi toscani o dell'alto Appennino Emiliano, in diversi corsi del DAMS bolognese, nel '77 a Trieste per la chiusura del manicomio, a Roma per l'intervento della "Giostra di San Giovanni" (1982) o per l'attraversamento del "Diavolo e del suo Angelo" (1985), e in altre apparizioni di Scabia più o meno furtive. Per arrivare quasi ad oggi, con la camminata da Santarcangelo di Romagna al mare di Rimini (1999) o con l'uscita del Drago dal manicomio di Montelupo Fiorentino in città (2003). Ha curato il progetto grafico e l'allestimento, nonché tutta la ricerca fotografica, per la mostra "Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia" che si è svolta a Mira (Venezia) nell'ottobre del 2005. Su Giuliano Scabia ha realizzato un documentario dal titolo "La casa della scrittura" (2002).

co apparire una mongolfiera affianco le mura del carcere di Bologna o in una delle sue tante piazze o a mezza costa di una delle colline che circondano la città. E il fotografo fin dall'inizio mai spettatore è ogni volta sempre più coinvolto nel fare; uno dei tanti, si potrebbe dire, con l'unica diversità di avere sempre addosso un oggetto in più: una macchina fotografica.

Ed è così anche a Trieste nel settembre del '77 quando Giuliano Scabia e il suo Teatro Vagante fanno tappa al Centro di Salute Mentale di Barcola per annunciare assieme a medici, infermieri e malati, nei quartieri di Barcola Gretta e Roiano la chiusura del manicomio. Qui la macchina fotografica diventa quasi invisibile. Travestito da trovarobe, pittore *naïf* o costruttore di mongolfiere, come fotografo mi trovo nella condizione ideale di passare inosservato. Ed è questo vedere "non visto" che mi porta a considerare quelle immagini il miglior risultato nel mio modo di fotografare un evento così complesso dove i grandi spazi, l'attraversamento dei quartieri, si mescolano al lavoro minino, personale, direi certosino, dei tanti che vi partecipano.

Non ho mai avuto l'occasione di parlare con altri fotografi che hanno seguito Giuliano Scabia nel suo "indrio vanti" come dice lui; credo di non sbagliare se dico che per seguire il suo lavoro con la macchina fotografica bisogna essergli in sintonia.

Ho sempre corso tanto quando ho seguito Giuliano Scabia. Non si può fotografare il suo fare se non gli si è almeno un passo avanti; sempre fedele al suo schema vuoto da riempire, da attraversare, non mi ha mai informato sui particolari del suo andare e forse questa è una delle sue tante scommesse: se il fotografo c'è bene altrimenti pazienza.

Colpa della grande città Roma e dei suoi grandi spazi, ad accompagnare il vagare del Diavolo e del suo Angelo, mai come in questo caso ho sentito l'esigenza di trovare un punto di vista che inglobasse azione, spettatore, paesaggio. Dopo Roma la ricerca dell'immagine unica, totale, simbolica di un evento.

Non è importante lo spazio, grande o piccolo che sia. Mi trovo perciò davanti a Giuliano Scabia sia quando recita solo per la macchina fotografica su di un miniteatro, oppure nell'arco della notte camminando da Santarcangelo di Romagna al mare di Rimini dove, si voglia per esigenze tecniche oppure per molta fortuna, le fotografie assumono una dimensione quasi fantastica.

Nel frattempo, in alcuni incontri, sostituisco la macchina fotografica alla telecamera. Tentativo di essere più fedele alla storia vista o forse solo la sensazione che in quel caso la macchina fotografica fallirebbe il suo scopo.

Sebbene Giuliano sia sempre disponibile ad accettare consigli ho delle difficoltà a montare con lui, mi sembra che sia troppo innamorato di immagini che io reputo "insignificanti" ed invece lo trovano entusiasta.

Una telefonata: "Sto lasciando la casa di colle Ramole, mi piacerebbe che facessi delle riprese". Altro schema vuoto di Scabia? Quella casa la conosco bene, l'ho frequentata molte volte fino a far parte della leggenda di un mio incontro con un fulmine. Assieme a Monica Ortolan che mi ha fatto da secondo operatore sono arrivato a Colle Ramole con le solite idee scontate per

la testa, per fortuna Scabia e la sua casa hanno fatto il resto. Immagini, ricordi, oggetti sono passati davanti alla telecamera spesso in apparenza senza un perché.

Con Giuliano rivedo per una volta il girato e mi comunica la decisione di non voler intervenire nelle fasi che seguiranno. Poi il montaggio con tempi talmente lunghi da far dubitare Giuliano che il materiale sia andato perduto. Lentamente il racconto, le immagini, *back* hanno trovato il loro posto e mi è sembrato naturale chiamare questo insieme “la casa della scrittura”.

Oggi dove spesso lo spazio del racconto è diventato più strutturato, l'azione si svolge davanti ad un leggìo, tutti gli scatti sono indirizzati alla ricerca *dell'immagine*, una sola fotografia che riassume l'intero evento. Ed è *strano* trovare altre immagini in scena. Capita perciò che immagini diventino parte di altre immagini, parti di racconto che diventano parte di nuovi racconti.

Dice Giuliano Scabia che il teatro è confronto, uno scambio, un continuo dare e avere tra le persone. All'interno del dialogo il teatro si trova ad essere il mezzo, il pretesto o se si vuole l'elemento catalizzante affinché il confronto/dialogo avvenga. Sono convinto che per fotografare questo teatro il fotografo, per prima cosa, deve cercare d'essere parte di questo scambio.

3. POESIA E RACCONTO

Giuliano Scabia

IL FILO DEL RACCONTO¹

[...] Anche la scrittura è un luogo altro, un palcoscenico verbale, la *scena verbale* [...] La scena verbale è una scena che è lei il luogo, in quelle parole ci sono gli dèi, le parole mettono in moto dentro di noi la gioia. E che cos'è questa gioia? Probabilmente è quella che provano i bambini quando fanno il girotondo, quando si gioca a bandiera, quando si gioca a nascondersi, quando si gioca a darsi i baci, quando si gioca a scriversi lettere d'amore. Ecco, questo *jeu* sembra sia il fondamento di tutto il gioco del mondo [...].

Il gioco del teatro è la capacità di giocare anche con la propria autorappresentazione, ironizzando e distaccando, da sé (è l'insegnamento di Brecht) la potenza delle immagini, cercando di vederle fuori, di indossarle e poi di ributtarle fuori, distaccando dal proprio volto la maschera, la trasfigurazione [...].

Il teatro è per me una frenesia controllabile, una gioia che dura per un po' di tempo.

Per un racconto il problema è sempre acchiappare il filo. Scrivo delle parole, una dopo l'altra, ma c'è un momento in cui viene su il filo, proprio come se ci fosse un gomitolino dentro, vivo. E questo filo è un filo di materia viva, io ho l'impressione che sia anche collegato alla propria voce, alla voce (è un problema su cui sto riflettendo). E voce vuol dire corpo, vuol dire vibrazione, vuol dire fiato, vuol dire metrica, vuol dire ritmo, e il ritmo è la vita di una storia: è il suo ritmo che ha la pulsazione, il cuore e il sangue. Per questo allora bisogna stare a sentire dove vien su il filo del racconto.

[...] Ho lavorato tanto sulle parole, sul rapporto fra il dirle e il sentirle sorgere, risorgere, perderle, sentire le parole degli altri, cercare un lingua di oggi. A me sembra che ci sia una specie di fiume, di fiume-lingua, e dentro questo fiume ci sia come un'anima di diamante incandescente di acqua, che è formato dalla parte più intensa, quella della poesia dove le storie sono invincibili, e intorno c'è tutto questo mare. Andare lì dentro, sentire quella spina dorsale di diamante bianco incandescente... ognuno di noi ha un rapporto con quella spina dorsale, e starà lì il senso, il filo del racconto, la parte più profonda del filo del racconto. Allora scendere per venirne bruciati, illuminati... è una vena luminosa, una luce che non ha bisogno di buio per brillare, una luce che si nutre di luce. E comincia con l'inizio della mente, con

¹ Lezione tenuta all'Università degli Studi di Venezia il 19 gennaio 1995 (ora in S. Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia: ascolto e racconto*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 87-88).

l'apparizione della mente che riflette se stessa. Uno si cala dentro e se torna fuori da questo diamante vivente lo sa dire, lo intinge nelle parole; ma quel diamante vivente è fatto di parole e di qualcos'altro, di un rombo. E l'inizio è proprio nella *Genesi*, e forse prima, dentro il Caos era già questo brillio, questa sapienza, che è impressionante, dopo quel *big bang* che è la voce di Dio, a un certo punto, che è una e-venienza [...].

Marco Belpoliti

IL VIOLONCELLISTA DI SCABIA SUONA LA VOCE DEL DESTINO¹

A mezzanotte, sotto la torre del Campanone compare Giuliano Scabia. Indossa un cavallo di legno, montato in vita e sostenuto da due bretelle, sembra che indossi una barca. È venuto a Sant'Arcangelo di Romagna per recitare la sua Tragedia di Roncisvalle con bestie. Il testo racconta le storie di re Marsilio, di Gaina, al seguito di Orlando, della lepre, della volpe e dei cani da caccia. Scabia recita il testo, ma in realtà il suo spettacolo davanti a quaranta o poco più spettatori nella notte del Festival non è solo un evento di teatro, ma anche uno studio sulle forme della mente, sulla *trance*, intesa nel suo significato letterale, come trasferimento, spostamento in un altro luogo. Raccontare è spostare le cose e le persone nel tempo e nello spazio.

Scabia è uno dei padri fondatori del nuovo teatro italiano, padre nobile tuttavia ignoto alla maggior parte dei figli e nipoti [...]. Il sessantacinquenne regista e teatrante padovano si è conservato giovane, anzi giovanissimo, nonostante la gran testa di capelli bianchi: un fauno senza età. [...] La storia di Giuliano Scabia per raccontarla tutta ci vorrebbe un intero libro o un lungo documentario, ed è una delle storie più belle e sconosciute non solo del teatro o della poesia, ma anche del romanzo e della narrazione. Perché nonostante i tanti meriti e la bravura innata, egli è ancora una figura ignota al grande pubblico dei lettori, trascurato dai *mass media* e dai giornali, insomma un maestro segreto seguito da un piccolo e tuttavia fedelissimo manipolo di lettori e ascoltatori incantati.

Dopo aver scritto uno dei testi più belli del dopoguerra, *Fantastica visione* (Feltrinelli), che reintroduce nel teatro la finzione mitica, e aver vagato per l'Italia con il suo Angelo e le storie di Dorothea, nel 1990 Scabia ha pubblicato presso Einaudi, suo editore dagli anni Sessanta, uno smilzo romanzo, *In capo al mondo*, che è l'equivalente in letteratura di quello che lui ha fatto nel teatro come attore, regista e narratore dei propri testi: la ricerca di una narrazione che includa il mistero, il mito, quella "comprensione affettiva", come l'ha definita Gianni Celati, che è l'unico modo che abbiamo per intendere ancor oggi "i messaggi degli dèi, cioè il nostro destino". La storia del violoncellista Lorenzo e della sua sposa Irene è quanto di più lontano possa esserci dal clima spiritualistico o esoterico che circonda spesso il mito, e riesce a creare un'atmosfera sospesa, un'aria di mistero che si può di colpo svelare, ma anche rivelare. Insomma, un'idea del dramma dell'esistenza in cui la predestinazione e il destino – parole chiave per Scabia – sono sempre sul punto di compiersi e manifestare a noi mortali il senso profondo delle cose. Scabia è uno dei pochi, forse l'unico scrittore mitico in circolazione, se si eccettuano alcuni scrittori meridionali, sconosciuti ai più (Rocco Brindisi, per esempio).

¹ Da: "Tuttolibri", 5 agosto 2000.

Il mito di Scabia non ha ovviamente nulla a che fare con la moda della “new age”, così come gli angeli che parlano in *Lorenzo e Cecilia*, continuazione del precedente romanzo, che ingloba nella prima parte, non sono creature misteriose, ma la proiezione dei nostri pensieri e desideri, i suggeritori e gli ammonitori che i nostri antenati greci o medievali incontravano cammin facendo, agli incroci, nei santuari, nelle chiese, lungo la mura delle città. E che un regista, anch'esso a tratti mitico, Wim Wenders, ha fatto apparire una volta sotto il cielo di quell'incredibile città del Destino che è stata negli Anni Sessanta e Settanta Berlino. *Lorenzo e Cecilia* è un vero romanzo, con tanto di plot e sviluppo, personaggi e caratteri ben delineati; è scritto con una lingua adatta alla recitazione ad alta voce. Le frasi di Scabia hanno un fiato lungo e si reggono su un singolare uso dei participi che sostituiscono gran parte delle secondarie e relative. È un modo di raccontare antico, che non disdegna il dialetto, senza fare dell'archeologia o del tradizionalismo. Anzi, Scabia usa metodi e tecniche dell'avanguardia degli anni Sessanta che lui stesso ha contribuito a inventare e mettere in circolazione. È un fraseggio piano, ma poetico, è la “poesia di quell'avanguardia” che non ha solo prodotto libri sperimentali e difficili, ma anche, come nel caso di Scabia, Vassalli, Orengo, Celati, narratori-per-tutti, persino popolari e affabulanti. L'altra grande abilità di Scabia risiede nel dialogo, che svolge in questo romanzo il compito di far fluire le storie, d'individuare i caratteri, mentre l'Autore, sempre presente, si tiene il compito di commentare, in una sorta di contrappunto, gli avvenimenti, di tessere i singoli destini, di accomodarli, per quanto poi ogni personaggio agisca per moti propri, condotto da una musica interiore, che è poi la voce del Destino stesso.

Questo romanzo di Scabia con l'aria di raccontarci la leggenda di un violoncellista che ama in successione due diverse donne e si spinge fino in capo al mondo, in India, in realtà ci narra una storia italiana, ambientata a Venezia, Padova, nei Colli Euganei, tra gli anni Venti e i primi decenni del dopoguerra, una storia meravigliosa dove ha un ruolo non secondario la tragedia del Vajont, di cui Scabia ci fornisce una lettura originale, davvero umana e grandiosa, come solo un narratore mitico, amante dei dettagli e delle piccole storie, riesce a costruire. Cecilia, figura dominante della seconda parte del romanzo, è un personaggio singolare, anche lei segnata da un destino, la paura dell'acqua. È una figura femminile indimenticabile, come la musica che torna più volte nel racconto per incantare uomini, donne e animali. Di sicuro questo romanzo non finirà qui, ma avrà un seguito. Intanto, la cosa migliore che si possa fare, durante il prossimo autunno, è quello di invitare Giuliano Scabia a leggere il suo romanzo di persona, a casa propria o in un circolo di amici, perché davvero lui è l'unico scrittore che viaggia da un capo all'altro dell'Italia per visitare paesi e piccole comunità, e questo senza che si pubblichino avvisi o si appendano manifesti. Chissà poi che durante questa breve estate qualcuno di voi non lo incontri in qualche bosco col suo cavallo di cartapesta, venuto a salutare gli alberi e le piante, a cantare e dire poesia ad alta voce.

Paolo Puppa

SCABIA, OVVERO GUARDARE L'ASCOLTO¹

Cosa spinge Silvana Tamiozzo Goldmann, studiosa milanese d'italianistica accasata a Venezia e impegnata nella locale Università, a ricercare inediti, a frugare tra gli archivi di Giuliano Scabia, professore padovano al DAMS bolognese e onnivoro uomo di teatro? Ufficialmente, il fatto che negli ultimi anni la multiforme e sfaccettata personalità di quest'ultimo ha prodotto due sorprendenti romanzi, *In capo al mondo* e *Nane Oca*, e un volume di versi, *Il poeta albero*, subito da lei seguiti con grande attenzione. Perché Silvana, oltre che paziente specialista della Scapigliatura ottocentesca lombardo-piemontese, dove risalgono del resto i suoi cromosomi, e dove ha imparato ad apprezzare gli stili misti e le felici espansioni della lingua, è una lettrice accanita del nuovo che si produce in Italia, prosa e poesia. Nei suoi corsi, grande spazio viene infatti assegnato anche alle ultime generazioni, colla presenza stessa a volte degli autori in carne e ossa, materializzando agli occhi di studenti riconoscenti le scritture esaminate. Pratica, questa, non certo abituale nelle italiche accademie. Ma c'è forse un altro anello che spiega l'incrocio tra i due, una complicità non tanto bibliografica quanto privata, su cui mi piace un po' fantasticare, applicando a Scabia quel che è di Scabia, ovvero "il camminare" quale fonte energetica ed apertura verso il reale da un lato e quale verifica dei sogni dall'altro, autentica metafora ossessiva del suo mondo. Ebbene, Silvana abita in una zona lucente e misteriosa di una città, come Venezia, già esagerata in fatto di spazi maliosi e suggestivi. La sua casa, che sorge a fianco della Chiesa della Salute, grande ex voto di pietre armoniose a suggello mistico dell'antica guerra contro la peste, si snoda in altezza da un anfratto palpitante di ombre entro un ghirigoro di callette, pedaggio faticoso prima di contemplare, una volta issati là in alto, al di là delle piante e delle vetrate, una veduta d'acque impareggiabile. Mentre si gode la luce, maturata e meritata nell'oscuro passaggio iniziatico, ci si accorge che quella è stata ed è zona di poeti e pittori, da Pound a Vedova. E tra gli altri, contiguo alla zona di Silvana, continua a fermentare in visioni e in mostre un grande pittore, Armando Pizzinato, vecchio bambino che ha attraversato diverse generazioni di diaspore estetiche e ideologiche, restando fecondo di colori e stupori, il più adatto ad assorbire e ad esprimere lo spirito del posto. Così tra Silvana e Armando è nata un'amicizia tramata da una costante e solidale disponibilità, da tremori filiali e concreti affetti. Perché Silvana è lombarda, e dunque possiede un forte senso delle gerarchie anagrafiche e morali. Armando, da parte sua, è un ruvido furlano, che non ama le chiacchiere e i ritardi. E poi i due amano passeggiare. Ma si parlava di Scabia. Dunque, Giuliano nel suo peregrinare per diverse città, nel suo viandantismo biografico

¹ Da: S. Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia: ascolto e racconto*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 117-122.

dovuto alla carriera di drammaturgo-animatore-docente, tra Milano e Firenze, tra Bologna e Roma, ha fatto tappa anche in laguna, galeotta una svolta amorosa della sua esistenza. E Giuliano da sempre ha incrociato artisti, musici e iconografi. Così, l'intimità con un camminatore come Pizzinato era fatale. In qualche *soirée* selettiva, promossa da Armando, la studiosa s'è certo imbattuta nel sorriso argentato e implacabile di Scabia e ne è rimasta, come dire, intrigata. Per resistere all'impatto, s'è allora messa a studiarlo. [...] La punta della dogana, ossia la fine delle Zattere, dove s'innalzano i pinnacoli della Salute, e si riflettono la Giudecca di fronte, l'isola di San Giorgio e la piazza San Marco, è stata meta di frequenti escursioni da parte del pittore e dello scrittore, a dialogar di quadri e di luce, a parlare *di e nel* vento. Tanto più che tira un gran vento nelle Zattere, un vento che sfiora il fogliame silenzioso e discreto sopra i muretti, un vento che mescola gli odori della pietra e delle acque. E sul vento, Giuliano ha cogli anni maturato una sua dolce nevrosi, o meglio una sua mitica fissazione [...]. Nel vento parlano, secondo lui, i nostri morti. Ad esempio il padre, sepolto a Monselice, si sarebbe manifestato facendo cadere il cappello alla compagna del figlio [*sic; in realtà alla compagna dello stesso Scabia*], un giorno che la coppia era in visita al cimitero. Il rapporto tra *anemos* e *animula*, tra l'aria e il pulviscolo dove si conserverebbero i filamenti, le strisce, le tracce dei trapassati è spesso presente nelle cosmogonie arcaiche e nelle culture del lutto, basti consultare Frazer e i suoi commoventi dizionari antropologici. Ma in Scabia, dietro la metonimia tra morto e vento, si annida un'altra connessione, che mette in moto la sua macchina fantasmatica con ulteriori accelerazioni. Alludo alla parentela stretta tra morto e personaggio, alla consanguineità tra assenti personali e nuclei potenzialmente narrativi, in una condensazione e spostamento, quasi onirici, tra l'altare privato della memoria (i propri *lares atque penates*) e l'officina-laboratorio della scrittura. Quel che richiama, specie nelle ultime affabulazioni, scrostate dal precedente sovraccarico ideologico, un refolo di *Amarcord* felliniano soffiato in terra pavana, grazie ad un novello *spròlico* ruzzantino, ad una "stralingua" gaudiosa e tenerella, è per l'appunto quest'atmosfera da *Spoon River* bonaria in cui si innestano i tanti lacerti pascoliani e le frequenti *madeleines* che fuoriescono dal racconto di Scabia. Non si devono, ovviamente, sottovalutare i meriti e le inquietudini del primo Giuliano, come testimonia l'opportuno indice degli eventi spettacolari, delle tante *performances* apprestato da Silvana. E, tra l'altro, i nomi più importanti della tradizione del nuovo, o che sarebbero divenuti tali nella scena italiana, interferiscono colla ricerca di Scabia, da Quartucci a Leo per *Zip*, a Castri e Cobelli per *Scontri generali*, per non parlare delle collaborazioni musicali, da Nono a Vacchi. Ora, si sa che la fame incontenibile di spazi alternativi alla sala all'italiana antica, appetito coevo alle nuove frontiere dei tardi anni '60, la voglia di pubblici diversi, per aree sociali e anagrafiche, si traducono in quel periodo di solito nella sfiducia verso il prodotto. Per Scabia, le contraddizioni si mostrano plurime. L'invenzione assillante di luoghi fuori/accanto/prima/dopo la rappresentazione teatrale, spinge la scena aperta di

Giuliano, in fuga dagli stabili dopo un breve contatto, tra officine operaie e quartieri dormitori, tra aule scolastiche e dipartimenti universitari, tra corsie d'ospedale e terapie tossicodipendenti, tra tangenziali chiuse al traffico e orti botanici, tra centri di salute mentale e riunioni scoutistiche, tentando di continuo occasioni di feste comunitarie in aggregati alienanti e infelici. E questa scena mobile, flessibile, prova ad animare il pubblico, stanandolo da stereotipi e pigrizie. Ecco, pertanto, i Marco cavalli, le mongolfiere, i gorilla e i fantocci, tutti contenitori di desideri e di rabbie del gruppo coinvolto, fatti circolare, spinti in lungo e in largo, persino in aria, quali metafore contestative dei luoghi in cui dorme l'immaginario collettivo. E però, questo teatro non sa se consistere in una provocazione didattica, in una mappa prolettica di percorsi pedagogici o di *happening*, in una caccia al tesoro o gioco dell'oca contro la passività del destinatario, in uno specchio surreale del territorio, in una ricerca storiografica delle radici, in una registrazione di dibattiti dialettici in seno alla sinistra, o se salvare ancora porzioni autonome di drammaturgia che le maschere astratte degli *Scontri generali*, più che i precedenti *Zip* e *All'improvviso*, riuscivano a fatica a realizzare. Il ruolo dell'animatore e quello del commediografo, imbevuto di agit prop brechtiano e di metabolismi della neoavanguardia (ad esempio, la convivenza tra pupazzi ed attori, tra oggetti animizzati e fonemi in libertà), non possono, non vogliono accordarsi tra loro. Risale a quegli anni il mio primo incontro con Giuliano, impegnato con una banda di collaboratori da lui soggiogati, e armato di pennarelli e vasetti di colla, a simulare ludiche piazze nella desolazione dei pomeriggi domenicali. Avvertivo, se posso confessarlo, dietro il sorriso del compagno Scabia, un livore da Peter Pan infastidito. Poi sono arrivate le epistole a Dorothea, le letterine al lupo, con quel ritmo laconico, frantumato, quelle voglie di tenerezza e quelle improvvise, pudiche interruzioni. A poco a poco, quel ricordo s'è dissolto e mi son messo ad amarlo anch'io. Nello studio accurato, preposto dalla Goldmann all'antologia di testi minori di Giuliano (interviste radiofoniche e prefazioni pittoriche, libretti musicali e brevi conferenze), vengono indicati i modelli, i registri prelevati dalla sua scrittura, man mano che si procede dall'esplicita sperimentazione (fin dalla ricerca del parlato immigrato nelle fabbriche torinesi) ai più recenti filò. E si mette in luce, altresì, la molteplicità delle professioni, oltre che degli stili, della persona. Insomma, una vocazione antiaristotelica che mette in difficoltà la SIAE, così come il critico. Tra le chiavi di lettura proposte da Silvana, credo utile per il mio nuovo atteggiamento verso di lui, rivisitarne almeno due. Innanzitutto, il primato della lingua, la lingua quale effettiva protagonista, quale mediazione tra le varie epoche della carriera, tra il '68 e il dopo. E si tratta, occorre sottolinearlo, di una parola fondamentale sinestesica, come già additato da un antenato lontano, vale a dire D'Annunzio, per un *verbum* oscillante tra la volatilità di nota musicale (Scabia figlio del violoncellista) e la voglia di fantastiche visioni, agevolata dalle arti plastiche (Scabia guardatore di quadri, aspirante garzone di bottega, e lui stesso disegnatore). La lingua-mare in cui navigano e si inabissano e si impennano parole, e la lingua-fornace da cui si

sprigionano forme chiare e apollinee. Tant'è vero che i bestiari medievali, i dizionari favolistici, i cantari e le filastrocche alla cui luce si esercitano e fanno muscoli le macchine narrative dell'ultimo Giuliano, sembrano voler sopperire alla impotenza figurativa della scrittura stessa. Ancora una volta però, il pavano rielaborato da Scabia nei suoi raccontini delicati e irriverenti, riposta al vicentinismo di Meneghello, al lombardismo di Fo e Testori, al sicilianismo di Scaldati, conferma che la pagina più alta nell'Italia recente deve dissociarsi e ritemperarsi in dialettalità culte. E le babele allora si infittiscono, tra i vari *sermões*, alti e bassi, nord e sud della *langue*, e ogni volta che si insinua un motto vernacolare, ogni volta che scivola dentro cioè un suono infantile, è come se l'aria circolasse meglio, come se i corpi presenti, dentro e fuori la scena, si mettessero più comodi e si aprissero finalmente gli orifizi. Intanto, tra *In capo al mondo* e *Nane Oca*, i discorsi della memoria e quelli dell'invenzione precipitano gli uni sugli altri, e le storie crepitano e salgono in aria e scompaiono e riappaiono all'improvviso come fuochi fatui, mentre il tabulato delle *dramatis personae* si dilata pericolosamente per il *lector in fabula*. Perché adesso la scena materiale si sta dissolvendo tra le luminescenze del *Teatro con bosco e animali*. Anzi, pare quasi che il mondo si salvi attraverso la continuità delle favole. Ma questo novello Schéhérazade inanella infiniti *plot* non per allontanare, bensì per attirare i morti, per nominarli, per farli parlare. Del resto, già in precedenza la citata coabitazione tra attori e pupazzi, nel primo Scabia, pesca nel modello kantoriano, come rivelano le successive metamorfosi nella *Fantastica visione* tra personaggi che, una volta morti, divengono burattini ed angeli. Al presente, dentro i racconti, si risucchiano gli amici, i soli autentici destinatari delle lettere, la bocca spalancata a rivelare emozione e gioia e paura dell'ascolto, la bocca spalancata a tener calda l'ispirazione dell'inventore. La poesia, nasce, come ci insegnano i linguisti, dallo spostarsi dell'asse referenziale a quello conativo, per usare una terminologia professorale non apprezzata dalla *sapientia cordis* dello scrittore. Invece di parlare su qualcosa, si parla a questo qualcosa. Invece di parlare di barbarie e dittature, di sfruttamento e di vietnam, si parla di lupi e cavalli. Invece di tentare di far parlare spettatori, si fa insomma parlare scogli e cinghiali. E l'agit prop diviene così canto, mentre il palcoscenico ospita adesso una fittissima arca di Noè, incapace di controllare gli sfinteri nonostante l'alto grado di civilizzazione cui è giunta, arca smodata e sgomitante per farsi notare, per conquistarsi il diritto di parola. Quel che conta, è il fatto che a furia di tentare i più disparati luoghi teatrali, salvo poi raccontarli dopo, Giuliano ha messo a fuoco, allenato e cresciuto una non resistibile propensione narrativa, breve, spezzettata, trovandole i ritmi giusti. E ancora, il luna park simulato nei posti pubblici si ritira e scivola dentro alla pagina e assume i connotati di una arcadia ilarotragica, d'un Eden colorato, una specie di *cartoon* privato. Dunque si profila a lettere di fuoco il bosco, simulacro dell'inconscio, spesso però organizzato anche nel reale, nei fuori, tra *kermesse* di flauti e carole, e cortei di notturne *performances*, bosco dove si incon-

trano gli opposti, e dove diavoli baciano angeli e li rendono escrementizi, e gli uomini selvatici studiano alla berliz school, etc., etc...

L'altra chiave suggerita da Silvana è l'attività preferita da Giuliano, la sua più ricca dote, quella di ascoltare. La scrittura allora, se vuole tenere spalancate le bocche dei lettori, deve saper prima tacere, per sentire e sdipanare i fili dei suoni, i nidi delle storie che partono da particelle nell'aria. L'aria, il vento. Sempre il vento. Ecco, allora, che il corpo dello scriba si distende a terra, vi si adagia, un orecchio premuto al suolo, a percepire magari l'arrivo degli indiani, e l'altro in erezione verso l'alto. Nei camuffamenti scelti dallo scrittore/animatore/lettore-attore, tra le posizioni più ambite, oltre a quella del correre-camminare da parte dell'autore che utilizza il piede per le cadenze del verso-danza, oltre a quella del volare da parte dell'istrione capocomico di teatri vaganti (perché il teatro è destinato ad apoteosi e apocalissi in cielo), c'è anche quella dell'arbitro cieco, sbucato fuori da *Scontri generali*, arbitro che ascolta le parole. Ma poi c'è l'immobilità che dona l'invisibilità del cinghiale ai limiti del bosco e lo salva dai cacciatori-bestemmiatori. Nel silenzio e nella stasi si realizza forse una tentazione pitagorea [...], perché nel mondo niente finisce, ma tutto si conserva a condizione che sappia mutarsi. E pertanto le *animule* vagano per l'aria, finché la voce muta dello scrittore le fissa e restituisce loro una miracolosa oralità sulla pagina medesima. In tal modo, anche se il mondo si sa invivibile, possono sprigionarsi, proprio dagli incubi dell'esistenza, delle visioni, nell'etimo greco caro a Giuliano viaggiatore alla ricerca di tracce mitiche, *eu-foriche*, *eu-topiche*.

Giuliano Scabia

OPERA DELLA NOTTE Appunti su un'azione di attraversamento¹

5 luglio 1999 – ore 23, 30

abbiamo fortuna, la notte è stellata;
l'appuntamento è a cava Mussoni per mezzanotte; ci vado in macchina;
ci sono mucchi alti di ghiaia, sembrano colline, e i bracci trasportatori
lunghissimi; odore di immondizie;
tiro fuori le ali dell'arcangelo Michele, il leggio, il copione e il sole di car-
tapesta che mi sono costruito alcuni anni fa:
il sole ha il viso di mio padre;
arriva Aldo Jonata col clarinetto – preceduto da una signora con una lan-
terna;
piantiamo le fiaccole sui mucchi di ghiaia, alti diversi metri, grandiosi, bel-
li; il percorso di questa notte, comunque vada, riguarda anche la bellezza:
teatro e poesia sono legati, quasi sempre, all'idea di abbellimento, e co-
munque a un progetto di forma racchiusa in uno spazio e un tempo: e
quindi a una sovrapposizione; è possibile uscire dalla forma?
ha senso farlo? che senso ha farlo?
l'azione di questa notte è uno schema vuoto che potrebbe, a un certo pun-
to, dissolversi – dissolvere lo spettatore, cioè colui che aspetta, che si a-
spetta qualcosa; una metamorfosi – come quando un sogno finisce, o
un'illusione;
gli spettatori (gli iscritti) arrivano a gruppi di 20/30, portati con due fur-
goni navetta; noi stiamo nascosti dietro i monti di ghiaia; qualcuno va e
viene per dirci: sono arrivati, arrivano;
fingere di fare teatro o camminare e basta? camminare, per me, è la più
profonda delle meditazioni e ricerche di bene stare: Aldo Jonata mi scon-
siglia di portare il sole di cartapesta: forse ha ragione: chi lo reggerà? la fa-
tica di portare il sole; decido di portarlo, ho fiducia che mi aiuteranno;
ce la farà a portarli oltre la notte? il cammino è lungo, il tempo non lo so
prevedere, non posso tornare indietro e fermare l'azione; molti di quelli
che hanno comprato il biglietto si aspettano una notte romantica, forse;
non è detto che non lo sia, ma ci sarà, per molti, troppa fatica dei piedi;
quelli che mi hanno invitato (il gruppo che anima il Festival) sono quasi
tutti presenti:

¹ Da: G. Scabia, *Camminata notturna da Santarcangelo al mare* (fotografie di M. Conca), fa-
scicolo stampato in 60 esemplari per i partecipanti al *trekking* teatrale del 5 luglio 1999, pp. 1-
9. Si tratta del diario/resoconto dell'azione teatrale durata da mezzanotte all'alba che Scabia ha
portato al Festival di Santarcangelo dei Teatri il 5 luglio 1999.

gran parte del teatro che si fa è per gente che fa teatro: per questo motivo spesso mi sono buttato fuori, di lato, in luoghi dove non c'è nessuna intesa e nessuna protezione; loro mi hanno invitato con fiducia, alcuni probabilmente resteranno delusi; (questi erano i pensieri che avevo verso mezzanotte: e anche: io sono l'unico che sa il percorso, non sbaglierò in qualche bivio? o anche: cammina cammina, dove stiamo andando? e anche: saranno abbastanza allenati? e anche: come si manifesterà la stanchezza? o anche: saranno un pubblico o persone che camminano e che camminando diventano il racconto? l'umanità in fondo cammina cammina e si conta delle gran fole allo scopo di continuare a camminare – e spesso compie atti di cui non prevede le conseguenze, o non è in grado di comprenderle; cerca di tutto capire e non capisce, a volte, più niente: la cerca davvero la gioia o cerca il suicidio?)

da un po' di tempo e anche stanotte ho in testa la domanda: cos'è la gioia? il teatro è (per me) inventare la gioia – la poesia è (per me) inventare la gioia – trovare lo stato di grazia – aiutare gioia e grazia a sorgere in me e negli altri – la gioia di un riconoscimento nel linguaggio che ci dà senso per un po' – perché subito il senso può offuscarsi e perdersi: il sentiero che si perde)

ho consegnato a tutti il testo di *Opera della notte*

ore 0,15

partiamo: il sentiero è una strada carraia/allargata recentemente e inaugurata come pista ciclabile – sentiero educato, non selvaggio: tutto è educato nelle nostre europa – tranne le rane che gorgheggiano qui intorno – sono felice di stare camminando con queste persone;

(l'idea di andare camminando da Santarcangelo al mare è stata una fantasia dopo che Massimo Marino, vice direttore del Festival, mi ha chiesto di partecipare: non avevo idea di quanto fosse lontano il faro di Rimini – nessuno si sogna, credo, di andare da Santarcangelo al mare di notte attraverso la campagna):

dunque proviamo ad andarci, detto:

che sia questo andare, e quasi solo questo, il teatro della notte:

(qual è la forma del teatro?)

adesso (ore 0, 25) bisogna andare fino in fondo, arrivare: quelli che sono venuti hanno idea di quanto è lunga la via? e del male ai piedi che molti, non allenati, avranno? anch'io però sono stato preso dalla fantasia di andare di notte fino al mare, come in una fiaba di Tom Sawyer;

scendiamo verso il Marecchia, che luccica: passiamo sotto un ponte: il clarinetto suona e lascia dei silenzi attraverso cui si sente scorrere l'acqua sui sassi: stando sotto il cemento e sentendo il silenzio e qualche passaggio di auto penso come si forma in certe chiese l'ascolto; il clarinetto, il silenzio, il mormorio dell'acqua;

ore 0,30

salgo su un traliccio: Jonata mi illumina il copione con una fiaccola: leggo il prologo de *Il poeta albero*, dove parlo dei piedi su cui cammina la poesia, per segnalare che stanotte l'argomento sono i piedi, quelli della poesia e quelli reali, che possono mettersi a far male; dall'alto vedo che siamo tanti, più di quelli che avevamo stabilito;

le parole di *Opera della notte* riuscirò a farle arrivare? oltre una certa soglia di stanchezza non c'è più buon ascolto; sento che c'è aspettativa di notte romantica, di paesaggio bello: ma qui ci sono cave, strade con auto che sotto passiamo, tiri al piattello, grappoli di lampioni – siamo completamente soli – non incontriamo case – sento diversi corpi cominciare a interrogarsi perplessi

PERPLESSI

anch'io sono perplesso: perché voglio andare di notte da Santarcangelo a Rimini? e tu, cara persona che sei qui a camminare, dove andiamo insieme?

scendo dal traliccio: so la strada ma a volte sono incerto: se sbaglio un bivio finiamo chissà dove: quanti ne ho visti perdere il sentiero, soprattutto negli ultimi anni:

sembravano sicuri, campioni, e invece –

quando sono venuto a esaminare il cammino, un mese fa, il ciclista Pantani stava vincendo il Giro d'Italia, staccava tutti: alle ore 12 del giorno dopo l'esplorazione notturna, mentre mi portavano a Rimini la radio ha detto: Pantani costretto a lasciare il giro per ematocrito troppo alto; Roberto, che guidava la macchina, è stato come se l'avesse colpito una pallottola: tutti e due abbiamo detto: no, è un errore:

invece era vero;

è un cammino monotono come certe traversate necessarie: ma nella monotonia quanti eventi! rane con gracidii diversi; uccelli di cui sentiamo il verso, ma che non vediamo; le auto, che sentiamo ogni tanto, e fioriscono nella cupola che ci racchiude; i colpi di brezza e le bolle di calore; il fruscio dei piedi; le voci e i bisbigli; l'interrogarsi; fra due ore molti cominceranno a sentire la fatica;

ore 1.00

scendiamo nel Marecchia: il greto è ampio, ci prende: tutti si siedono sui sassi: leggo *Viaggio d'inverno della cerva*: sto facendo una cosa diversa da tutte, fuori dalle regole del teatro e, forse, anche del buon senso: ma io voglio anche dire: siete mai andati da Santarcangelo al mare a partire da mezzanotte? no, nessuno negli ultimi tempi c'è andato: in macchina o in moto sì, e molti ci sono anche morti: ma a piedi via campi no:

l'andare dell'ascolto:
bellezza della velocità (della luce) e profondità della lentezza (nel buio):
pochi si ricordano del camminare:
camminare un giorno, camminare una notte
dopo un giorno di cammino sembra di volare:
c'è chi riceve il suo dio stando fermo:
ma camminare è, per me, la forma della gioiosa preghiera;
adesso, ore 1, 30, mentre riprendiamo la via sento improvvisamente la maternità della notte – per la prima volta: forse perché ho attraversato questi luoghi da solo un mese fa e non ho sentito nemico il buio: allora, camminando e spingendo la bicicletta, ho mormorato diverse volte “notte sorella”, adesso la sento madre: sento che in questa notte c'è anche mia madre, morta da 25 anni; e i miei compagni e spettatori (per venire si sono iscritti e hanno pagato il biglietto) li sento anche come figli;
la forma teatrale è questa che siamo camminando:
(da Atene a Eleusi per 23 chilometri andavano di notte nel VI giorno delle Eleusinie, nei giorni dei Grandi misteri, con gli iniziandi: iniziare, in-ire, andare, andare dentro: il mistero è là: o qui, mentre molti si chiedono: ma cosa stiamo facendo? pochi si conoscono – e camminano senza parlare: perplessità: fatica):
dove va la scrittura? de-scrittura, de-cifrazione di me, di noi (questo cor-teo), di tutta la rete di strade, viottoli, vie comunali, provinciali, statali, autostradali e rotte aeree e di mare in cui immergiamo i piedi e la testa, adesso: dove stiamo andando per questo reticolato e rete? c'è un disegno più ENORME di quello che riusciamo a capire?
a volte mi domando: c'è un disegno del cosmo?
sì, non è pensabile che non ci sia: tutto il cosmo è una mente in metamorfosi che cresce su se stessa e discesce – sempre rotolando: come sarà la nostra decifrazione fra centomila anni?
cari compagni di sentiero, il racconto siamo noi, stanotte e sempre:
questo lo spettacolo, stanotte e sempre:
c'è stata una soglia (un biglietto) per entrare:
questa soglia (denaro) c'è quasi dappertutto, ormai: si incunea in ogni rapporto: il costo (dei vestiti, dei cibi, delle idee, del teatro, dei telescopi, delle astronavi)

È IL VALORE:

tutto il valore?
e se il tempo è denaro e stanotte arriviamo fuori tempo? perdiamo il tempo e il denaro?
è sorta la luna;
su un cippo votivo il clarinetista suona per l'aria e il buio (siano d'accordo così: che quando gli pare suoni per l'aria) – per sentire fin dove si spinge il suono:

per la notte:
(anni fa avevo molta paura del buio e della notte)
cammina cammina arriviamo al poligono di tiro al piattello: ci sono tettoiette e prati pieni di piatti spaccati: un posto buono per sedersi, non bello: ma cos'è bello?
qui leggo *Opera della notte I* che comincia così:
Quando è l'ora che la notte sorge
Tutte le bestie sento risvegliarsi
Pronte al buio darsi – alla paura.
È l'ora in cui si spera apparire nel buio
Il sorriso del padre.
Cammino – mi figuro – su per un sentiero
Verso la Futa – alto Appennino – e improvvisamente
Scorgo un passante camminante lento – luminoso nei piedi
Passar vicino.
Dove sta andando? A che concilio?
Simili a castelli i camion long vehicle lontani
Sfrecciano come gorgoni – come gabbiani.
Ma arriveranno le parole? Devo raccontare di più o di meno? Forse vorrebbero più racconti, più spettacolo: ma non si deve forzare l'ascolto della notte

L'ASCOLTO:

in cammino di nuovo – saranno le 2,30 – o le 3 –
c'è un grande albero su una curva e suoniamo per lui
il tempo stabilito si sta sfaldando
la forma pre-vista si apre a qualcos'altro:
come quando una fiaba finisce e si torna alla realtà:
che è il vero svelamento:
tutto lo spettacolarismo è falso, bisogna svelare, smascherare:
smascherare tutte le illusioni, la diffusa sogneria:
aspettare l'apparire del vero;
fra l'albero della curva e la prossima sosta il tratto è lungo:
ecco l'autostrada: diritta, alta,
i camion passano come respiri illuminati, si sentono appena:
sono loro gli angeli:
l'autostrada è meravigliosa – è il tempio:
i camion e l'autostrada sono parte della mente di Dio:
(una persona il giorno dopo mi ha detto: ho avuto paura che un camion cadesse giù per guardare la processione di lumini):
un giovane mi viene vicino e dice: Ho un problema di scarpe: le espadrillas si sono consumate e ho un buco, cammino appoggiato ai bordi, ho un'autonomia di 500 metri: –
allora, dico, il problema nostro adesso sono le tue scarpe: –

mi basterebbe un pacchetto di sigarette vuoto, dice, per fare delle suole:
sì:
– sono Massimo di Genova, sono stato tuo allievo una volta, sono felice:–
sì:
cerchiamo i passaggi con poca ghiaia;
dopo un po' dice: ho recuperato, posso farcela;
dopo meno di un chilometro c'è il fiume deviato, una conca di cemento:
oltre comincia Rimini:
arrivano piano piano – adesso si vede la stanchezza, i piedi affaticati: sono
le 4:
le fiammelle sono incerte:
c'è perplessità:
l'aura, se c'era, si sta dissolvendo: viene un altro tipo di riflessione: o un ri-
fiuto:
leggo *Opera della notte 2 e 3*:
arrivano le parole?
andrebbero lette a tu per tu, in una stanza, in un teatro:
adesso sono stanchi – vorrebbero distendersi, dormire:
c'è ancora tanta strada;
passano le 4 e vedo l'inizio del cielo chiaro, alba;
riprendiamo il cammino: i piedi sono caldi, le gambe pesanti: anche i volti
– affaticati:
sento molto amore, un grandissimo amore per tutti questi camminanti:
credo che tutti, come me, si stiano chiedendo cosa stiamo facendo, dove
stiamo andando:
siamo fuori dallo spettacolo: sia chi accetta, sia chi rifiuta, è in un terreno
diverso:
adesso siamo senza maschere, stanchi, col libretto della poesia in mano
che nella stanchezza non serve a niente:
la verità:
stiamo uscendo dall'abbellimento spettacolare per entrare nella verità
(mi sembra di stare su una soglia)
attraverso la *trance* del cammino al risveglio:
si attraversa un parco, piedi nell'erba, fruscio, alberi
cielo che appare:
appare davanti, posato dalla mente,
il ponte romano
chiaro, emerge dall'acqua, dall'erba:
è la scultura più bella che si possa pensare:
è un dio: un dio reggitore, attraversatore, camminatore:
come l'autostrada:
(dio è un nome che a volte mi emerge all'improvviso, svelandosi come se
fosse appena formato: riassume qualcosa che non saprei dire con altre pa-
role: un'intensità di gioia e felicità – di allegrezza e comunicazione – di
contemplazione e presenza – parola che

affiora in certi momenti come segno di intesa fra evento e ascolto)
sul ponte Jonata suona
un'auto si ferma, il guidatore apre il finestrino e saluta, con reverenza e intensità, va via senza far rumore, è perché ho le ali? (non c'è nessun altro che noi e quell'auto)
siamo molto sparsi, un po' sperduti lungo il canale del porto, c'è la luce dell'alba che prende un po' di colore, il faro è lontano, i pescherecci stanno partendo
molti sono al limite delle forze, sento che non ce la fanno, ma dobbiamo andare là
vedo i giovani dell'organizzazione seduti che aspettano, sono lì dalle 4 coi pullman per riportarci indietro, siamo usciti dal tempo pensato, spazio tempo e notte non prevedibili, questa è la forma adesso, qualcuno dei camminanti deve andare al lavoro, comincia il tempo regolato (siamo andati fuori dal tempo)
sta cominciando l'aurora fra poco sorge il sole
dai pescherecci che stanno per partire ci guardano esterrefatti
sul bordo estremo, dove finisce la Romagna e comincia l'Adriatico, con accanto l'uomo che ha portato il sole, dopo che il clarinetto ha salutato Rimini, e sono tutti seduti sul molo davanti a me, leggo la prima scena di *Visioni di Gesù con Afrodite* quando la dea esce dal mare e parla col figlio di Dio;
i pescherecci mi passano alle spalle:
fra poco esce il sole
dopo la lettura (le parole arrivano?) dico:
ho gratitudine per tutti, che mi avete accompagnato:
che siamo venuti fin qua insieme:
vi sono profondamente grato:
poco dopo, mentre andiamo via e mi volto vedo il sole appena emerso dal mare – sembra un uovo rosa:
di colpo mi viene in mente la cosmogonia orfica
che racconta come tutto è nato dall'uovo cosmico
che l'uovo si è aperto e ne è uscito
Amore dalle ali d'oro:
dev'essere stato un sole come adesso
a fargli venire l'idea
a quei poeti
e a chi aveva responsabilità del fuoco
di cuocere un uovo sulla piastra
rosa rosato oro rosso bianco e giallo cromo
per mangiarlo.

Franco Quadri

UN'INFANZIA RIGUADAGNATA¹

Poeta e forse mago, emerso con le sperimentazioni d'avanguardia all'epoca del Gruppo 63, alla fine degli anni '60 Giuliano Scabia imparò a volare. Da allora infatti non ha più smesso di scavalcare schemi, cancellare formule, gettare etichette precostituite, per mettere in moto, dovunque se ne presentasse l'occasione, un teatro di non teatranti, ma non soltanto, scegliendo studenti, pensionati, massaie, ricoverati manicomiali sulla via della libertà per mobilitare energie di gruppo, ma non soltanto, in vista di creazioni estemporanee. Erano i primi passi di un "Teatro Vagante" che si sarebbe via via accorpato in una ventina di testi, e non soltanto, sottraendosi all'ambito didascalico per inseguire la libertà dell'immaginazione fuori dagli spazi scenici e lasciarsi andare alle suggestioni di un racconto perso nell'infinito, ma dentro alla natura, rivissuta con la spontaneità lieve e imprevedibile di un'infanzia riguadagnata. Un racconto del tutto originale, da comunicare di persona o da esprimere coralmemente, da dire o da interpretare, da leggere o da portare in scena.

A questo ciclo, denso di avventure come un serial ma assai più sfrenato nel suo itinerario aereo, s'aggiunge ora col suo sorridente titolo surrealmente minaccioso *L'insurrezione dei semi*, scritto su commissione a tempo di record e "dedicato a tutti gli attori del mondo". Prevede una trentina di personaggi affidabili però a sei soli attori purché "ben allenati alla corsa", in quanto le trasformazioni previste non si contano: in pista si notano tra gli altri un angelo subito travolto da un motociclista (ma è difficile che qui si muoia in modo definitivo), un dio pugilatore, altri dèi alternativi, le personificazioni del cancro e del tempo, ma anche la stella polare sorpresa a dialogare con un cane, due maiali che si strusciano amorosamente lamentando il disprezzo del genere umano, l'albero della vita con relativo serpente, l'uccello del paradiso e il pesce baucu...

Ma a dar vita a tutti è forse la mente di una coppia di umani in ricerca di un figlio scomparso appena partorito ma certo destinato a riapparire perché ci troviamo nel giardino degli dèi, aldilà della porta del tempo, dove basta evocare per essere, tra "parole che nascondono parole" e non smettono di generare echi da accavallare in rima. È un mondo di mutanti che danzano con fantastica leggerezza in un gioco infinito al quale non danno alcun senso, anche se sono serissimi i concetti che vengono messi in discussione e coinvolgente il procedimento, tanto che la fiaba si legge d'un fiato. Ma forse una fiaba *L'insurrezione dei semi* non lo è perché non c'è una vera storia, e meglio sarebbe chiamarla una moralità anche se non c'è una morale in questo universo dove il possibile e l'impossibile coincidono. È certo che verrebbe

¹ Da: G. Scabia, *L'insurrezione dei semi. Sentiero per attori ricercatori*, Milano, Ubulibri, 2000, pp. 7-8.

voglia di leggersela ad alta voce questa *Insurrezione*, anche se non si è attori per coglierne tutte le sonorità, calandosi in queste vite istantanee da insetti. E in effetti una semplice lettura a due voci, come quella che ne hanno fatto pubblicamente a Udine, nell'occasione per cui era stata scritta, lo stesso Giuliano Scabia con Rita Maffei, seduti su due sedie al limite di una piccola ribalta, facendo tutte le voci e non saltando le didascalie, mentre ne rincorrevano agilmente i ritmi e se li rimbalzavano, era già una rappresentazione vera e propria, senza scene ma rigurgitante d'immagini che galleggiavano deliziosamente per la sala. Chiamiamola allora semplicemente teatro, con quella parola di cui l'Averroé di Borges cercava inutilmente il senso, mentre guardava giocare dei bambini che inconsapevolmente il teatro lo stavano facendo reinventando dei momenti di vita.

4. IL TEATRO SEGRETO

Franco Acquaviva

IL “TEATRO STABILE” DI GIULIANO SCABIA¹

Università e teatro: tre elementi di fondo

Il percorso pedagogico-universitario di Scabia si snoda tra cultura universitaria *ufficiale*, esplorazioni teatrali (che partono, sempre, da un testo), esplorazione delle possibilità umane e artigianali di un gruppo di persone (gli studenti dei vari anni di corso).

Vorrei esaminare un momento i tre elementi appena menzionati.

La cultura universitaria *ufficiale* si esprime in quella specie di summa della conoscenza potenziale, di cui ogni studente dovrà decifrare i segni, che è il “programma di corso” (preparato annualmente da ogni docente per il proprio insegnamento). Questo, osservato dal punto di vista della particolare drammaturgia scabiana, diventa un documento più concretamente progettuale, uno schema di intervento, assomigliando in ciò allo “schema vuoto”, per usare una nota nozione scabiana che, nell’ambito del teatro “a partecipazione” da lui praticato, ben fotografa, di un’esperienza avvenuta, il grado minimo di progettazione che le è stato preposto: “Lo schema vuoto è un canovaccio, una *commedia* di cui sono scritti soltanto i titoli delle scene: può venire riempito in molti modi, a seconda delle situazioni”². Anche nel caso del “programma di corso”, dunque, potremmo dire di essere di fronte a una specie di “schema vuoto”? Di fronte a qualcosa cioè che stabilisce un grado zero della drammaturgia perché è pensato per essere in seguito riempito dai contenuti dell’esperienza?

Le esplorazioni teatrali, che conducono su strade le più diverse e impensabili, partono sempre da un testo, o da testi. Per *testo* qui non si intende solo una unità drammaturgica compiuta e convenzionale appartenente al repertorio drammatico occidentale: accanto alla scelta di testi teatrali canonici e basilari per la storia del teatro occidentale (*Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, *Pentesilea* di Von Kleist, *Faust* di Goethe, ecc.), si sviluppa un’attenzione verso altri tipi di testo. Una volta è un testo che nasce dalle improvvisazioni su di una traccia proposta da Scabia (*Ottetto*, a.a. 1984-’85). Un’altra volta la scrittura anticipa il lavoro di scena che poi si sostanzia in uno *spettacolo*: ed è scrittura individuale di ciascuno studente su tema dato,

¹ Tesi di laurea discussa presso l’Università degli studi di Bologna (DAMS), a.a. 1993-’94 (poi in “Prove di drammaturgia”, III, n. 1, 1997, pp. 9-31).

² Dattiloscritto messomi gentilmente a disposizione da Scabia, consultato presso l’archivio-Scabia a Colleramole, Firenze.

che in seguito si integra nella stesura collettiva del testo finale (*Questa sala*, a.a. 1986-'87). In un altro caso il riferimento di partenza non è un testo, ma un personaggio che percorre una catena di testi di varie epoche (Don Giovanni in *Rassegna di moderni Don Giovanni*, a.a. 1991-'92). Ogni anno cambia il punto d'osservazione nell'indagine sulla drammaturgia del testo e sui suoi rapporti con chi lo affronta leggendolo o mettendolo in scena o, è il caso del corso del 1996 sulle *Baccanti* di Euripide, addirittura danzandolo.

Esplorazione delle possibilità umane e artigianali di un gruppo di studenti. Questo è uno degli aspetti più pregnanti e originali dell'attività universitaria di Scabia. Forse l'aspetto che presenta i più evidenti parallelismi con la sua attività indipendente. Abbiamo visto infatti come ogni processo artistico che porta poi a un testo, a uno spettacolo, o va a configurare un'esperienza di teatro "a partecipazione" prenda sempre le mosse da incontri con persone particolari, che suscitano determinati stimoli. Il lavoro con gli studenti non prende mai come punto di partenza l'eventuale prodotto finale, ma tende a indagare le dinamiche di relazione, si interroga sul rapporto tra soggetto e sapere, su quello tra soggetto e ideologia, tra soggetto e memoria, tra soggetto e suo ruolo nella cultura della propria epoca. Allo stesso tempo tende a produrre meccanismi di seduzione reciproca, cioè una dinamica simile al rapporto che si instaura tra artisti che collaborano per un'opera. Pur, con questo, mantenendo chiara la natura essenziale di rapporto pedagogico che caratterizza allievo e docente. Semplificando, si potrebbe dire che: 1) queste esplorazioni partono dalle esigenze didattiche del contesto ufficiale; 2) coinvolgono gli studenti facendo leva sulla loro disponibilità a rendersi percepibili, a sé e agli altri, come individui complessi e in relazione reciproca e non solo come semplici, isolati fruitori di *sapere*; 3) passano per il *fare teatro* dunque si pongono il problema della scena: del *se* e del *come* arrivarci a partire dallo stimolo preciso di un *testo*; 4) approdano, anche se non sempre, a uno spettacolo che diventa anche esemplificazione teatrale della storia, piccola o grande, di quel gruppo in quel contesto; 5) si concludono tornando al punto di partenza, all'Università: lo spettacolo spesso diventa anche prova d'esame, insieme ad una verifica colloquiale sulla base di relazioni interne al lavoro svolto, le *scritture*, così compiendosi il passaggio obbligato dell'esame, dunque il *ritorno* istituzionale, e compiendosi anche il percorso nell'*esperienza* dello "schema vuoto"/programma d'esame.

Il rapporto con i testi

Durante il corso Scabia affronta i testi di base seguendo tre tensioni fondamentali. La prima conduce la riflessione nei pressi delle opere *monumento*, e cerca rispetto ad esse non tanto l'approccio teorico/interpretativo, quanto una modalità di contatto più intima, sia con la "superficie verbale" del testo – che spesso viene tradotto da ciascuno studente, trasformandosi anche in pre-testo per la ricerca di una scrittura organica alla propria lingua più vera e

profonda – sia con il tema di fondo, con l’anima nascosta dell’opera, o con l’“archetipo” che va a toccare.

Scabia usa il termine “archetipo” almeno in due differenti contesti: in un ambito progettuale/pratico e in una prospettiva già teoretica. Nella cronaca del lavoro con le scuole d’Abruzzo, *Forse un drago nascerà*³, Scabia usa l’espressione “tastiera di archetipi”. Dice: “Lo schema *Forse un drago nascerà* si fonda sulla struttura dei miti di fondazione e delle fiabe di draghi, attraverso una tastiera di archetipi (il Fondatore-Padre [fondatore delle città di cartone che vengono costruite e animate dai ragazzi], la Città Nuova, il Gran Teatro Spettacolo della Città, gli Alter Ego burattini – lo sdoppiamento degli abitanti –, il Drago, il Cavaliere) che ha lo scopo di mettere in moto tutta la forza fantasmatica di chi è coinvolto nell’azione”⁴.

Nel caso citato dunque ogni “archetipo” emergerebbe attraverso la costruzione e la presenza attiva di un oggetto più o meno grande: il Fondatore-Padre è un pupazzo gigante, il Drago una lunga struttura di stoffa e cartapesta sotto la quale trovano posto i bambini che lo animano, e così via. In ambito più teoretico si colloca invece la seguente riflessione sopra l’uso di oggetti che tendono a suscitare archetipi:

La verità e grandezza dei pupazzi giganti, totem, draghi, eccetera (il *fare gigante*) è prima di tutto un bisogno narrativo, una proiezione esterna di archetipi (protettivi o distruttivi) allo scopo di renderli più forti nei confronti della scena esterna (la città, la campagna). Ma è anche un’astuzia per accrescere il rapporto fantasmatico di partecipazione. Il pupazzo gigante, il drago, eccetera, accendono una serie di ricordi e di proiezioni che mutano le relazioni esistenti fra corpo e mondo esterno. Un oggetto gigante gestito nello spazio e continuamente inventato fa mutare di segno a tutto lo spazio: la sorpresa di questa nuova ottica costituisce l’inizio di un processo conoscitivo: cioè l’inizio della messa in discussione dell’assetto stereotipo (e ideologico) dello spazio in cui ci troviamo immersi. In questo senso l’oggetto gigante è uno stimolo gestito attraverso una storia fantastica costruita collettivamente⁵.

Anche il testo può contenere archetipi. Portarli alla luce e confrontarcisi è una delle direzioni del lavoro con gli studenti. Coerentemente, Scabia parla di “andare dentro al testo con tutto il corpo”, anche per scoprire i reali punti di contatto tra il testo e chi, in quel momento, lo attraversa.

La seconda tensione si manifesta nello *spezzare* i testi, – pur senza prescindere – per individuare temi o personaggi presenti in più di un’opera in epoche diverse, che possono considerarsi archetipi della cultura occidentale: *Rassegna di moderni Don Giovanni* (a.a. 1991-’92), sul personaggio di Don Giovanni; *Cavalli e cavalieri* (a.a. 1992-’93), sulla figura letteraria del cavaliere antico; *Gli stivali del gatto e la voce della poesia* (a.a. 1993-’94), sul personaggio del Gatto con gli stivali nella sua versione perraultiana, ma toccando

³ G. Scabia, *Forse un drago nascerà. 12 città-teatro di una regione costruita dal Teatro Vagante*, Milano, Emme Edizioni, 1973, p. 13

⁴ *Ibidem*.

⁵ G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, Roma, Bulzoni, 1973, p. XVIII.

anche altre versioni conosciute; *Da bosco a bosco camminando* (a.a. 1994-'95), sul tema del bosco nei due drammi shakespeariani, *Sogno di una notte di mezz'estate* e *Come vi piace*. Anche in questo caso non cambia l'approccio deideologizzante e attualizzante – tendente cioè a confrontarsi con l'esperienza storica e personale dello studente – rispetto ai temi-personaggio affrontati. Mi sembra che in ultima analisi lo scopo sia sempre quello di suscitare negli studenti reazioni vere, rispetto a qualcosa che altrimenti rimane argomento puramente accademico. E a partire da qui strutturare un percorso pedagogico.

La terza tensione, che si manifesta solo un paio di volte (*Ottetto*, a.a. 1985-'86; *Questa sala*, a.a. 1986-'87), consiste nel lavoro diretto sulla scrittura nel suo rapporto con la scena, senza la mediazione di un testo preesistente; cioè partendo esclusivamente dalle improvvisazioni e dai testi prodotti dagli studenti su tema dato.

Quello che abbiamo poc'anzi sommariamente descritto è un po' il processo visto in sezione, l'estrapolazione di una serie di costanti deducibili dai documenti che registrano, anno per anno, le esperienze teatrali compiute da Scabia all'Università. E di questi documenti è indispensabile parlare, poiché non sono semplici verbali d'attività svolte, non hanno solo funzione istituzionale giacché costituiscono programma d'esame. Ma sono il momento in cui la logica istituzionale del corso universitario e l'esperienza compiuta si fondono in un testo che oltrepassa la circolarità equilibrata, logica, del processo università-esperienza-università. In altre parole, questi testi richiedono un sovrappiù di energia, assolutamente non richiesto dalla logica istituzionale della prova d'esame. In certi casi questo sovrappiù non si limita a produrre testi straordinari (le dispense: testi straordinari – nel senso di *fuori dalla norma* – perché non mi risulta che in nessun'altra facoltà gli studenti scrivano i testi dell'esame!), ma, addirittura, sfocia in un'attività semiprofessionale di teatro. [...]

Il tempo dedicato a questo tipo di lavoro comincia ad essere un tempo extrascolastico; da individuale che è normalmente, il tempo tende a diventare di gruppo, con le sue regole e le sue scansioni stabilite dal programma che il gruppo si dà; il luogo del lavoro comincia a non essere più soltanto l'aula universitaria, ma i luoghi in cui il gruppo sceglie di agire, e quel particolare tempo-spazio quasi impalpabile, ma ben presente, che è la coordinata interna che qualsiasi buon gruppo – specie teatrale – finisce per possedere e che gli consente di adattarsi a spazi e tempi esterni sempre diversi. Non si tratta più solo di energie intellettuali, ma è anche lavoro fisico, sudore, fatica che vengono profusi. Il caso del *Gorilla Quadrumano* è il più eclatante – addirittura una *tournee* in Francia al Festival internazionale di Nancy, e parecchi giri per l'Italia – ma non è il solo. [...]

Le dispense universitarie

L'autonomia *letteraria* dei testi prodotti nei vari anni di corso è direttamente proporzionale alla forza dell'esperienza che li ha generati. Alcuni di questi testi hanno la forza narrativa di un romanzo: il *Gorilla Quadrumàno* è un racconto perennemente in equilibrio tra esigenza di chiarezza documentaria sul metodo didattico che guida l'esperienza del gruppo, impegno etico-politico, e momenti di limpidezza narrativa che escono dalla bocca di alcuni personaggi memorabili scovati in qualche villaggio dell'Appennino.

Il *Gorilla Quadrumàno* viene pubblicato da Feltrinelli nel 1974, mentre *Dire, fare, baciare* esce nel 1982. Sono gli unici due documenti sul corso di Drammaturgia 2 che siano stati pubblicati. Ma paralleli ad essi esistono altri *corpus* di descrizioni e testi prodotti all'Università al ritmo di uno per anno. Ogni corso prende avvio dalla lettura di un testo, non necessariamente teatrale o costituito da un'opera completa. [...] Si tratta di testi molto diversi – come si vede –, il cui criterio di scelta probabilmente ubbidisce alle suggestioni culturali che in quel momento sono attive nel docente/autore, suggestioni che, colte in filigrana nella lettura dei documenti, rimandano ai loro contesti specifici di provenienza. Credo non sia un caso, per esempio, che, nel 1994, la scelta della fiaba di Perrault cada in un momento in cui l'attenzione dello Scabia scrittore è ancora rivolta al problema della narrazione in prosa, appena affrontato in romanzi come *In capo al mondo* (1990) e *Nane Oca* (1992). Altrettanto indicativa è la scelta di *Leonce e Lena* di Büchner, che, nel 1978, cade in un momento politico delicato e disperato come quello che seguì i fatti del 1977 bolognese (il poeta Büchner, giovane e rivoluzionario, appariva forse, rispetto agli studenti del 1977-'78, un *coetaneo* di un secolo prima). Ma il criterio della scelta è secondario rispetto al metodo con cui Scabia affronta il lavoro sui testi. Non si pensi che la breve fiaba di Perrault, ad esempio, venga subito trattata come tema per uno spettacolo. Il testo anche qui, come lo era stato per *Scontri generali*, funziona da "test" ("testo/test" è la definizione che Scabia aveva dato del primo *Scontri Generali*). Mette cioè alla prova.

Una prima prova è quella della traduzione dalla lingua originale. Nel caso de *Il gatto con gli stivali* gli studenti traducono, ognuno per conto proprio, dal francese. In quello della farsa di *Maistre Pierre Pathelin* – argomento del corso 1983-'84 – Scabia tenta una traduzione collettiva, ma poi propende per una "traduzione letterale molto commentata"⁶. Sulla base della quale ogni studente conduce poi una traduzione personale. Non sempre si parte dalla traduzione o dalla scrittura. Ne *Gli stivali del gatto e la voce della poesia* l'incontro con il testo avviene a corso cominciato, ma, in ogni caso, la fiaba di Perrault comincia ad esercitare la sua influenza fin dal primo giorno di lezione. Diciamo, meglio, che intorno alla fiaba si crea una rete di azioni che si rapporta ad essa in vari modi. La prima di queste azioni è una camminata.

⁶ G. Scabia, *Bee ovvero farsa di Maistre Pierre Pathelin* (dispensa realizzata nell'a.a. 1983-'84), p. III.

Una camminata che i ragazzi del corso, insieme a Scabia, compiono attraversando il centro di Bologna per raggiungere la nuova aula di lezione. Si tenga presente che il personaggio di Perrault è simboleggiato dagli stivali che indossa. Con questi stivali il gatto precede sempre il padrone e sistema le cose in suo favore (“il bravo gatto, che faceva sempre da battistrada”; o che “trottava sempre avanti la carrozza”)⁷. Dunque la camminata del primo giorno di lezione è insieme un modo indiretto e corporeo di entrare dentro al testo. È una prova di resistenza per le motivazioni del gruppo, l’atto di fondazione del gruppo stesso, il silenzioso patto che il gruppo degli studenti sottoscrive con Scabia, e anche, in senso lato, la prima inconsapevole improvvisazione del gruppo sul tema del corso. E infatti, il giorno dopo Scabia propone di fissare con la scrittura la memoria di quel primo, sorprendente esercizio su un tema molto preciso: camminare.

Paratesto e drammaturgia delle coincidenze

Entrare nel testo per Scabia significa spesso creare con gli studenti un *paratesto*, che ricalca i motivi strutturali del testo preso in esame, ma che non è propriamente il testo stesso, né un testo letterario composto per l’occasione. Il *paratesto* è una dimensione dell’esperienza che viene suscitata dal testo; o il contenuto mentale e formalizzato di un’esperienza in atto. Oppure, in altri termini ancora, è il *fantasma* del testo, che lascia il suo corpo di parole e va ad abitare corpi di carne e oggetti. Il paratesto si specchia nel testo momento per momento, costruendosi sul suo modello, sulla sua struttura, ma con una storia diversa. Ad esempio, la fiaba de *Il gatto con gli stivali* comincia con la morte del padre e con l’eredità che questi lascia ai figli; all’ultimo di essi il padre lascia solo un gatto, che però è molto furbo: di questa furbizia gli stivali e il sacco sono il mezzo e insieme il simbolo. Grazie alla poetica/pratica del paratesto l’inizio della fiaba, così come l’ho descritto poc’anzi, si rispecchia nel primo giorno di lezione. Viene a mancare l’aula; bisogna trasferirsi in quella nuova. Davanti al portone sbarrato Scabia dice: “Seguitemi, ma state attenti che potrei anche scomparire”; così il gruppo si mette in marcia. Si sente l’eco di due dei temi della fiaba: quello della morte del padre, corrispondente all’improvvisa indisponibilità dell’istituzione; quello del camminare, del mettersi in marcia, come conseguenza di questa perdita. Il tema del camminare nella fiaba è simboleggiato dagli stivali del gatto; il primo giorno di lezione, invece, questo tema si sostanzia in una vera camminata. Il *paratesto* emerge proprio dal testo, se ne stacca come un ectoplasma, usa i suoi temi, ne ricalca la struttura, ma racconta una storia diversa, storia di persone qui ed ora, all’Università a seguire un corso negli anni ’90, ma entrate

⁷ C. Perrault, *Il gatto con gli stivali*, trad. di Carlo Collodi, in Giuliano Scabia, *Gli stivali del gatto e la voce della poesia*, a c. di F. Gasparini, quaderno di drammaturgia n. 7, Bologna, copisteria Harpo, 1994-2005, p. 66.

nell'alone di un racconto di qualche secolo prima che diventa, poi, racconto di gruppo.

Non pochi ragazzi dubitano che il professore abbia predisposto, come fa credere, l'incidente del primo giorno; sembra loro più probabile che abbia sfruttato una coincidenza, una mera casualità. Annota una studentessa: "Una camminata attraverso la città, vissuta a posteriori come un 'tutto calcolato' da parte del professore. Forse sì, forse no"⁸. Oppure:

Il primo giorno di lezione dobbiamo camminare. Il giorno successivo dobbiamo scrivere sul camminare. Penso che molti di noi si siano interrogati sulla furbizia del professore. Fare e poi scrivere: metodo educativo o coincidenza?⁹

Che Scabia abbia sfruttato una coincidenza o meno è poco importante. Più interessante è constatare che Scabia ha messo in atto, in questo caso, una *drammaturgia delle coincidenze*. Che una tale drammaturgia, qui, risulti come il frutto di un progetto, o di un'improvvisazione, cambia poco; l'importante è notare la presenza di questo principio d'azione: una gestione delle coincidenze a scopo drammaturgico. [...]

Negli scritti contenuti nella dispensa su *Il gatto con gli stivali* la consapevolezza del *paratesto* è vissuta come un fatto suggestivo, al limite magico o di "furbizia". [...] In un'altra parte della dispensa una studentessa dice: "Così partiamo, professor Scabia in testa ('seguitemi, ma state attenti, qualche volta potrei anche scomparire') [...]", oppure: "[...] non vorrei insistere sulla magia di quella camminata [...]", e ancora: "Non vorrei insistere sul fatto che il professore, dopo essere finalmente giunti alla meta, ci promette di rivelarci svelarci il segreto dell'eterna giovinezza [...]"¹⁰.

Il tono letterario delle cronache, che a volte offusca, copre gli eventi, mi sembra una spia della forte suggestione esercitata da Scabia. Le cronache raccolte nella dispensa tendono alla creatività, segno che si è messo in moto un meccanismo di *comprensione affettiva*, totalmente opposto a quello intellettuale cui abitualmente gli studenti si affidano. La *suggestione* esercitata dal professore è un semplice atto di affabulazione. Scabia comincia immediatamente a *recitare* – nel senso di *to play* – a far teatro; crea suggestioni con corpo e parola d'attore. In questo modo gli studenti sono sottoposti a una sorta di spaesamento – c'è anche chi lo rifiuta e se ne va.

Istituzione e affettività

Una delle domande che ponevo qualche pagina fa torna ora d'attualità: com'è possibile tener vivo e fecondo il paradosso di una completa identità tra

⁸ Ivi, p. 11.

⁹ Ivi, p. VII.

¹⁰ G. Scabia, *Gli stivali del gatto e la voce della poesia*, cit., p. II.

lo spazio-tempo istituzionale d'un corso universitario e uno spazio-tempo *affettivo* che vi si sovrappone fin quasi a farlo scomparire? Si potrebbe dare una risposta con le parole di una studentessa. Cosa rimane di quella camminata affabulatoria di inizio corso?

Rimane la qualità di quella camminata, determinata dalle richieste dei giorni successivi. Ripensarla, scriverne, non accontentarsi dei primi pensieri che vengono alla mente e ancora camminare, immaginare di camminare, leggere di camminare. *Senza saperlo apprendiamo le regole di un sistema di indagine*¹¹.

Attraverso la messa in moto di una *conoscenza affettiva* cioè, si giunge, inizialmente senza saperlo, ad apprendere metodi di lavoro, di ricerca. Mi sembra che tutto questo possa vivere nella misura in cui viene a formarsi un gruppo. Dal corso come insieme di studenti si passa, anche se non sempre, al gruppo, mentre il passaggio alla compagnia teatrale semiprofessionale è avvenuto poche volte: per il *Gorilla* (1974), per il *Pathelin* (1984), per *Les jeux de la feuillée* (1986). Intuire la possibilità che ci sia gruppo e seguire questa intuizione: non è cosa che venga detta, né definita né, forse, preparata. Ma nel momento in cui si avvia il lavoro è necessario, precisa Scabia, “[...] mettere la fine nell’inizio”; cioè assegnare all’esperienza in corso, fin dal primo momento, una durata limitata nel tempo; e anche ritualizzare collettivamente il tempo, in modo che la fine dell’esperienza venga percepita chiaramente da tutti [...]. Certamente il gruppo non si forma ogni anno, dipende da una serie di circostanze. Credo, alla luce della mia esperienza personale con il Teatro Ridotto di Bologna, che un insieme di persone cominci a diventare gruppo, o comunità, nel momento in cui si definisce rispetto a un fatto esterno che lo coinvolge e, anche, lo mette alla prova. In altri termini si potrebbe parlare della necessità di una *dislocazione* iniziale – mentale, fisica, spaziale – che faccia scattare l’impegno psico-fisico dell’esperienza. È come un meccanismo di *spaesamento/orientamento* che viene avviato fin dall’inizio del corso e comporta una specie di piccolo shock, necessario per uscire dai binari di una percezione ordinaria di sé e del proprio ruolo abituale di studente. L’esempio della camminata del primo giorno di lezione, in questo senso, mi pare abbastanza calzante. Ma non è il solo, anche l’idea del “patto iniziale” dichiarato e fatto firmare da Scabia, in una delle prime lezioni sul *Faustus*, rientra in questa modalità.

O, molto più semplicemente, il fatto di far leggere a ciascuno studente, davanti agli altri compagni, un testo scritto il giorno prima su tema dato. Oppure il fatto di preparare teatralmente lo spazio dell’aula: partire dallo spazio per cambiare la relazione tra i corpi e, dunque, tra le persone.

¹¹ Ivi, p. VII. Corsivo mio.

Giuliano Scabia

DIARIO DEL CORSO *NUTRIRE DIO. AVVICINAMENTO A DIONISO 1.* “ECCO, IO, FIGLIO DI DIO, SONO GIUNTO ALLA TERRA TEBANA” (*Baccanti*, vv. 1-167)¹

Bologna, febbraio 1996, pioggia fredda, poi neve

prima fase: lettura del testo (vv. 1-167)² e traduzione letterale; questioni metriche; prove di traduzione metrica italiana partendo dalle brevi e lunghe (tempi musicali); solfeggio e battito del piede; studio dei differenti metri provando a ballarli; ipotesi che il ballo tondo stia alle spalle del coro tragico; ricerca (in bibliografia) sullo stato attuale di conoscenza del ditirambo; cenni di metrica greca;

chi è il Dioniso delle *Baccanti*; come mai Dioniso è il capo del teatro? chi è il nostro capo (di quelli che studiano e fanno il teatro)? chi era? quali erano i suoi nomi? (in Pauly-Wissowa sono elencati tutti, 136); studio dei nomi di Dioniso;

chi è oggi Dioniso? cosa ci ricordiamo di lui? è un dimenticato; vive nella cultura;

ma:

trance, estasi, perdita di coscienza, ricerca sullo stato altro, droghe, vino, mescalina, musica e *trance*; studio di Rouget, *Musica e trance*; studio di Kerényi, *Dioniso*; studio di Walter Otto, *Dioniso*; studio di Jeanmaire, *Dioniso*; studio di Nietzsche, *La nascita della tragedia*;

forma del coro (quadrato, tondo, semicircolare)

ricerca del passo su: ◡◡—, ◡◡— (ionico a minore)

¹ Da: G. Scabia, *Nutrire dio. Avvicinamento a Dioniso*, in collaborazione con G. Anzini, F. Gasparini, A. Jonata, nono quaderno di drammaturgia, Bologna, copisteria Harpo, 2001, pp. 19-40.

² La tragedia inizia con Dioniso in scena, che racconta la propria storia. Suo padre è Zeus, la madre è Semele, la figlia di Cadmo, il fondatore di Tebe. Semele, quando era incinta di Dioniso, aveva chiesto a Zeus di farsi vedere da lei nella sua massima manifestazione. Questo le era costato la vita: Zeus era giunto sotto forma di folgore, e l'aveva incenerita; Zeus poi aveva salvato il feto del figlio ancora vivo tra le ceneri della madre, e aveva portato a termine la gravidanza cucendoselo nel ventre. Ora Dioniso ha assunto un aspetto umano ed è tornato a Tebe. Da dove sta parlando vede già la tomba della madre coperta da una vite. Vuole che la città riconosca che lui è un dio, il figlio di dio. Per punire Penteo, suo cugino, re di Tebe, e le sorelle della madre (tra cui Agave, la madre di Penteo), Dioniso ha invasato tutte le donne della città, che ora sono sul monte Citerone e vivono in gruppo, o in uno stato di quasi selvaticità. Le donne che entrano a Tebe assieme a Dioniso, invece, vengono con lui dall'Asia minore. Sono le sue vere seguaci, quelle che conoscono i riti con i quali celebrarlo. Quando entrano in scena raccontano danzando e cantando la nascita del loro dio. Descrivono anche i riti che sanno compiere per partecipare alla felicità che il dio sa dare a chi lo conosce.

prove di ballo in tondo senza canto; con canto;

propongo di immaginare far nascere ballando cantando (ballarcantando / cantarballando) il dio suono e ballo ("suono e ballo") -

arriviamo a ballare compattamente cantando il primo verso in traduzione da ballo, sul metro UU—

una frenesia prende il corpo di ballo - li vedo a un certo punto prendere il volo e diventare inarrestabili:

con molta dolcezza, dopo circa un'ora, li fermo: hanno vissuto una leggera *trance* e subito dopo, riposandoci seduti per terra, ne parliamo;

molta gioia sui visi, come sempre quando accade l'armonia del canto e ballo;

incontro del 19/3/1996, sole e gelo

1) lettura e traduzione della prima strofa del coro: "Dalla terra di Asia..."
presento Aldo Jonata, musicista collaboratore

2) piedi nel ballo e metrica //

ballare cantare insieme //

diverse prove di metri (breve-lunga-breve-lunga; breve-breve-lunga-lunga, e altre combinazioni; metro in giambo, in spondeo, in trocheo, in datilo, in anapesto // chi è il trimetro giambico / chi è lo ionico a minore, prevalente nei cori delle *Baccanti*;

3) non sappiamo come ballassero nei cori / abbiamo immagini statiche e descrizioni verbali / ipotesi sul ditirambo come ballo tondo / chiedo a Claudia Pupillo (che ha seguito corsi precedenti) di mostrare il passo del ballo tondo sardo, col piede buttato in avanti (Claudia è sarda e conosce il ballo tondo);

3) Claudia Pupillo
sulle note del ballo sardo



1 2 3 4
u u

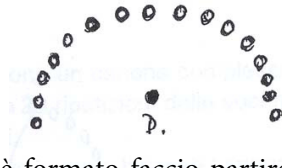
si preme buttato il piede in avanti

4) proviamo a organizzare un ballo tondo; riproviamo a file contrapposte che avanzano e tornano

proprio di riproporre il ~~ballo~~ ballo tondo dalle
due file contrapposte →



5) dal quadrato si riforma il cerchio



quando il cerchio è formato faccio partire il canto sui versi tradotti nel ritmo ionico a minore:

io Dio ní so di dio fi glio
 ∪ ∪ - - ∪ ∪ - -
so no giún to al la tér ra
 ∪ ∪ - - ∪ ∪ - -

dei te bá ni
 ∪ ∪ - -

il ballo canto in tondo continua per circa 40 minuti
si ripete l'emozionante nascita (di Dioniso) di ieri //
nuovo: la polifonia
acceleramenti
armonici

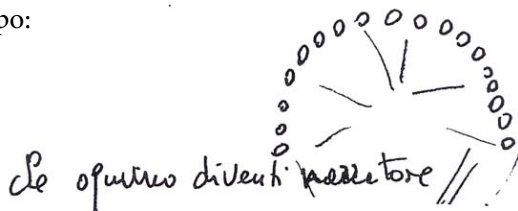
il coro si conclude da solo (come una stanza) – si apre e si divide in due
(molto stanchi / molto emozionati / eccitati):

riflessione collettiva: eravamo con la testa nel canto
bisogno di una guida (del ballo)
che ci sia più volo nel ballo / leggerezza //

sviluppare: 1. la melodia
2. che ogni punto del coro è Dioniso e coro –

riflessione: la struttura vivente del cerchio torna su se stessa – ripete il mo-
tivo – il testo è narrativo lineare – è inseribile il narrativo lineare a episodi
nel circolare?

possibile sviluppo:



che ognuno diventi narratore

ma: testi cantati con un solo attore+coro

Eschilo con uno / due

Euripide con quanti? (3)

tre cantori fanno tutto il racconto?

Dioniso



musica / ballo

Claudia Pupillo: nel ballo sardo c'è una guida che batte i cambi di ritmo:

Dioniso può dare il ballo? //

osservazione di E.: quando ero dentro il cerchio che balla ero nella favola: quando sono uscita per guardare, ero nella realtà; altri che stavano fuori: era religioso; il soffitto era sparito; c'era l'azzurro //

proporre: rimandi di echi (voce)

20/3/1996 - laboratorio di via Valdonica, circa 50, presenti Aldo Jonata e Gianfranco Anzini

do la traduzione strofa II del coro; commento; mi fermo soprattutto su *ka-tharmòs* (rimedio, purificazione, nettamento, guarimento, sanamento, allontanamento da sé, espulsione); sottolineo altre parole chiave; etimologie;

propongo di cantare l'alleluia (molti non lo conoscono): canto dell'alleluia in coro:

l'allievo Andrea (Tuta Verde) propone un canone complesso, per voci maschili e femminili, su "Io, Dioniso...": dopo 20 ripetizioni delle voci maschili donne e uomini si dovrebbero ritrovare coincidenti: ma il tentativo fallisce perché tutti si trovano bloccati / imprigionati - troppo preparato e senza avventura di ricerca col corpo, perché si canta e basta;

Jonata propone di tornare ai corpi:
 propongo di lavorare sui suoni e/u/o/e
 e/v/o/e
 prima insieme, con uno che intona:
 poi singolarmente:

sviluppare le molte possibilità di e / u / v / o / e

analizziamo: Tuta Verde dà troppi impulsi e troppo complessi
 eccessivi urla - manca in molti l'ascolto reciproco - l'intonazione voce cor-
 po

IN-TON- AZIONE

così la χαρά, la gioia, non cresce
 col solo canto il coro non va da nessuna parte
 non viaggia verso la gioia

alcuni corifei del canto (Cinzia, Tuta Verde, Ragazza Lattea) riescono a
 provocare domande e risposte sempre restando sui vocalismi scelti (e u e / u
 e e) ma il coro è legato per voce, non per corpo, anche se si tengono per ma-
 no, ma senza ballare: dicono di non essersi sentiti forti come quando sono
 abbracciati: poi propongo di cercare la metrica (sui passi del ballo) nei versi
 dell'inizio:

Dalla térra /	dell'Oriénte
∪∪ --	∪ ∪ --
Le montàgne /	ho lasciàto
∪ ∪ --	∪∪ --
Il gran mónte/	ho lasciàto
∪ ∪ --	∪∪ --
Per il Tuóno /	il Tonànte
∪ ∪ --	∪ ∪ --
Alla dólce /	alla càra
∪∪ --	∪∪ --
Nostra dànta/	bene béne
∪ ∪ --	∪∪ --
Io gli grido /	Bacchio Bàcchio
∪ ∪ --	∪ ∪ --
Euo é - e	
∪∪ --	

Bacchio=bastone; bacchiare=bastonare; baccanti=bastonanti, che corrono
 col bacchio, il tirso bastone di ferula, pina d'abete e edera intorno;

sviluppare chiaramente (chiarire, tradurre) tutti i nomi di Dioniso ricorrenti nel testo; capire il più possibile tutti i nomi e il loro significato nella mente di Euripide, nel contesto sacro di allora (fino a dove è possibile? le funzioni degli oggetti, delle azioni, delle descrizioni sono altro rispetto ad oggi: però possiamo avvicinarci: la filologia è anche viaggio di avvicinamento a significati non più operanti):

proviamo in piccolo gruppo (10/12) – la melodia proposta è troppo alta, troppo prepensata (lontana dal tono del gruppo) –
Jonata propone di “ascoltare Dioniso” //

partire dal ballo

riproviamo: qualche buon passaggio, ma ancora il cerchio non è “creativo”
– Jonata propone di intonarsi a partire da una sola nota, arrivando a due e poi tre note, ma non troppe

MODI RISTRETTI

proviamo ancora: va meglio, ma ancora monotonia senza variazioni - riproviamo: propongo di ascoltare in silenzio i respiri - che respirino e si intonino in silenzio – cominciano, si trovano e tutto improvvisamente diventa “tremendo” – inarrestabili, potenti, la cellula vivente
(è DIONISO) –

variazioni melodiche, polifonia, riprese, cromatismi, armonici, accelerazioni, nuclei di evòè –

sono stanchissimi (hanno dato quanto potevano con corpo voce intensità concentrazione)

forse così anche il coro narratore può funzionare

da sviluppare

tutto il racconto del coro (otto strofe)

le parole cose a cui “tenersi” (ancora debole “alla cara”, “alla dolce”)

la guida (uno alla volta tutti, uno solo dall’inizio alla fine, o tutti insieme?)

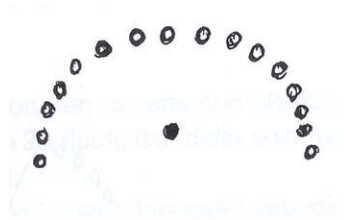
il cerchio abbracciato come nucleo creativo

come si inseriranno i Dionisi personali?

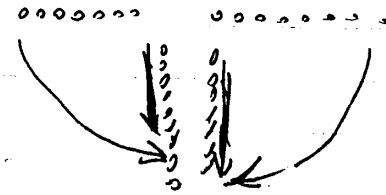


*àpeiron e
perièkhon ?*

oppure:



ancora: il coro in cammino – su che metro



verso dove?---il coro fa apparire Dioniso!

Jonata osserva: non distruggetevi la voce, non fatevi del male

+ leggerezza // + volo //

Baffi Sottili dice: a me verrebbe da dire Gesù=Dioniso/tiaso nome lontano:
ci vogliono dieci anni per arrivarci→per entrare in questo testo e mistero

la musica+ballo fatti per l'interno di noi (solo per noi, non per un esterno)
creano dio e l'indirsi //

25/3/1996 – sala di via Valdonica

esercizi di ricerca sui risonatori/intonazioni→dal fiato alla voce relazioni
e comunicazioni (K. Kerényi, W.Otto)

26/3/1996 relazione sul menadismo – “rivelazioni” sulla coscia fallica e uterina di Zeus:

il nato due volte Dioniso concepito dalla madre
e posto nel ventre del padre (perché coscia e non ventre? meròs = basso ventre):

che senso ha nascere da una coscia? eufemismo per ventre? ri-partorito dal ventre (attraverso il fallo?)

le donne di Tebe rese matte e il coro; confronto di traduzioni a stampa delle *Baccanti*

riscaldamento e ballo: il riscaldamento è armonioso, il ballo no / troppa violenza,

ballo pesante / viene bruciato tutto in troppo breve tempo//

creare il dio=il ballare cantare

il suono iterato

diventano il dio

(l'entusiasmo)

dunque dio non viene da fuori,

ma appare là dove il suono o il silenzio

1 aprile 96, vento favonio

relazione sul primo Dioniso a Creta, da Kerényi (della ricercatrice belga Annemie Vanhoof, studentessa del corso) /

analizzo il parallelismo (struttura simile) fra Settimana Santa e *Baccanti*:

Madonna↔Agave

palme↔tirso

albero/croce↔albero/abete su cui sale Penteo

agnello Gesù↔agnelli allattati dalle Baccanti

la madre che offre il figlio in sacrificio al padre↔Agave sacrifica il figlio

Gesù entra in Gerusalemme con seguaci (tiaso) uomini e donne

↔Dioniso entra in Tebe con donne

(Dioniso entra in Gerusalemme?)

(Gesù Dioniso o Gesù Penteo)

proviamo la sequenza sintesi della *trance* preparata con Anzini /

Dioniso battente, fujente (ho osservato i fujenti per due volte, a distanza di anni, a Pomigliano d'Arco / la prima volta con Annabella Rossi, antropologa)

la sequenza è sconvolgente, molto forte, faticosissima /

proviamo il ballo tondo del coro+sequenza:

se troviamo il tono è cosa potente, anche restando a lato sono preso dal tremiteo (teatrale, ma anche di cosa sacra)

chiedo di prepararsi a cantare le traduzioni del *Prologo*

2 aprile, tempesta poi azzurro

relazione sul cerchio e il coro tragico / ma il saggio di Davidson dopo quello che stiamo capendo ci appare insoddisfacente, lontano dalla conoscenza del teatro

poi leggo il canto delle donne di Elide (traduzione mia):

Vieni eroe Dioniso
nel tempio marino
con le grazie nel tempio puro
a far sagra (*thuo*) con zampa taurina,
o toro valente e prezioso!
o toro valente e prezioso!

si iscrivono altri relatori / le relazioni devono avvenire durante il corso come contributo alla ricerca - non il giorno dell'esame, che sarà altra cosa / adesso abbiamo bisogno di sapere (tutti) cosa c'è nei libri in bibliografia:

il corso è sempre stato in questi anni a Bologna un correre insieme verso la verifica di un'ipotesi / ricerca guidata su tema /

stare insieme per mesi (spesso anni / alcuni tornano negli anni successivi) per cercare di capire alcuni nodi del comunicare / fare teatro / studiare la mente oggi

prove di canto singolo / prove di coro canto
chiedo di improvvisare insieme in coro, ma ascoltandosi: non troviamo la strada; poi Jonata propone uno *swing* come base / improvvisazioni jazzate: buono //

poi danza in tondo dall'inizio ("Dalle terre / dell'Oriente")+sequenza:
buona fusione e armonia
ci avviciniamo alla leggerezza e al volo
ma bisogna figurarsi più profondamente e plasticamente le immagini (vederle) per viverle /

Prologo e I° coro contengono costituiscono un trattato di musica e danza di Euripide /

22/4/1996 (dopo la Pasqua)

→perché appaia→preparare l'apparizione
l'apparire del dio→chiamarlo perché appaia
vieni Dioniso→chiamare il dio
—————→apparizione del dio

Prologo=sinfonia/*ouverture* // funzione della sinfonia/apertura
Il *Prologo* contiene i temi/semi

23 aprile 96, piogge ininterrotte

lettura dei tre *Inni omerici* a Dioniso /
ricerca del canto / troviamo faticosamente alcune melodie più variate sulle
quali riusciamo a trovare sintonia

verso un canto in cui piaccia stare
che sia riempiente

(perché fare teatro se non come ricerca di felicità? col teatro si può trovare
la felicità, si trova: noi qui ogni giorno arriviamo alla felicità (gioia, *khara*): e
mi domando (e domando): se si fa sport per stare in forma, si faccia teatro
per stare in gioia: questo la nostra cultura l'ha perso, spesso è lugubre e triste
– ha paura della gioia: ma quale altro obiettivo può avere la poesia se non la
gioia? (il ritmo musica ballo che dà gioia) (la gioia come risultato di
un'espulsione di male, veleno):

d'altra parte non è necessario fare teatro: – se non si fa per diletto e con (e
per) amore, che senso ha?

24 aprile, vento e nuvole con laghi azzurri

musica complessa che nasce improvvisando su linee d'accordo:
accordo, accordare, accordarsi, prendere accordi, l'accordo su cui provare:
avere una base / poi possibile improvvisare
il corpo vivo→tutti che ballano cantano

la messa, il teatro: un'estromissione del corpo che balla (dalla messa):

la comunità che balla forma il rito dio:

dio è il ballo che ripete il nome e il racconto / dio è il racconto ballato nar-
rato:

mano a mano che si capisce chi è il dio (ballandolo, studiandone i nomi e
le storie)

lui rivive e il ballo si illumina (diventa *trance* controllata):

e u o e = tetracordo

relazione di Antonella Moretti su Untersteiner (*Le origini della tragedia e
del tragico*), testo difficile; ha trovato molte difficoltà, ascoltando Moretti
sento ancora di più Untersteiner studioso grande ma lontano.

30 aprile, temporale, tuoni e lampi

rileggiamo il primo coro, approfondendo i significati di ogni termine / filo-logia / le parole amate si rivelano / logica del primo coro, sua struttura

dico: Dioniso è in cerca di sua madre,
in cerca dell'armonia (cosa voleva dire armonia per gli ateniesi?)

in cerca perché non è sin-tonico con lei, l'ha persa,
non gliela riconoscono (l'armonia)
è sempre in cerca, in cammino
vuole ricostituire l'armonia del culto (l'armonia con la terra madre,
cioè l'età dell'oro descritta nel *Prologo* e nel racconto del I° messaggero, vv. 680-727)
è sfuggito alla morte (l'ha salvato il padre Luminoso Zeus)
non è stato cullato dalla mamma
è nato nel trauma della morte, non nell'*eudaimonia* del parto al momento giusto
non ha conosciuto Ordine (Cadmò) e Armonia, i nonni
conosce la discordanza/dis-tonia
ballando va in cerca della concordanza/armonia

la morte è vita / perciò si afferra la vita dell'appena ucciso mangiandolo e bevendolo mentre è caldo vivente /
inseguire il vivente /

IL PASTO DI DIO: mangiare dio per essere lui /
ma anche
NUTRIRE DIO PER TENERLO IN VITA

19 maggio, vento di ponente, tiepido

tutti stanno trovando il costume giusto per la grande cerimonia
riscaldamento, preparazione
ogni esecuzione è un avvicinamento
coscienza che ogni volta il dio suonoballo (suonocantoballo) può apparire
o non apparire
dipende da noi – lo creiamo noi al centro del cerchio, coi nostri corpi e voce
se noi non ci siamo lui non c'è:

oggi infatti persa la creatività / ballo rigido / ma molto potente // troppi tamburi, troppa tammurriata, fracasso esteriore, spettacolare ma non interiore / Dioniso non è venuto

Tmolo = le montagne dell'Asia Minore (Frigia greca) da cui vengono le Baccanti; dal monte Tmolo il fiume Pattolo, con oro nel greto regno di Creso//

Frigia→regno di Mida→mito dell'oro→eco dell'età dell'oro?
età dell'oro o del nutrimento per raccolta, dove tutto nutre tutto, terra che sprizza latte, acqua, vino / Paradiso
Dioniso guida al Paradiso età dell'oro?
mito del Paradiso nella foresta dell'*eudaimonia*

le B. vengono dal Paradiso vegetale e animale (oro / vello d'oro / pomi d'oro) –
dall'età dell'oro //
portano le danze dell'età dell'oro, ballando ricreano l'età dell'oro da cui Dioniso venuto due volte nascendo prima dalla madre e poi dal padre –

nelle *Baccanti* allegoria della nascita da padre e madre

20 maggio, colline germogliate, piena primavera

non ho tenuto altri appunti – l'ultima “apparizione” di Dioniso (primi giorni di giugno)

(rito/azione/evento/rappresentazione/festa) è videoregistrata / le leggerezza è stata quasi per tutta la durata raggiunta / il rito è stato interno

ho provato a portare gli allievi dentro un mistero costruendolo con loro, seguendo l'ipotesi che il ditirambo, da cui forse è nata la rappresentazione in teatro, fosse ballo tondo come quello di quasi tutte le tribù umane / chi ha assistito all'evento, ripetuto per diversi giorni alla ricerca di una perfezione compatibile con le capacità di ognuno, ha ricevuto un'immagine di tremore e partecipazione particolari /

Anch'io ero sempre più sicuro di partecipare a qualcosa che aveva a che fare coi “misteri”: alla ricostruzione ipotetica di un “mistero” dentro quel luogo sacro della giovinezza che l'università può essere);

ricordo alcuni eventi: quando è scoppiata la tempesta durante una delle prime improvvisazioni, ed era secondo tutti la voce del Tonante Bromio (che bramisce) che veniva a prender parte;

quando uno studente, con tre aiutanti, ha portato la culla di 150 chili scolpita da lui

in un tronco di castagno;

quando proprio all'inizio abbiamo udito il riso di un bambino nella sala accanto e ho detto:

chi c'è?

è venuta una studentessa con un bambino nello zaino, bianco e rosso, di pochi mesi: lei stava ad ascoltare con paura di disturbare: allora per il bambino (Dioniso?) abbiamo cantato una ninna nanna improvvisando in un tempo giusto;

i messaggi “dionisiaci” appesi per la città di Jordi il catalano, corsista di Barcellona

disegnatore;

la nostra riflessione, maturazione, trasformazione;

scoprirci ogni volta in grado di inventare frammenti di gioia.

Gianfranco Anzini¹

STUDENTI CORPI ANIME

Elenco dei personaggi in ordine di apparizione:

Gianfranco Anzini
Giuliano Scabia
critici professionisti (alcuni)
mio figlio
la Cina
l'ISTAT
maschi italiani (molti)
il Buddha
Re Magnanimo
il Paradiso
Euripide (bolognese)
Shakespeare, Cervantes, Goethe

A chi legge mi presento. Sono Gianfranco Anzini. Piacere.

Ho seguito i corsi di Giuliano Scabia al DAMS 14 volte.

Per questo motivo mi hanno chiesto di dare una testimonianza personale riguardo a quei corsi. Devo dire che mi sento onorato di questo. E ovviamente voglio dare la migliore testimonianza che posso sui corsi di Scabia, senza però fare discorsi critici perché sono discorsi che possono fare solo dei critici professionisti, cosa che io non sono.

In conseguenza di ciò la mia testimonianza non può che cominciare nel modo più ragionevole, cioè con una domanda: perché l'ho fatto? Nel senso: come posso giustificarmi per aver seguito quattordici corsi di Scabia? Giustificarmi agli occhi di mio figlio, tanto per dirne una...

¹ Gianfranco Anzini si è laureato al DAMS in Semiotica con una tesi sulla narrazione delle teorie nella scienza. Dopo aver frequentato per due anni la Scuola di Alti Studi Internazionali in Scienze della Cultura di Modena, dal '98 ha iniziato a collaborare con Rai Educational – come consulente e autore. Ha realizzato tre documentari più altri video. Ha partecipato all'esperienza de "Il semplice – Almanacco di narrazioni brevi", guidato da Gianni Celati, Ermanno Cavazzoni, Daniele Benati. Partecipa al gruppo degli Animali Parlanti – con Paolo Nori, Ugo Cornia, Alfredo Gianolio, Mario Valentini, Paolo Morelli, Ivan Levrini. Ha seguito prima come studente, poi come collaboratore, quattordici corsi di Scabia. In alcuni di questi corsi ha realizzato alcune sequenze corporee ispirate alla pratica del Kung fu e del Tai Ji. L'insieme delle sequenze "cucite" in un'unica frase corporea è stato al centro del corso "Della poesia nel teatro il vento".

Mi spiego meglio. Nello stesso arco di tempo a Shanghai, in Cina, negli ultimi quattordici anni hanno costruito quasi cento grattacieli all'anno, per un totale di più di mille grattacieli.

Oppure: in quattordici anni i maschi italiani siderurgici hanno prodotto quasi quattrocento milioni di tonnellate di acciaio. Altri maschi, ceramisti, hanno prodotto più di ottomilaottocento milioni di metri quadrati di ceramiche varie (piastrelle, sanitari, eccetera). Altri maschi ancora han dato asfalto su strade e autostrade per un totale di trecentoquarantamila chilometri. E così via.

Io come maschio italiano in quell'arco di tempo dei quattordici corsi di Scabia, cosa ho fatto?

D'estate lavoravo per quattro mesi, pulendo piscine di giorno sotto il sole a picco e vendendo la sera gelati all'Arena di Verona, per pagarmi gli studi, pensando con questo di costruirmi un futuro, credevo io funzionasse così la società italiana.

Poi al termine di tutte quelle quattordici estati regolarmente tornavo a Bologna e, oltre a laurearmi col massimo dei voti in semiotica con il professor Umberto Eco, andavo ai corsi di Scabia.

E quindi, a questo punto, ripeto: come posso giustificarmi?

Voglio rispondere in modo sincero a questa domanda altrettanto sincera che non può non sorgere spontanea appena si viene a sapere che c'è uno, che sarei io, che ha seguito quattordici corsi universitari di uno stesso professore. L'amore per la sincerità è una cosa mia che mi si è rafforzata attraverso la frequenza di quei quattordici corsi di Scabia. Per cui voglio rispondere dicendo la verità, TUTTA la verità che posso e che riesco.

L'ho imparato là con Scabia quanto è bene dire le cose vere, e che non si deve fare finta: a questo serve il teatro. Devo strapparmi di dosso tutte le convenienti inerzie che se no mi spingerebbero a simulare una risposta, o nemmeno a farmi questa domanda, come io per primo mi aspetterei di dover fare in questa circostanza in cui mi chiedono di dare una testimonianza personale sui corsi di Scabia, e la chiedono a me che ne ho fatti quattordici.

E allora volendo uscire dalle convenienti inerzie, essendo io quella povera cosa che pure allora ero, e che senz'altro sono e sarò, di fronte ai quattordici corsi di Scabia da me fatti non posso giustificarmi in altro modo se non dicendo che in quelle ore di lezione, trascorse lì, trovavo soprattutto della verità. Perché io cercavo innanzitutto la possibilità di cercare della verità, verità come la dicevano i greci: alethèa, quella dei poeti/scienziati/sapienti. Compresi quindi gli uomini di teatro, se e quando il teatro viene vissuto come un luogo di osservazione vera, seria, in cui l'uomo scruta sé e gli altri uomini, osserva l'anima/umanità. Luogo scientifico e sociale, sommamente sacro perché appunto luogo di cose vere.

Non è forse Scabia laureato in filosofia?

Ma sull'aspetto dell'impostazione atletico-filosofica del lavoro di Scabia con gli studenti all'Università mi faccio da parte e lascio il campo ai critici di professione, che meglio di me ne parleranno.

E rientrando nell'ambito della testimonianza personale, devo subito dire un'altra cosa a mia parziale scusante: rispetto a buona parte degli eventi di quei quattordici corsi di Scabia io ora come ora sono un po' in difficoltà a parlarne, dato che da allora io sono morto e reincarnato almeno un paio di volte.

Spiego meglio. Io il Buddha e tutte quelle tiriterie sulla reincarnazione arrivo a capirle così: che nella vita si muore e ci si reincarna più volte, mi pare persino banale dirlo. Dire che la morte è unicamente una cosa che arriva alla fine di una vita che coinciderebbe con l'inizio e la fine delle funzioni organiche mi sembra una sciocchezza che contrasta con l'esperienza che tutti facciamo, o che almeno io ho fatto, di essere spiritualmente già morto alcune volte nel corso della mia disgraziata vita.

Voglio dire: ci sono delle morti assolutamente naturali e connaturate allo sviluppo di una vita, e che riguardano tutti: come passare da feti a bambini, da bambini a adolescenti, da adolescenti a giovani, da giovani a adulti, da adulti a vecchi. Tutte queste sono già, per il corpo-anima, delle morti con successive reincarnazioni. Poi ci sono vite particolarmente martoriate in cui succedono cataclismi circostanziali per cui uno finisce seppellito sotto delle disgrazie personali e muore – muore spiritualmente, è ovvio. Ma vi pare poco?

Poi, dopo, viene fuori da quelle macerie di se stesso e quella è appunto la reincarnazione.

O il Buddha intendeva questo o se no non capisco cosa vuole.

Quindi, per l'appunto, ricordo da quella mia vita precedente che allora, all'epoca dei corsi di Scabia, mi esaltavo a vedere come in quei suoi corsi si rovesciava il mondo: un povero disadattato come me si ritrovava in un luogo estremamente panoramico dal quale, col proprio studio partecipante, se voleva poteva contemplare DALL'ALTO la società italiana che aveva predisposto per lui quel luogo marginale che, in Italia, è un'aula universitaria, ma che, proprio perché ai margini, grazie a Scabia diventava un punto privilegiato di osservazione, dove ci si poteva dedicare alla consapevolezza individuale e sociale. Una pratica, diciamo, che sembrerebbe piuttosto bandita dal resto dei settori della società italiana, negli ultimi tempi. Invece lì si poteva fare: nei corsi di Scabia avevo questa piccola grande possibilità e Scabia stimolava me e tutti gli altri a scoprire attraverso il viaggio nei testi drammatici, nelle lingue, nel lògos, nei nostri corpi-anima, i legami con la storia umana, i suoi meccanismi economici, sociali, psicologici, linguistici, cioè la sua concreta, vera sostanza spirituale. O almeno: io così ricordo di avere vissuto quei corsi. E ricordo che provavo una vertigine profonda, poveretto me, di fronte a quello spettacolo grandioso che di lì potevo contemplare.

In cosa consisteva la particolarità di quei corsi? Detto così alla buona, senza nessuna pretesa di fare della critica professionale, che è giustamente riservata ai critici professionisti. Potrei dirlo così: la particolarità era tutta in un nome e cognome, Giuliano Scabia. Che guidava i corsi come un monarca illuminato guida una corte: un Re Magnanimo. Solo che poi i corsi erano mas-

simamente democratici, nel senso che si viveva una situazione di partecipazione non solo libera: responsabile. Secondo me ognuno, all'interno del tema del corso, poteva dare quanto e come voleva/poteva/sapeva, e veniva sempre esortato a tirare fuori da se stesso tutto il possibile.

E tutto quello che veniva fuori dai singoli, resi da Scabia responsabili e partecipi, costituiva la sostanza spirituale e corporea degli "spettacoli" che facevamo alla fine dei corsi: situazioni in cui ciascuno, stando in scena assieme a Scabia e agli altri compagni di corso, portava a compimento il proprio cammino/studio, ovvero cammino di coscienza, autocoscienza e conoscenza, portato avanti sia a livello individuale sia collettivo, secondo le proprie possibilità/voglie/capacità.

E il tempo trascorrevva per me, e per molti, felice. Il nostro Re ha costruito spesso, quasi sempre direi, una piccola società felice. E su questo aggiungo subito una cosa niente affatto piccola.

Quei corsi erano tanto intellettivamente felici che io in almeno cinque occasioni sono stato in Paradiso, e in due di queste circostanze ero lì consapevole di esserci – cosa ancora più importante. Questo lo devo aggiungere, come una delle maggiori scusanti che ho per quei quattordici corsi, per via dei quali alla fine risulta che non ho costruito nessun palazzo, nemmeno un box per auto, non ho messo in piedi nessun commercio, non ho imparato a curare o a salvare la vita alle persone, e così via. Però sono stato personalmente in Paradiso, e di più: ho imparato come si fa a arrivarci. E del Paradiso ricordo pienamente com'è fatto e cosa si prova a esserci. Sto parlando del Paradiso terrestre reale, concretamente possibile a noi viventi esseri umani, non quel sedicente Paradiso di cui alcuni parlano dicendo ci sarebbe dopo la morte, e io questa cosa non la capisco, e penso che in questo siano d'accordo con me anche i critici di professione.

Posso anche dire cosa si prova a essere in Paradiso: l'anima-intelletto prova la sensazione momentanea dell'eternità, la percezione lucida e reale di essere in una pienezza che è al di là del tempo. E in quella condizione si sente anche la presenza di tutte le anime-intelletto di quanti prima di noi hanno provato quella cosa. Tutta gente conosciuta sui libri, ovviamente. Perché il teatro dei corsi di Scabia per me è stato una via pubblica e socializzabile attraverso cui si arrivava perfino a provare quella cosa momentanea – il Paradiso appunto – che comprende anche l'incontro con le persone che conosciamo sui libri e già estinte. Ma la loro anima-intelletto, grazie ai libri, non è ancora estinta, e lì ce ne rendevamo conto.

A chi non ha mai provato il Paradiso posso aggiungere, per dare un'idea, che ad arrivarci si prova qualcosa di molto simile a quello che provano due persone prese da amore, anche se loro ottengono la loro condizione per ragioni e con mezzi che sarebbe sconveniente riproporre in una situazione di pratica teatrale all'interno di un corso universitario.

Oppure assomiglia a quello che provano genitori e figli che si vogliono davvero bene quando trascorrono le giornate insieme.

Arrivare al Paradiso col teatro dà sensazioni di quel genere.

Sulla spiegazione di come questo possa succedere a teatro, cedo senz'altro la parola ai critici.

Io posso solo testimoniare che è avvenuto a me personalmente, ripeto, in almeno cinque occasioni nel corso delle mie precedenti vite durante i corsi di Giuliano Scabia. E che io in Paradiso ci sono saputo tornare poi dopo anche senza Scabia, in un paio di circostanze di teatro, avendo imparato da lui come si fa ad arrivarci. Sì sì, proprio così.

Chiuderei aggiungendo che durante questi corsi ho potuto guardare negli occhi io proprio io, povero ragazzo sbandato che ero, pover'uomo che sono e che sarò, persone come Euripide, Shakespeare, Cervantes, Goethe ... E attraverso il lavoro fatto sui loro versi, ho visto nei loro occhi che si illuminavano il lampo della poesia, e loro in persona che da oltre la barriera del tempo, mi scrutavano. Per uno che occupa uno degli ultimi posti della società, sia pure una tra le otto più ricche del mondo, è una bella soddisfazione. Son bei momenti che un po' aiutano in una vita che per il resto è un gran mare di guai senza speranza.

Per esempio Euripide mi ha guardato e mi ha detto:

Ciò che è bello rimane nel cuore.

Fine. Con questa frase per me si chiude tutto il discorso sull'estetica e su cosa sia il bello. Me l'ha detto Euripide! Era in una sua grotta a scrivere le *Baccanti*, al fresco, in una semioscurità; si è girato un attimo a guardarmi e ha detto proprio così, citandosi: "o ti kalòn, filon aei" tradotto alla grande da una studentessa di cui non ricordo il nome: "ciò che è bello rimane nel cuore". Punto e a capo.

"Fai pure degli scatoloni e metti via tutte le tonnellate di libri sull'estetica che trovi in giro perché adesso ne sai quanto basta" ha aggiunto Euripide, con una buffa inflessione bolognese. Poi si è girato dall'altra parte e si è rimesso a scrivere.

Ecco, io grazie ai corsi di Scabia, posso oggi ringraziare il signor Euripide di questo regalo che mi ha fatto, cosa particolarmente eccezionale abituato come sono a una società in cui quasi nessuno mi ha mai regalato niente.

E so anche che io Euripide potrò rivederlo ancora, e ancora. E ci posso portare anche mio figlio a incontrarlo, se lui, mio figlio, quando sarà, avrà ancora tempo e voglia di stare con quel relitto del suo povero babbo massacrato da una società ostile e spietata.

Ora so che è il cuore dell'uomo il propulsore di tutto il lavoro che le generazioni si affannano a compiere attorno alla bellezza.

E posso tranquillamente chiudere questa mia testimonianza personale dicendo che è stata l'aspirazione alla bellezza della verità che ho nel mio cuore a spingermi a frequentare quattordici corsi di Giuliano Scabia. E che dopo di allora nel mio cuore rimangono custodite, anche attraverso la serie delle mie morti e reincarnazioni, le tante belle cose vissute ascoltando, leggendo, traducendo, recitando drammi nei lontani anni di quella vita che ho trascorso stando nei paraggi di Giuliano Scabia.

Daniele Bonazza¹

MEMORIE DI UNO “SCABIANO”

Il professor Giuliano Scabia, docente di Drammaturgia 2 al DAMS di Bologna, è andato in pensione. Questa notizia che misteriosamente circola già da qualche anno tra i corridoi sparsi dell’ateneo bolognese, ora sembra essere veritiera. Il professore in questione sostiene che questo abbandono sarà soltanto apparente, ma nelle aule e nei cortili del DAMS non si registrano avvistamenti recenti di “quell’uomo dalla chioma semprebianca”, come qualcuno l’ha definito, né dei gruppetti di studenti chiassosi e ridenti che normalmente lo seguivano e che qualcuno identificava con l’appellativo di “scabiani”.

Vi parlo di Giuliano Scabia come uno di quegli studenti; ho seguito i suoi passi nei sentieri che ha attraversato negli ultimi cinque anni all’Università, prima da allievo in cerca delle bestie che lo abitavano, poi come osservatore per tentare di scoprire quali fossero i segreti del suo lavoro e della sua forza di attrazione sugli studenti. Quando nell’aprile del 2001 mi ritrovai nell’aula di via Valdonica per la prima lezione del corso di Drammaturgia 2 intitolato *Bestie in corpo*, non ero sicuramente l’unico a sapere poco o niente sul conto di Giuliano Scabia, in molti ignoravamo sia quello che aveva fatto fino ad allora sia quello che avrebbe fatto poi con noi. Ai nostri occhi Scabia non era che un altro professore universitario e quel corso non era che uno dei tanti corsi del nostro piano di studi, da concludere possibilmente con un voto decente sul libretto. Non ci mettemmo molto a capire che ci stavamo sbagliando, che la persona che ci parlava non era esattamente quella che avremmo potuto aspettarci: la prima cosa che ci disse, infatti, fu di andarcene! Disse che eravamo troppi e che sperava vivamente che la maggior parte di noi se ne andasse a fare qualche altra cosa più utile o più divertente, che tanto in quel corso non c’era niente da imparare, che tanto lui non aveva niente da insegnarci. Rideva dicendo questo, e noi con lui, ma forse non scherzava fino in fondo. Il lavoro che Scabia proponeva ai suoi alunni necessitava di una qualità di attenzione, di concentrazione e di sentimento di gruppo che sarebbe stato veramente difficile ottenere con quaranta persone, soprattutto se stipate in un aula di poco più di venti metri quadrati; ma ragionandoci a distanza di cinque anni posso immaginare che non scherzasse completamente nemmeno quando diceva che non aveva niente da insegnarci.

¹ Daniele Bonazza è stato studente di Giuliano Scabia nel corso intitolato *Bestie in corpo* (2000-’01) e da allora ha continuato a seguirlo assiduamente dietro la sua videocamera, cercando di restituire una testimonianza visiva di quell’intenso lavoro pedagogico-teatrale che sta dietro ai suoi corsi universitari. I materiali-video prodotti da Bonazza sono documentati nella videografia in fondo al volume.

Come in tutte le sue azioni, e come nota giustamente Franco Acquaviva², anche con l'istituzione universitaria Scabia è entrato in un rapporto dialettico nel quale, perfino dopo trent'anni di onorato insegnamento, non è venuta mai a mancare quella sua particolare spinta innovativa e *insurrezionalista*. Fin dai primissimi incontri, Scabia ha sempre proposto agli studenti un gioco in cui ruoli, regole e scopi erano completamente diversi da quello che si potevano aspettare, e a questa sorpresa seguivano naturalmente reazioni di completa accettazione o di completo rifiuto. L'anomalia di Scabia all'interno del panorama universitario sta proprio nella ridefinizione dei ruoli cristallizzati di studente e professore: egli non si è mai proposto di consegnare ai suoi studenti un pacchetto di conoscenze preconfezionato, un più o meno pesante bagaglio culturale, ma nemmeno di trasmettere loro gli strumenti per poter meglio acquisire nuove conoscenze, per poi finire col controllare in sede d'esame quanto gli studenti avevano saputo apprendere e memorizzare. Scabia proponeva una ricerca (a lui piace chiamarlo un sentiero, un cammino) e invitava i ragazzi a seguirlo in questo percorso. Una volta accettato l'invito diventava chiaro a tutti come nemmeno la guida sapesse esattamente la strada da seguire, come era permesso a chiunque di proporre deviazioni, scorciatoie, alternative. In questo senso ai corsi di Drammaturgia 2 non si "imparava niente", in questo senso Scabia non aveva "niente da insegnare". Se qualcosa da imparare c'era, era un insegnamento che sarebbe derivato dall'esperienza personale, dal lavoro quotidiano, dallo scontro con problematiche nuove e dallo sforzo comune per superarle. Professore e studenti avevano le stesse probabilità di imparare. E come gli studenti si sarebbero certamente persi senza l'esperienza e la spinta data dal professore, così il professore non avrebbe potuto compiere quelle ricerche da solo, perché sarebbero state di altra natura e con altri scopi. Non sapere quindi dove si stava andando, non avere niente di preparato da insegnare, era la base minima perché le domande della ricerca fossero necessità urgenti e non stratagemmi retorici. Scrive Scabia nel luglio del 2005 citando Marx: "La ricerca della verità deve essere vera essa stessa, perché l'indagine vera è verità rivelata, e i singoli componenti di essa si fondono nel risultato"³.

Non è mai stato facile per gli studenti preoccupati capire e accettare questa proposta, la maggior parte di loro continuava per molti giorni a fare un'unica domanda al professore: – Cosa chiederà all'esame? – e le vaghe risposte di Scabia non riuscivano a placare la loro ansia crescente. Una volta qualcuno chiese se avrebbe dovuto preparare per l'esame tutti i numerosi libri che erano elencati nella bibliografia del programma; Scabia divertito rispose molto chiaramente che se voleva leggere quei libri lo doveva fare per

² F. Acquaviva, *La drammaturgia di Giuliano Scabia. Dall'avanguardia alla poesia del teatro*, tesi di laurea, Università degli studi di Bologna, a.a. 1993-'94; poi in "Prove di drammaturgia", III, n. 1, 1997 (ora in parte incluso nel presente volume).

³ G. Scabia, *Un dono*, in *Il teatro vagante di Giuliano Scabia*, a c. di F. Marchiori, Milano, Ubu-libri, 2005, p. 126. Ma questa è una citazione storica di Scabia; si trova infatti in *Fare teatro/fare scuola*, testo raccolto in *Il Gorilla Quadrumano*, Milano, Feltrinelli, 1974.

un altro motivo, perché a lui non interessava che gli venissero a raccontare cosa c'era scritto in libri che già aveva letto!

In realtà gli esami di Drammaturgia 2 non sono mai stati un grosso problema per chi seguiva i corsi. Così come Scabia faceva saltare la concezione canonica di lezione, tanto la definizione di esame era mantenuta puramente per una necessità burocratica. Il peso della valutazione è sempre stato di poco conto, perché lungo il cammino gli studenti erano messi nella condizione di giudicare da soli il grado della propria partecipazione, del proprio desiderio e della propria disponibilità a scoprire quali insegnamenti quel cammino poteva riservare loro. Quasi tutti i corsi si sono conclusi con uno spettacolo o una prova aperta, cioè il frutto del lavoro dei mesi precedenti. Questa esibizione di sé unita alla discussione aperta che la seguiva, diventava per la maggior parte delle persone la prova stessa d'esame, per altri invece l'esame poteva consistere nella redazione di tesine che partivano dall'esperienza del gruppo e che potevano sfociare nelle suggestioni più varie; relazioni che poi venivano lette pubblicamente e discusse. L'ultimo anno, al termine del corso *Sentiero interno di bosco e bestie*, Scabia chiamò le giornate dedicate agli esami *Seminario di raccolta di foglie frutti e bestie*; mentre quattro anni prima gli esami del corso *Bestie in corpo* si trasformarono in un piccolo spettacolo per un gruppetto di improvvisati spettatori. Successe infatti che dopo aver ascoltato le relazioni di una parte dei ragazzi fummo costretti ad abbandonare l'aula di via Valdonica per lasciare lo spazio ad un altro laboratorio. Tra le lamentele di coloro che avevano già aspettato tanto il proprio turno e quelle degli studenti dell'altro laboratorio che avevano fretta di entrare, Scabia ci fece caricare in spalla due sedie, una tavola di legno e due cavalletti, e ci trasferimmo tutti a pochi metri dall'aula, sotto i portici di via Valdonica a raccontare i nostri bestiari ai bolognesi curiosi che passeggiavano in centro. Questo episodio emblematico fu l'ultima ed ennesima conferma di aver vissuto un'esperienza tanto nuova quanto rara. L'aria tesa preoccupata e silenziosa che grava immancabilmente sulle teste degli esaminandi prima dell'interrogazione era allora sostituita da un cielo primaverile, da facce sorprese che quasi con timore domandavano cosa stesse succedendo, da curiosi che si mettevano ad ascoltare le nostre favole e ci invitavano a metterci in posa per fotografarci. Fu un caso fortuito che rese quella giornata ancora più stimolante, ma non fu solo l'occasione del forzato trasloco a renderla tale; gli esami dei corsi di Drammaturgia 2 a cui ho assistito sono sempre stati emozionanti momenti di comunione e confronto non tanto tra studente e professore quanto tra studenti e studenti. Era il gruppo che esaminava se stesso e tutti (o quasi) ascoltavano la relazione o assistevano all'esibizione dell'esaminando e tutti erano chiamati a discuterne, a valutarla, a rispondere. Era una specie di pausa di riflessione dopo una fatica, un resoconto, la messa in comune dei tesori raccolti durante un viaggio.

Il fatto che Scabia sia andato in pensione significa che per i nuovi studenti del DAMS il suo nome non sarà che un altro nome tra quelli da ricordare nella lunga lista dei protagonisti della scena italiana della seconda metà del

Novecento. Se qualcuno tra i più curiosi vorrà conoscere a fondo la sua lunga carriera iniziata nella metà degli anni Sessanta e non ancora terminata, non gli sarà difficile accedere a quella storia ufficiale che conserva la memoria di molte delle sue apparizioni: dalle pagine dei drammi e dei romanzi alle immagini dei suoi spettacoli, dai quaderni scritti dagli studenti durante i corsi ai suoi disegni e ai suoi versi, dai manuali di storia del teatro fino ai testi sparsi che di lui raccontano e che ogni volta faticosamente cercano di trovargli una definizione che possa essere sufficiente: drammaturgo, scrittore, poeta, attore, professore ecc... Ripercorrendo il sentiero battuto da Scabia ci si accorrerà ben presto di come egli abbia sempre cercato strade diverse e personalissime per affrontare i problemi della scrittura, del teatro, della pedagogia e della comunicazione in generale (nel senso originario del termine). Quello che purtroppo non sarà possibile ai giovani studenti sarà avere il privilegio di fare qualche passo insieme a quel carrozzone fantastico che si chiama Teatro Vagante e insieme al suo capocomico. Quello che mancherà all'Università sarà quel corpo estraneo e felice che seminava di anno in anno decine di semi insurrezionalisti negli studenti pronti ad accoglierli... ma poi in fondo chi lo sa? L'imprevedibilità è sempre stata una bandiera delle incursioni scabiane; in fondo egli stesso ha detto che il suo cammino nell'Università è finito solo in apparenza, quindi perché non credergli e magari rimanere pronti ad occhi aperti in attesa delle sue prossime apparizioni?

BIBLIOGRAFIA

a cura di Fernando Marchiori¹

1) Bibliografia di Giuliano Scabia

a) Volumi pubblicati

- Padrone & servo*, Roma, D'Urso-Sciascia, 1965.
All'improvviso & Zip, Torino, Einaudi, 1967.
Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno, Torino, Einaudi, 1972.
Forse un drago nascerà, Milano, Emme, 1973.
Teatro nello spazio degli scontri, Roma, Bulzoni, 1973.
Il Gorilla Quadrumano (con il gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna), Milano, Feltrinelli, 1974.
Marco Cavallo, Torino, Einaudi, 1976.
L'animazione teatrale (con Eugenia Casini Ropa), Firenze, Guaraldi, 1978.
L'attore culturale (con Fiorenzo Alfieri, Andrea Canevaro e Francesco De Biase), Firenze, La Nuova Italia, 1980.
Dire fare baciare (con Massimo Marino), Firenze, La Casa Usher, 1981.
Il Diavolo e il suo Angelo preceduto dalla Lettera a Dorothea, Firenze, La Casa Usher, 1982.
Scontri generali, Torino, Einaudi, 1983.
Teatro con bosco e animali, Torino, Einaudi, 1987.
Fantastica visione, Milano, Feltrinelli, 1988.
In capo al mondo, Torino, Einaudi, 1990.
Nane Oca, Torino, Einaudi, 1992.
Il poeta albero, Torino, Einaudi, 1995.
Canto notturno di Nane Oca sul platano alto dei Ronchi Palù, Padova, Panda Edizioni, 1997.
Gloria del teatro immaginario, Udine, x il teatro (edizioni del Centro Servizi e Spettacoli di Udine), 1997.
Lorenzo e Cecilia, Torino, Einaudi, 2000.
L'insurrezione dei semi, Milano, Ubulibri, 2000.
Lettere a un lupo, Bellinzona, Casagrande, 2001.
Opera della notte, Torino, Einaudi, 2003.
Visioni di Gesù con Afrodite, Milano, Ubulibri, 2004.
Il Drago di Montelupo. Cronaca del teatro e dello storico incontro fra il Drago e Marco Cavallo (con Pilade Cantini), Corazzano (Pisa), Titivillus, 2004.
Le foreste sorelle, Torino, Einaudi, 2005.
Il tremito. Che cos'è la poesia?, Bellinzona, Casagrande, 2006

b) Testi apparsi in giornali e riviste

“Alfabeta”

Rerum natura, n. 43, 1982.

Luccini e il Pozzetto, n. 88, 1986.

Poemetto dell'amore Perfetto, n. 106, 1988.

¹ Ripubblichiamo qui, con alcuni aggiornamenti e integrazioni a cura di F. Gasparini, la bibliografia redatta da Marchiori per il suo recente contributo su Scabia (*Il teatro vagante di Giuliano Scabia*, Milano, Ubulibri, 2005).

“Alias” - “Il manifesto”

Iraq alla Verna, n. 13, 29 marzo 2003.

“Almanacco dello Specchio”

Critica del teatro e dubbi sulla matematica, n. 4, 1975.

“Biblioteca teatrale”

Quattordici azioni per quattordici giorni, n. 2, 1971.

In margine a Brecht perché: scrittura della dialettica, n. 3, 1971.

Teatro in tempo pieno. Laboratorio aperto con gli adulti, n. 5, 1975.

“Cinema e cinema”

Teatro e teatro: fogli volanti sul Gorilla Quadrumano, II, n. 4, 1975.

“Corriere della sera”

Il misero teatro Sudamerica (Al margine del teatro), 22 novembre 1976.

Le muse latterine, 5 febbraio 1999.

Basaglia, il cavaliere bizzarro della psichiatria, 29 agosto 2000.

“Culture teatrali”

Volevo cercar di capire perché Dioniso è il capo del teatro, n. 2-3, 2000.

Il segreto dei nomi di dio, n. 2-3, 2000.

“Giovane critica”

Teatro politico o azione politica?, n. 19, 1968-'69.

“Il gallo silvestre”

Dioniso germogliatore, n. 9, 1997.

“Il lavoro”

C'è un'astronave chiamata infarto, 30 dicembre 1980.

“Il Verri”

Da Rerum natura, n. 11-12, 1989.

“Iterarte”

Il teatro te lo racconto, giugno 1979 (poi in S. Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia: ascolto e racconto*, cit.).

“La scrittura scenica”

Teatro oltre (relazione al convegno di Chieri *L'avanguardia isolata*), n. 8, 1974.

“L'erba voglio”

Fondazione della città di X, settembre-ottobre 1972.

La partecipazione teatrale, n. 13-14, 1973-'74.

“Letteratura”

Elementi per un volto, luglio-ottobre 1965.

“L'Unità”

Brecht incompiuto, 24 novembre 1963.

Il teatro come storia collettiva, 8 novembre 1976.
Commedia della barca e del fiume, 12 marzo 1989.

“Marcatrè”

La condizione industriale, n. 11-12-13, 1965.
Da *Zip Lap Lip*, *I tempo*, n. 19-20-21-22, 1966.
Per un discorso sul surrealismo, n. 26-27-28-29, 1966.
L'autore e la denuncia della società, n. 43-44-45, 1968.

“Nuova Corrente”

Da *Padrone & Servo: Sulla morte possibile, Immagini del non essere, Il signore della guerra, Pomeriggio della periferia domenicale, Uomo e donna due voci*, n. 33, 1964.
Da *Padrone & Servo: I mangiatori di nebbia*, n. 34, 1964.
All'improvviso, n. 39-40, 1966.
Quatre saisons des mortels, n. 44, 1967.

“Paese sera”

Quando si recitava nelle stalle. Diario di un uomo selvatico, 29 aprile 1975.
Un lavoro a Trieste. Il ritorno nel mondo, 21 novembre 1975.
Il poema in osteria. Sull'Appennino reggiano, 21 dicembre 1975.
Il teatro al metro: un giorno a Parigi, 12 marzo 1976.
Ruzante e Rublëv. I Tagliatori di lingue e il teatro, 2 aprile 1976.
Gran teatro d'Europa. Marx ed Engels alla Biennale, 30 aprile 1976.
Le magiche parole del teatro nuovo. Laboratorio, spazio polivalente, 2 luglio 1976.
I cavalieri erranti. Diario sudamericano, 17 luglio 1976.
Fare musica sulla Sierra. Incontri a Bogotà, 27 settembre 1976.
Difendersi col teatro. Un convegno a Caracas (Il teatro del terzo mondo), 18 ottobre 1976.
Fra i dimostranti della Catalogna, 28 dicembre 1976.
Sull'Appennino toscano. Teatro notturno, 4 marzo 1977.
Il poeta arriva di sera come una visione (Il teatro della poesia. Apparizione di Borges), 12 luglio 1977.
Recitare in mezzo alle vacche, 27 luglio 1977.
Teatro in manicomio. Incontri in piazza a Trieste tra medici, popolazione e pazienti (Teatro del manicomio smantellato), 7 settembre 1977.
Carnevale si chiamava Vincenzo, 7 dicembre 1977.
C'era una volta la città dei matti, 21 dicembre 1977.
Non distruggete la mia maschera, 17 gennaio 1978.
Quei morti sono legati a noi “come i capelli” (Morire e guarire), 5 aprile 1978.
Avremmo venduto il manicomio, 27 ottobre 1979.
Unico spettatore in un teatrino della vecchia Roma, 12 novembre 1979.
Nel mondo fatato dei pupi, 19 novembre 1979.
Quelle feste piccole e segrete lontane dalle luci del consumismo, 6 gennaio 1981.
Quei fischiotti del signor Giudici, 10 gennaio 1981.
Perciò saluto Basaglia, autore, attore e regista, 21 gennaio 1981.
A colloquio con le anime sconosciute, 14 febbraio 1981.
Il fascino del malinconico e dello splendente, 22 febbraio 1981.
Come nei quadri di Canaletto, 6 marzo 1981.
Rossella senza l'incubo di Rossella, 25 marzo 1981.
Amore e teatro in codice, 13 maggio 1981.
Ma quali inquinamenti, vengono qui solo a vedere le macchine, 19 maggio 1981.
Ma il teatro è più semplice, 22 giugno 1981.

Cercando immagini, musiche e odori, 17 luglio 1981.
L'arbitrio violento di questa società, 26 luglio 1981.
Così a Bologna vi abbiamo ricordato, 9 agosto 1981.
Quel suono di flauto in Campidoglio, 20 agosto 1981.
Il falò nell'ospedale che fu di Basaglia, 26 agosto 1981.
I matti che vanno in giro per il mondo, 17 dicembre 1981.
Quella falsa rapina in via Condotti, 2 ottobre 1981.
La festa dell'uva a Ravello, 6 gennaio 1982.
Così apparve e parlò Garibaldi, 13 luglio 1982.
Se la testa diventa una zucca, 10 maggio 1984.

“Quaderni del battello ebbro”

Tracce e apparizioni del poeta Dino Campana nel fare i Canti Orfici, IX, n. 17-21, 1997.

“Quaderni di teatro”

Sulla giostra, II, n. 8, 1980.

La giostra di San Giovanni, V, n. 17, 1982.

“Quaderni piacentini”

A proposito di impegno conoscitivo dell'arte, maggio-giugno 1963.

“Prove di drammaturgia”

La costanza del corpo. Appunti per una poesia di testimonianza, n. 6, 1999.

“Rendiconti”

La comunicazione teatrale ovvero il segreto del pomodoro rosso (descrizione di una ricerca pratica), n. 26-27, 1974.

Mentre cammino su per un sentiero (Pasolini dall'acqua al petrolio), n. 40, 1996.

“Rinascita-Il Contemporaneo”

Un poema inedito in Italia di L. Feuerbach, febbraio 1962.

Cinque poesie, giugno 1963.

Spettacolo e problemi di tutti, novembre 1965.

Scrittura e conoscenza, maggio 1967.

Verso l'inizio di un teatro organico, 29 maggio 1970.

Il Gorilla Quadrumano presenta il brigante Musolino e pone il problema della vera storia, 13 dicembre 1974.

Il teatro e il fuoco, 28 marzo 1975.

Il Teatro Vagante, 21 novembre 1975.

Il Teatro Vagante e il foscene, 21 novembre 1975.

Commedia continua con inferriate d'oro, 27 giugno 1976.

Dove si formano le frane, 23 luglio 1976.

Il viaggio, 3 marzo 1978.

Il diavolo a Guastalla, 16 luglio 1982.

La dannazione dell'orologio, 22 luglio 1983.

Il Diavolo e l'Arcangelo in piazza per i matti, 11 maggio 1984 (incluso nel presente volume).

Cinghiali al limite del bosco, 1985.

Un narratore delle pianure, 19 ottobre 1985.

In fondo all'acqua di Malo, 19 luglio 1986.

... Ma anche vocazione teatrale, 12 marzo 1988.

“Rivista liturgica”
Fare la festa, n. LXX, 1987.

“Scena”
Teatro come insieme di scritture, n. 3-4, 1978.

“Sipario”
Per un'avanguardia italiana (con Carlo Quartucci), n. 235, 1965.
Teatro di avvenimenti (relazione al convegno di Ivrea *Per un nuovo teatro*), n. 255, 1967.
Nello spazio della rivoluzione, n. 271, 1968.
Vorremmo essere in grado di nutrire la gente (sul *Bread and Puppet*), n. 277, 1969.
Il teatro della contraddizione, n. 280, 1969.
Lode della scrittura. Dieci tesi intorno al teatro organico, n. 286, 1969 (poi in G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, cit.; incluso nel presente volume).
Un teatro dentro il quartiere, n. 289-290, 1970.
Nuovo spazio, nuovo teatro, nuova cultura, n. 291, 1970.
Ancora scontri generali ma per nuovi scontri, n. 294, 1970.
Offrire esempi di nuovo, n. 303-304, 1971.
Le città del teatro vagante, n. 319, 1972.
Il Gran teatro di Marco Cavallo, n. 323, 1973.
Come completereste lo spettacolo?, n. 332, 1974.
Il ciclo del Teatro Vagante, n. 336, 1974.

“Skema, teatro d'avanguardia”
Intervento, VI, n. 10, 1974.

“Teatro”
Nello spazio del teatro (autointervista), II, n. 2, 1967-'68.
Uno spazio traboccante di maschere e di corpi, nuova serie, n. 2, 1969.

“Teatro d'Europa”
L'indice sul futuro del teatro senza legge, n. 13, 1995.

“Ubu”
Teatro dello scontro e della contraddizione, n. 1, 1970.

“Ulisse”,
Uno spazio del corpo e del metodo, luglio 1969.

c) Testi apparsi in volumi di altri autori, atti di convegni, cataloghi, ecc.

Nota al testo [di Zip], catalogo del XXIV Festival internazionale del teatro di prosa, La Biennale di Venezia, 1965.

Interventi alla tavola rotonda internazionale *Un teatro per una nuova società*, XXVIII Festival internazionale del teatro di prosa, La Biennale di Venezia, 20-21 settembre 1968.

Il tempo, lo spazio e il gesto del teatro, in *Annuario 1975 – Eventi 1974* della Biennale di Venezia, a cura dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia 1975.

Introduzione al catalogo della mostra di Vittorio Basaglia alla Galleria d'arte Il Traghetto, Venezia 1973.

Introduzione e postille a Mario Moraro, *Kultural*, Firenze, Guaraldi, 1973.

Intervento in T. De Mauro, S. Liberovici, P. Natali, R. Sitti, *La cultura orale*, Bari, De Donato, 1977.

Ricomposizione del teatro nella città, in “Il Patalogo uno. Annuario dello spettacolo musica televisione cinema teatro”, Milano, Ubulibri-Il Formichiere, 1979.

Appendice a Giuseppe Dell’Acqua, *Non ho l’arma che uccide il leone... Storie del manicomio di Trieste*, Trieste, Cooperativa Editoriale, 1980.

Il racconto delle maschere, in Fabio Santagiuliana, *Venezia. I giorni delle maschere*, Udine, Magnus, 1980.

Dialogo del teatro con la psichiatria, in *Inventario di una psichiatria* (catalogo della mostra a Palazzo Braschi, Milano), Milano, Electa, 1981.

Nota, in *Il congresso degli uccelli. Racconto teatrale di Jean-Claude Carrière*, illustrazioni e note di scena di Andrea Rauch, Firenze, La Casa Usher, 1984.

Introduzione a Mino Trafeli (a cura di), *Il libro della vita*, Pisa, Pacini, 1985.

Nota, in Stefano Baccini e Viviana Larcati (a cura di), *La Compagnia: 75 anni di teatro nel Veneto con la “Città di Este”*, 1941-1989, Este (Padova), Zielo, 1989.

Testo in S. De Martin (a cura di), *Il racconto del nostro presente: storie e immagini ispirate da San Casciano in Val di Pesa* (testi di Giuliano Scabia, Giorgio Van Straten, Gianni Celati, fotografie di Luigi Ghirri, Gabriele Basilico, George Tatge), Firenze, Alinari, 1989.

Testo nel catalogo della mostra di Giuseppe Spagnulo alla Galleria Fioretto Arte Contemporanea, Padova 1993.

Discorso sulle metamorfosi, introduzione al catalogo della mostra di Vittorio Basaglia a Sesto al Reghena (discorso pronunciato il 16 dicembre 1995) (poi in S. Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia: ascolto e racconto*, cit.).

Pizzinato pittore, guerriero ed eremita, in Marco Goldin (a cura di), *Pizzinato*, Milano, Electa, 1996, libro/catalogo della mostra antologica di Armando Pizzinato a Villa Manin di Passariano (Udine), 1996.

La ricerca dell’oro, in *Teatro e scuola fra espressività ed espressione*, atti del convegno, Modena, 15-16 novembre 1996.

Gli stivali delle sette leghe, in Tommaso Correale Santacroce, *Trampoli*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 1997.

Prefazione a Paola Beltrame, *C’è un segreto tra noi. Sotigui Kouyate: il racconto di un griot a contatto con l’Europa*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 1997.

Dunque di notte siamo tutti drammaturghi, in AA.VV., *L’arte del celebrare*, Atti della XXVII settimana di studio promossa dall’Associazione Professori di Liturgia (Brescia 1998), Roma, CLV Edizioni liturgiche, 1999.

Il tremito (della poesia nel teatro il tremito), in Alessandro Grilli e Anita Simon (a cura di), *L’officina del teatro europeo*, Università di Pisa, Plus, 2002.

Affinché il cielo si adagi sulla terra (qualche volta, e senza sfasciare la terra), in Andrea Mancini (a cura di), *Bread & Puppet. La cattedrale di cartapesta*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2002.

Il sentiero del poeta danzatore, in Francesca Gasparini, *W. B. Yeats e il teatro dell’“antica memoria”*, Roma, Bulzoni, 2002.

I sandali del vento, e del tempo, in Fernando Marchiori (a cura di), *César Brie e il Teatro de los Andes*, Milano, Ubulibri, 2003.

d) Testi rari, diffusi in edizioni fuori commercio o distribuiti in occasione di spettacoli e incontri

Dialogo con Domenico Notari 1974-1984, Biblioteca Franco Basaglia di Vaiano, 1984 (45 copie).

Discorso di Giuliano Scabia per il conferimento del premio al romanzo *Nane Oca*, Monselice, Biblioteca del Castello, 14 novembre 1993 (poi in S. Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia: ascolto e racconto*, cit.).

Dialogo fra pittura e scrittura a proposito del paesaggio, nel catalogo per la mostra di Daniele Bianchi allo Studio d'Arte Barnabò, Venezia 1994 (poi in S. Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia: ascolto e racconto*, cit.).

Il racconto del teatro, presentazione dello spettacolo *Teatro di Roncisvalle con bestie*, Siena, 14 dicembre 1994 (poi in S. Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia: ascolto e racconto*, cit.).

I nidi dei racconti, plaquette de l'Osteria Dai Grandi, 8 dicembre 1995 (poi in S. Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia: ascolto e racconto*, cit.).

Il filo del racconto, lezione tenuta da G. Scabia all'Università degli Studi di Venezia, 19 gennaio 1995 (poi in S. Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia: ascolto e racconto*, cit.; incluso nel presente volume).

Operina del mondo nuovo, opuscolo fotocopiato, illustrazioni di Riccardo Fattori, dicembre 1997.

Contrasto del tasso cane e porcello sul mutamento, opuscolo fotocopiato, dicembre 1998.

Lettera a un pilota della Nato perché diventi (se vuole) un piccolo principe (testo distribuito a mano e per posta in occasione della guerra in Kosovo), 13 aprile 1999.

Marco Cavallo del cielo e della terra (c.s.), 4 maggio 1999 (poi in "Art'o", n. 2, giugno 1999).

Camminata notturna da Santarcangelo al mare (fotografie di Maurizio Conca), fascicolo stampato in 60 esemplari per i partecipanti al trekking teatrale del 5 luglio 1999 (incluso nel presente volume).

Contrasto dei millenni e dell'umanità, opuscolo fotocopiato, dicembre 1999.

Operina forsegnata, opuscolo fotocopiato, dicembre 2000.

Operina del cervo e dell'aurora, opuscolo fotocopiato, dicembre 2001.

Operina del tempo perturbato, opuscolo fotocopiato, illustrazioni di Riccardo Fattori, dicembre 2002.

Sei tu il corpo amoroso che sveglia il teatro degli dèi (Terza lettera a Dorothea sopra il Diavolo e il suo Angelo), opuscolo con foto e illustrazioni a colori dell'autore, edito in occasione del progetto *Teatro e narrazione*, Bologna, La Soffitta, gennaio-aprile 1998 (Scabia in scena con Michele Sambin al violoncello il 19 gennaio); poi in Carmelo Alberti (a cura di), *Teatro nel Veneto*, vol. II, *La scena del mondo*, Milano, Fabbri, 2003 (ora in *Il teatro vagante di Giuliano Scabia*, cit.).

Operina dell'amore e della luna, opuscolo fotocopiato, illustrazioni di Riccardo Fattori, dicembre 2003.

Orazione funebre per Armando Pizzinato, Venezia 2004.

Opera del sole sfolgorante, opuscolo fotocopiato, illustrazioni di Riccardo Fattori, dicembre 2004.

Opera delle anime, opuscolo fotocopiato, illustrazioni di Riccardo Fattori, dicembre 2005.

Veglia del Teatro Vagante a Oriago di Mira, opuscolo fotocopiato, a cura di Fernando Marchiori e Giuliano Scabia, fotografie di Maurizio Conca, 2006.

Nei campi della stralingua, opuscolo fotocopiato, lettura tenuta all'Accademia galileiana di Padova, 15 marzo 2006.

2) Quaderni di drammaturgia²

[I quaderni di drammaturgia contengono quasi sempre tracce e descrizioni delle ricerche su diversi modelli di teatro realizzate attraverso l'Università o con riferimento ad essa].

Giuliano Scabia, *I giganti del Po*, quaderno del Teatro Vagante, 1972-2005.

Giuliano Scabia, *Teatroggiornale di strada*, primo quaderno di drammaturgia, 1973-2005.

Giuliano Scabia, *Gorilla a Milano su invito di Dario Fo*, quaderno di drammaturgia n. 5, 1974.

Luigi Donati-Guglielmo Rossi-Francesco Conversano, *Intervento teatrale del "Gorilla Quadrumano" al villaggio Pilastrò di Bologna*, quaderno di drammaturgia n. 4, 1975-2005.

Compagnia del Gorilla Quadrumano diretto de [sic] Giuliano Scabia, *Grande comédie du Gorilla Quadrumano dans le bassin de Longwy et Nancy*, quaderno di drammaturgia n. 29, 1975-2005.

Gianni Celati-Giuliano Scabia, *Comédie des Italiens*, quaderno del Teatro Vagante, 1975-2005.

Giuliano Scabia-Antonio Utili, *Le mongolfiere*, quaderno di drammaturgia n. 11, 1977-2005.

Massimo Marino-Giuliano Scabia, *La giostra di San Giovanni*, progettazione di Stefano Barnaba, Massimo Marino, Aldo Sisillo, Giuliano Scabia, Antonio Utili, fotografie di Maurizio Conca, quaderno di drammaturgia n. 17, 1978-2003.

Giuliano Scabia, *Giocario*, quaderno di drammaturgia n. 12, 1978/80-2003.

Giuliano Scabia-La Scuola di Bologna, *Il sangue e le rose*. Laboratorio su Pentheseia di Kleist, descrizione di Massimo Marino, quaderno di drammaturgia n. 10, 1981/82-2004.

Giuliano Scabia, *L'orologio di Faust ovvero la tensione del tempo*, descrizione a cura di Massimo Marino, quaderno di drammaturgia n. 8, 1982/83.

Giuliano Scabia, *Bee ovvero farsa di Maistre Pierre Pathelin*, quaderno di drammaturgia n. 13, 1983/84-2005.

Giuliano Scabia, *Ottetto*, con Franco Acquaviva, Annamaria Arcangeli, Federica Cicchi, Tommaso Correale, Franco Fiore, Roberta Ghidossi, Angela Mangini, Marcela Perez Silva, quaderno di drammaturgia n. 25, 1984/85.

Giuliano Scabia e altri, *Tre volte Cinghiali al limite del bosco*. Comune di Prato, Teatro Comunale Metastasio, Assemblea Teatro, Centro di salute mentale di Barcola (Trieste), Biblioteca F. Basaglia di Vaiano, quaderno di drammaturgia n. 3, 1985-2004.

Giuliano Scabia, *Questa sala*, con una lettera di Elisabeth Teefy, quaderno di drammaturgia n. 18, 1986/87.

Giuliano Scabia, *Trekking di letture con bosco e animali*, quaderno di drammaturgia n. 30, 1988-2005.

Giuliano Scabia, *Rassegna di moderni don Giovanni*, appunti dal corso di Gianfranco Anzini con integrazioni di Elena Cometti, quaderno di drammaturgia n. 27, 1991/92.

Giuliano Scabia, *Cavalli e cavalieri*, redazione a cura di Simona Casonato e Giorgia de Cristofaro, quaderno di drammaturgia n. 28, 1992/93.

Giuliano Scabia, *Gli stivali del gatto e la voce della poesia*, a cura di Francesca Gasparini, quaderno di drammaturgia n. 7, 1994-2005.

² Tutti i quaderni di drammaturgia sono reperibili presso la copisteria Harpo (Bologna).

Da bosco a bosco, camminando (la foresta di Arden), relazione a cura di Caterina Orzi e Selvaggia Velo; *La foresta di Arden* a cura di Saverio Minutolo, quaderno di drammaturgia n. 26, 1994/95.

Gianfranco Anzini-Saverio Minutolo (a cura di), *Da bosco a bosco, camminando*. Due sequenze corporee per *Midsummer night's dream* e *As you like it* di W. Shakespeare, quaderno di drammaturgia n.26 b, 1994/95.

Giuliano Scabia-Gianfranco Anzini-Aldo Jonata, *Avvicinamento a Dioniso*, quaderno di drammaturgia n. 21, 1995/96.

Giuliano Scabia-Gianfranco Anzini-Aldo Jonata, *Dioniso in Orfeo. Avvicinamento a Dioniso: fase seconda*, quaderno di drammaturgia n. 22, 1996/97.

Giuliano Scabia, *L'albero di Dioniso. Natale/Mortale. Avvicinamento a Dioniso III - Baccanti vv. 605-1152*, con un resoconto di G. Anzini e una riflessione di A. Jonata, quaderno n. 23, 1997/98.

Giuliano Scabia, *Brekekekex koax koax. Dioniso di pancia e culo, avvicinamento a Dioniso fase quarta*, coi saggi *Il teatro qualche volta è delle rane* di F. Gasparini e *Gli animali del ci-gong* di G. Anzini, quaderno di drammaturgia n. 24, 1999.

Giuliano Scabia in collaborazione con Gianfranco Anzini, *Della poesia nel teatro il vento*, eserciziario di drammaturgia, copione costruita da Emanuele Asprella, quaderno di drammaturgia n. 2, 1999/2000.

Id, *Della poesia nel teatro il vento*, primo copione costruita da Emanuele Asprella, secondo copione costruita da Dario Canè (su testo di G. Anzini), seconda edizione ampliata, quaderno di drammaturgia n. 2 bis, 1999/2000.

Giuliano Scabia, *Camminate di racconti teatrali*, in collaborazione con Paolo Pierazzini e l'Atelier della Costa Ovest, quaderno di drammaturgia n. 30, s. d.

AA.VV., *Bestie in corpo*, quaderno di drammaturgia n. 99, 2000/01.

Giuliano Scabia, *Nutrire dio. Avvicinamento a Dioniso*, in collaborazione con G. Anzini, F. Gasparini, A. Jonata, nono quaderno di drammaturgia, 2001 (il primo diario di G. Scabia incluso nel presente volume).

Gianni Donati, *Gioco, lavoro, canto, danza, drammatizzazione, comunicazione non verbale e altre attività negli stage residenziali del C.E.M.E.A. Un esempio pratico di educazione attiva*, quaderno di drammaturgia n. 33, 2003.

Gianfranco Anzini, *Galileo, Brecht, Dioniso e Ci-Gong*. Testi scritti intorno al corso di Drammaturgia 2 di G. Scabia, quaderno di drammaturgia n. 64, 2003.

Teoria e gioco del duende di Federico Garcia Lorca messo in scena da Giuliano Scabia con gli studenti di drammaturgia, a cura di Alessandro Gibin e Laura Pizzirani, quaderno di drammaturgia n. 46, 2003/05.

Giuliano Scabia, *L'insurrezione dei semi*, a cura di Francesca Gasparini, fotografie di Maurizio Conca, quaderno di drammaturgia n. 32, 2004.

Francesca Gasparini, *Vita e morte dell'eroe Cuchulain. Viaggio nel teatro in versi di W. B. Yeats*, quaderno di drammaturgia n. 37, 2005.

In preparazione:

Giuliano Scabia, *Gutenberg alla fiera del libro per ragazzi*, corteo con gigante da piazza Maggiore alla fiera, su invito di Giulio Einaudi, Nico Orengo, Ernesto Ferrero e Franca Sacchi, quaderno anomalo, 1974.

Giuliano Scabia, *I burattini della casa gialla*, quaderno di drammaturgia n. 40, 1975/76.

Giuliano Scabia, *Leonce e Lena con resurrezione di Büchner*, quaderno di drammaturgia n. 14, 1977/78.

Giuliano Scabia, *Le jeu de la feuillée di Adam de la Halle*, quaderno di drammaturgia n. 15, 1985/86.

Irini Stathi, *Il re farà gran festa qui stanotte*, studio sul primo e secondo tempo del *Sogno* di W.Shakespeare, quaderno di drammaturgia n. 16, 1987/88.
 Gianfranco Anzini e altri, *Il teatro delle meraviglie di Miguel de Cervantes*, traduzioni per la messa in scena e note, quaderno di drammaturgia n. 34, 1988/89.
 Giuliano Scabia, *Walpurgisnacht. Monte, volo, fuoco, maggio, salita notturna, streghe, fate*, note di lettura e traduzione di *Walpurgisnacht* (Notte di Walpurga) in J.W.Goethe, Primo Faust, quaderno di drammaturgia n. 31, 1989/90.
 Giuliano Scabia, *Sentiero interno di bosco e bestie*, a cura di Manuela Porro, quaderno di drammaturgia n. (ancora da definire), 2004/05.
 Gianfranco Anzini, *Recitar sciamani*, quaderno di drammaturgia n. (ancora da definire), 2005/06.
 Giuliano Scabia, *Che sia il teatro la pianta che fa volare? (trance, transfert, trasferimento, alteramento)*, quaderno di drammaturgia n. (ancora da definire), 2001-06.

3) Bibliografia su Giuliano Scabia

Acquaviva, Franco, *La drammaturgia di Giuliano Scabia. Dall'avanguardia alla poesia del teatro*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1993-'94 (poi in "Prove di drammaturgia", III, n. 1, 1997; in parte incluso nel presente volume).
 Annibaletto, Stefano, *Intervista a Giuliano Scabia su Nane Oca* (intervista radiofonica, 14 dicembre 1993) (poi in S. Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia: ascolto e racconto*, cit.).
 Anzini, Gianfranco, *I tre cerchi del dio ditirambo*, "Culture teatrali", n. 2-3, 2000.
 Attisani, Antonio, *Introduzione a Teatro come insieme di scritture*, "Scena", III, n. 214, 1978.
 Baratta, Gino, *Il linguaggio teatrale secondo Giuliano Scabia*, "Studi teatrali", III n. 6, 1968.
 Bartolucci, Giuseppe, *Giuliano Scabia: dal "teatro nuovo" al "teatro diverso"*, in Id., *Il teatro dei ragazzi*, Firenze, Guaraldi, 1972.
 Belpoliti, Marco, *Intervista a Giuliano Scabia*, "Riga-Italia 2", Milano, Marcos y Marcos, 1996.
 - *Il carnevale di Bologna*, in *Settanta*, Torino, Einaudi, 2000.
 - *Il violoncellista di Scabia suona la voce del destino*, "Tuttolibri", 5 agosto 2000 (incluso nel presente volume).
 - *Giuliano Scabia, inafferrabile Folletto*, "L'Espresso", n. 11, 2003.
 - Recensione a *Le foreste sorelle*, "L'Espresso", n. 24, 2005.
 - *Scabia il folletto in strada*, "La Stampa", 17 novembre 2005.
 Belpoliti, Marco-Capitta, Gianfranco, *L'albero a colori delle trasformazioni*, "Il manifesto", 19 settembre 1995.
 C., *Ritratto di Mira e dei suoi abitanti*, "Il Popolo", 24 settembre 1975.
 Canziani, Roberto, *"Visione" da mattatoio*, "Il Piccolo", 3 marzo 1993.
 Capitta, Gianfranco, *Immagini di una città al macello*, "Il manifesto", 5 marzo 1993.
 - *Il macello generazionale*, "Il manifesto", 20 ottobre 1993.
 Celati, Gianni, *Le virtù del Gorilla*, "Rinascita", 9 agosto 1974.
 - *La nostra carne e il suo macellaio*, in G. Scabia, *Fantastica visione*, Milano, Feltrinelli, 1988 (incluso nel presente volume).
 Chinzari, Stefania, *Le "delicatessen" del cannibale*, "L'Unità", 25 ottobre 1993.
 Cibotto, Gian Antonio, *Giardino Rumiati*, in *Razza de mona*, Vicenza, Neri Pozza, 1994.
 - *Contropelo*, Vicenza, Neri Pozza, 1996.

- *Giuliano Scabia scrittore padovano*, in *In Paradiso con la carrozza*, Vicenza, Neri Pozza, 1999.
- *Le foreste sorelle fra ironia, poesia e recitazione*, "Il Gazzettino", 28 febbraio 2005.
- Cordelli, Franco, *Brigante calabrese per "comunicare col teatro di stalla"*, "Paese sera", 21 novembre 1974.
- Cruciani, Fabrizio-Marotti, Ferruccio-Taviani, Ferdinando, *Appunti per una discussione sul teatro degli scontri. Domande e problemi*, in G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, cit.
- *Nota alla Seconda lettera a Dorothea*, "Teatro e storia", VI, n. 2, ottobre 1991.
- De Marinis, Marco, *Teatro, pratica e scrittura: itinerario di Giuliano Scabia*, "Rivista Italiana di Drammaturgia", n. 5, 1977.
- *The Theatrical journey of Giuliano Scabia*, "The Drama Review", n. 73, 1977.
- *Scrittura teatrale e partecipazione: L'itinerario di Giuliano Scabia (1965-1975)*, in *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, Firenze, La casa Usher, 1983 (in parte incluso nel presente volume).
- *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.
- *Nota a Avvicinamento a Dioniso*, "Culture Teatrali" n. 2-3, 2000.
- De Mauro, Tullio, *Articolo su Forse un drago nascerà "Paese sera"*, 7 dicembre 1973.
- *Il gorilla tra la gente*, "Paese Sera", 3 gennaio 1975.
- *Introduzione a Critica del teatro e dubbi sulla matematica di Giuliano Scabia*, "Almanacco dello Specchio", n. 4, 1975 (incluso nel presente volume).
- De Monticelli, Roberto, *Un cavallo azzurro per liberarli dal male*, "Il Giorno", 23 febbraio 1973.
- *Escono dalle stalle i fantasmi dell'antico teatro contadino*, "Corriere della sera", 21 novembre 1974 (incluso nel presente volume).
- De Nigris, Fulvio, *Una ricerca collettiva*, "Alla Ribalta", 5 novembre 1975.
- Di Stefano, Paolo, *Giuliano Scabia a colloquio con l'"Idra"*, "Idra", IV, n. 6, maggio 1993.
- Eco, Umberto, *Un messaggio chiamato cavallo*, in *Dalla periferia dell'impero*, Bompiani, Milano 1977 (incluso nel presente volume).
- Ferrari, Marco, *Scabia: "Mi sentirei disperato se avessi finito le storie"*, "L'Unità", 1992.
- Fraccalini, *Il Teatro Vagante alla ricerca della vera storia di Mira*, "Gazzetta di Mantova", 15 novembre 1975.
- Frassan, Paolo, *Giuliano Scabia e l'orecchio di Dio*, in "Arché-Ipotesi - Forme di fedeltà", Padova 1996.
- Gasparini, Francesca, *Presentazione a "Nel teatro di Giuliano Scabia. Trent'anni di apprendistato"* (opuscolo fotocopiato), giornate dedicate a G. Scabia dal Dip. di Musica e Spettacolo dell'Università degli studi di Bologna, 9-10 novembre 2005.
- Giralucci, Silvia, *La "Pava" fantastica di Giuliano Scabia*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, a.a. 1996-'97.
- L. A., *Un bilancio negativo*, "L'Osservatore Romano", 9 novembre 1975.
- La Rosa, Laura, *Le esperienze narrative di Gianni Celati, Sebastiano Vassalli e Giuliano Scabia. Analisi di tre forme di racconto*, tesi di laurea, Università degli Studi di Venezia, a.a. 1994-'95.
- Laudadio, Felice, *Volte e voci di una storia mai scritta*, "L'Unità", 9 ottobre 1975.
- Manacorda, Giorgio, *Su Il poeta albero*, "Poesia", n. 91, 1996.
- Manzella, Gianni, *Lingua antica di terra e di fiume (su Lorenzo e Cecilia)*, "Il manifesto/Alias", 8 luglio 2000.
- *Mettersi in gioco, conversazione con Giuliano Scabia*, in "Art'o", n. 5, 2000.
- Marchiori, Fernando, *Attenti alla carne, forse è la vostra*, "La nuova Venezia", 16 ottobre 1993.

- Verso l'accanto. *Conversazione con Giuliano Scabia*, "Il gallo silvestre", n. 9, 1997.
- Marco Cavallo al galoppo per ricordare Franco Basaglia, "Teatri delle diversità", VIII, n. 26/27, 2003 (poi in G. Scabia-P. Cantini, *Il Drago di Montelupo*, cit.).
- Mauri, Paolo, *Il diario politico di un uomo sospeso nel tempo* (su *Opera della notte*), "La Repubblica", 10 marzo 2003.
- Monaco, Vanda, *Teatro nello spazio degli scontri*, "Rinascita", 16 novembre 1973.
- Morbiato, Luciano, *Avventure di Giuliano Scabia alla ricerca di un'epica padana*, "Padova e il suo territorio", VIII, n. 44, 1993.
- Moscato, Italo, *Cronaca popolare del brigante Musolino*, "Tempo", 19 dicembre 1974.
- *L'animazione esprime nuovi spazi creativi*, "Tempo", 10 ottobre 1975.
- *Contro la politica del revival: il lavoro di Giuliano Scabia*, "Teatro tre - la scrittura scenica", Bulzoni, Roma, n. 11, 1975.
- Orsenigo, Luca, *Nane Oca, tra realtà e mondo magico*, "Il Gazzettino", 10 aprile 2005.
- Pacchiano, Giovanni, *La forza risanatrice della narrazione*, "Corriere della sera", 18 agosto 2000.
- Pettenò, Curzio, *Scrivono la vera storia*, "Speciale Nordest - Settimanale delle Venezie", II, n. 47, 1975.
- Pellegrini, Ernestina, *La nostra voglia di Paradiso? Alcune idee sulla scrittura di Giuliano Scabia*, "Il lettore di provincia", n. 82, dicembre 1991.
- *Una sera chiantigiana con Giuliano Scabia*, "Il Ponte", luglio-agosto 1994.
- Perissinotto, Loredana, *Giuliano Scabia e il teatro "nascente e veggente"*, "Culture teatrali", n. 6, 2002.
- *Animazione teatrale*, Roma, Carocci, 2004.
- Prosperi, Mario, *Incontro scontro fra teatro e regia*, "Produzione e cultura", n. 15, 1979.
- Pulce, Graziella, *Se Scabia riapre il dialogo con il lupo*, "Alias-II manifesto", 7 luglio 2001.
- Puppa, Paolo, *Itinerari nella drammaturgia del Novecento*, in *Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1987.
- *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Bari, Laterza, 1993.
- *Scabia, ovvero guardare l'ascolto*, postfazione a S. Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia: ascolto e racconto*, Roma, Bulzoni, 1997 (incluso nel presente volume).
- Quadri, Franco, *Alla ricerca di un teatro necessario*, in *Il rito perduto*, Torino, Einaudi, 1973.
- (a cura di) *Laboratorio 1975* (contiene le sbobinate dei due incontri pubblici organizzati dalla Biennale: *Incontro con Giuliano Scabia e Rendiconto dell'esperienza di Giuliano Scabia*), Venezia, Edizioni de La Biennale, 1975.
- *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1977.
- *L'attore va al macello. Torna il teatro incantatore di Scabia*, in "La Repubblica", 20 ottobre 1993.
- *Un'infanzia riguadagnata*, in G. Scabia, *L'insurrezione dei semi*, cit. (incluso nel presente volume).
- *Introduzione* a G. Scabia, *Visioni di Gesù con Afrodite*, cit.
- Quaranta, Bruno, recensione a *Le foreste sorelle*, "Tuttolibri", 16 aprile 2005.
- Righetti, Donata, *Il libro di un paese costruito col teatro*, "Il Giorno", 26 settembre 1975.
- Salvatori Vincitorio, Elisa, *Animazione e conoscenza*, Bari, Dedalo, 1978 (intervista).
- Segato, Giorgio, *Per Giuliano Scabia*, in G. Scabia, *Canto notturno di Nane Oca*, cit.
- Schacherl, Bruno, *Nane nel paese degli animali parlanti*, "L'Unità", 1992.

Sgnaolin, Enrico, *Cavalieri senza paradiso: Giuliano Scabia e il modello cavalleresco nella letteratura italiana contemporanea*, tesi di laurea, Università degli Studi di Venezia, a.a. 2004-'05.

Tamiozzo Goldmann, Silvana, *Giuliano Scabia ascolto e racconto*, Roma, Bulzoni, 1997.

- *Commedia del poeta d'oro, con bestie*, "L'immaginazione", n. 116, 1994.

- *Palinsesti contemporanei (storie senza fine o fine delle storie?): le narrazioni di Celati, Vassalli e Scabia*, in "Testo", XXV, n. 48, nuova serie, 2004.

Tonello, Fabrizio, *Un teatro vagante che scrive la 'vera' storia della gente di Marghera*, "Il manifesto", 4 ottobre 1975.

Taviani, Ferdinando, *Animam ne crede puellis*, in G. Scabia, *Il Diavolo e il suo Angelo preceduto dalla lettera a Dorothea*, Firenze, La Casa Usher, 1982 (incluso nel presente volume).

- *L'orefice del 'fra'. Lettera a Giuliano Scabia*, "Prove di drammaturgia", n. 4, marzo 1997.

Zinconcone, Giuliano, *Il matto, il Cavallo e il Drago di Montelupo*, "Corriere della sera", 21 maggio 2003 (poi in G. Scabia-P Cantini, *Il Drago di Montelupo*, cit.).

4) Videografia

Anzini, Gianfranco, *Bestie in corpo*, Università degli Studi di Bologna, 2000.

Bonazza, Daniele, *Teoria e gioco del duende*, Università degli Studi di Bologna, 2003.

- *Sentiero interno di bosco e bestie*, Università degli Studi di Bologna, 2005.

- *Lezioni di teatro. Documenti audiovisivi sugli ultimi due corsi di Drammaturgia Pratica tenuti da Giuliano Scabia*, Università degli Studi di Bologna, 2005.

Canè, Dario-Scabia, Giuliano, *Nutrire Dio*, Università degli Studi di Bologna, 2005.

Conca, Maurizio, *La casa della scrittura*, 2002.

Gran parte dei materiali video esistenti sulle esperienze de "Il Gorilla Quadrumàno", "Marco Cavallo" e "Il Diavolo e il suo Angelo" sono ora raccolti in una serie di DVD frutto del "Progetto archivio digitale G. Scabia" (a c. di D. Cané, F. Baliello e C. Lamperti, Università degli Studi di Bologna - DMS, 2005), con l'aggiunta di introduzioni e commenti di Giuliano Scabia.

SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI

1, autunno 1999

PADRI, FIGLI E NIPOTI

Su Decroux, il rapporto maestro-allievo e la trasmissione dell'esperienza a teatro

M. De Marinis, *Premessa: dopo i maestri* | E. Barba, *Il maestro nascosto* | B. Bonora, *Lo spirituale nel corpo: Eliane Guyon da Decroux a Gurdjieff* | F. Abate, *Il mimo corporeo negli Stati Uniti. Tecnica, scuola, tradizione* | I. Lindh, *L'unicità di Decroux* | R. Mirecka, *È una questione d'amore* | P.P. Brunelli, *La maieutica nel parateatro di Rena Mirecka* | V. Di Bernardi, *Willi Rendra: un maestro interculturale nella scena asiatica contemporanea*

SCRITTURE: E. Moscato, *La "soluzione cinema": l'acqua, l'occhio, l'immagine anti-gramma.*

INTERVENTI: L. de Berardinis, *Per un Teatro Nazionale di Ricerca* | M. De Marinis, *La regia e il suo superamento nel teatro del Novecento* | V. M. Oreggia, *Teatri invisibili: l'operosa utopia*

2/3, primavera - autunno 2000

QUARANT'ANNI DI NUOVO TEATRO ITALIANO

a cura di Marco De Marinis

G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica* | G. Scabia, *Avvicinamento a Dioniso* | L. de Berardinis, *Scritti d'intervento* | R. Anedda, *Il teatro come una composizione: la drammaturgia musicale nel lavoro di Leo de Berardinis* | D. Paternoster (a cura di), *I teatri anomali della Raffaello Sanzio* | E. Dallagiovanna (a cura di), *La Valdoca e il viaggio verso Parsifal* | *Contro la rappresentazione: Marcido Marcidoris e Famosa Mimosa* | *Le Albe alla prova di Jarry* | F. Acca, *Rino Sudano: un teatro "fuori scena"* | M. Porzio, *L'arte silenziosa di Antonio Neiwiller* | C. Infante, *L'ultima avanguardia, tra memoria e oblio*

INTERVENTI: A. Picchi, *Della "Bella Addormentata" di Rosso di San Secondo e la faccenda dei due finali* | G. Ottaviani, *Il passo che risveglia: transculturalismo e identità nel Butò*

4, primavera 2001

FIGURE E PERCORSI DEL TEATRO FRANCESE DEL NOVECENTO

a cura di Marco Consolini

P. Claudel, *La seduzione di Hellerau* | P. Claudel, *Il teatro giapponese* | F. Migliore, *Sylvain I-tkine 1908-1944* | M. Consolini, *"Théâtre Populaire": breve storia di una rivista teatrale* | B. Dort, *Roland Barthes spettatore teatrale* | L. Mucci, Eleutheria, *prima pièce tragicomica di Samuel Beckett* | P. Pavis, *Sintesi prematura, ovvero: chiusura provvisoria per inventario di fine secolo* | E. Moscato, *Chi è e chi ha paura, oggi, di Antonin Artaud?*

INTERVENTI: E. Moscato, *Per esili ed epopee. Viviani-Joyce: un parallelo* | V. Di Bernardi, *Il Nižinskij dei diari non censurati. Nuove prospettive* | D. Turrini, *Il vascello d'acciaio. Appunti per una semiotica dell'attore teatrale*

5, autunno 2001

ARTI DELLA SCENA, ARTI DELLA VITA

a cura di Marco De Marinis

M. De Marinis, *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale* | M. Cristini, *Il respiro del corpo. Consapevolezza e rilassamento nel metodo Gindler a teatro* | C. Durazzini, *Feldenkrais e il teatro* | N. Marchiori, *Tra arte rituale e pedagogia dell'attore: il canto tradizionale haitiano nella pratica di Maud Robart* | L. Masgrau, *La relazione dell'Odin Teatret con l'America Latina (1976-2001)* | M. Cavallo-G. Ottaviani, *Drammaterapia* | S. Guerra Lisi-G. Stefani, *Stili espressivi prenatali nella globalità dei linguaggi*

INTERVENTI: J. Varley, *La drammaturgia secondo Dedalo* | M. Porzio, *Il teatro che (in)segna. Parole, idee e domande sul teatro in lingua dei segni*

SCRITTURE: P. Puppa, *Miti teatrali: Abramo e Filottete*

6, primavera 2002

LA FEBBRE DEL TEATRO

Pagine sconosciute dell'avanguardia russa
a cura di Ornella Calvarese

N. Foregger, *Manifesti teatrali (1917-1926)* | N. Evreinov, *Teatro e patibolo. Della nascita del teatro come istituzione pubblica (1918)* | J. Annenkov, *Teatro fino in fondo (1921)* | B. Ferdinandov, *Il teatro oggi (1922)* | S. Radlov, *La vera natura dell'arte attorica (1923)* | I. Erenburg, *Il teatro russo durante la rivoluzione (1921 ca.)* | M. Bulgakov, *Capitolo biomeccanico (1923)* | O. Mandel'stam, *Lo stato e il ritmo (1920)* | S. Volkonskij, *Dell'attore (1914)* | I. Sokolov, *Per un teatro taylorizzato (1922)* | M. Knebel, *Il metodo dell'analisi attiva di K. Stanislavskij (1978)* | A. Ruppe, *La formazione ritmico-musicale dell'attore (1974)*
INTERVENTI: C. Gallotti-R. Gandolfi, *Emozioni narrate. La drammaturgia del corpo in Hentanz di Mary Wigman* | L. Perissinotto, *Giuliano Scabia e il teatro "nascente e veggente" dei giovani* | S. Naglia, *Canto lirico e antropologia teatrale. Primi tentativi di accostamento*

7/8, autunno 2002-primavera 2003

STORIA E STORIOGRAFIA DEL TEATRO, OGGI. PER FABRIZIO CRUCIANI

Fabrizio Cruciani (1941-1992) | E. Barba, *La casa delle origini e del ritorno*

I. FABRIZIO CRUCIANI E GLI STUDI TEATRALI OGGI

a cura di Francesca Bortoletti

IL MAGISTERO DI FABRIZIO CRUCIANI: F. Taviani, *Ovvietà per Cruciani* | C. Meldolesi, *Il teatro di Cruciani* | M. Nerbano, *La lezione di Fabrizio Cruciani. Pedagogia, metodo, epistemologia* | A.R. Ciamarra, *La rifondazione della storiografia teatrale. Studi e vocazione pedagogica di Fabrizio Cruciani* | M. Ziosi, *Per una introduzione allo studio della storiografia teatrale di Fabrizio Cruciani*

NOVECENTO: M. De Marinis, *Cruciani e gli studi teatrali sul Novecento* | G. Banu, *Di schiena e di fronte* | Monique Borie, *Atto magico e atto teatrale* | M.I. Aliverti, *Il cielo sopra il teatro. Percorsi dello spazio teatrale ricordando Fabrizio Cruciani* | E. Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza*

RINASCIMENTO E DINTORNI: R. Guarino, *Dentro la città rinascimentale. Fonti, campi, soggetti* | C. Falletti, *Le ciambelle di Santafiore* | P. Ventrone, *La scena prospettica rinascimentale: genesi e sviluppo* | F. Bortoletti, *Uomini ambienti e culture* | G. Guccini, *Intorno alla prima Pazzia d'Isabella. Fonti - Intersezioni - Tecniche*

ICONOGRAFIA TEATRALE: R. Guardenti, *Appunti di iconografia bernhardtiana* | S. Mazzone, *Studiare i teatri: un atlante iconografico per la storia dello spettacolo*

II. LE CULTURE DELLE RIVISTE

a cura di Marco Consolini e Roberta Gandolfi

Presentazione

STUDI: D. Seragnoli, *Riviste di teatro e storiografia: uno studio in (ricorrente) divenire. Quasi un racconto* | M. Consolini, *Le riviste del Novecento fra processi di creazione e processi di ricezione* | B. Picon-Vallin, *La rivista di un praticante-ricercatore: "L'Amore delle tre melarance" (Pietroburgo, 1913-1916)* | R. Gandolfi, *Linguaggio critico e nuovo teatro: "Sipario" negli anni Sessanta* | J.-P. Sarrazac, *"Travail théâtral": una rivista di teatro all'epoca della frammentazione*
PROFIL: A. Barbina, *"Ariel"* | R. Guarino, *"Teatro e Storia"* | S. Ferrone, *"Drammaturgia"* | G. Guccini, *"Prove di drammaturgia"* | E. Pozzi, *"Teatri delle diversità"* | M. De Marinis, *"Culture Teatrali"*

PROGETTI: E. Garbero Zorzi, *Archivio dati in storia del teatro: periodici di interesse teatrale* | A. Barbina, *La stampa periodica teatrale italiana dal Settecento ad oggi* | M. Consolini-R. Gandolfi, *Le officine del pensiero teatrale: le riviste teatrali del Novecento* | M. Pederzoli-G. Poletti, *Lo studio dei periodici teatrali in rete: il progetto "OT" (Officine Teatrali)*

9, autunno 2003
INTORNO A GROTOWSKI
a cura di Marco De Marinis

M. De Marinis, *Intorno a Grotowski: introduzione* | R. Molinari, *Il Teatro delle Fonti. Un racconto e qualche parola guida* | J. Cuesta, *Sentieri verso il cuore. In forma di contesto* | J. Cuesta, *Ritorno alle "Sorgenti"* | T. Maravić, *L'esichia dell'attore. Grotowski e l'esicasmò* | D. Colaianni, *Il respiro e il corpo. Indagine attraverso lo yoga dell'attore di Grotowski e lo Hatha yoga* | E. Fanti, *Castaneda e Grotowski* | Z. Osiński, *Grotowski e Reduta. La vocazione del teatro* | M. Limanowski, *L'arte dell'attore*

SCRITTURE: P. Puppa, *Il Centauro. Dal canto II dell'Eneide*

STUDI: C. Vicentini, *Da Platone a Plutarco. L'emozionalismo nella teoria della recitazione del mondo antico* | A. Sacchi, *La scena scespiriana di Eimuntas Nekrosius*

10, primavera 2004

L'ARTE DEI COMICI

Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)

a cura di Gerardo Guccini

G. Guccini, *Presentazione* | R. Tessari, *Il testo postumo. Strategie promozionali e letterarie degli attori professionisti* | P. Russo, *Modelli performativi intorno al Combattimento di Monteverdi* | P. Fabbri, *I comici all'opera: le competenze musicali dell'attore* | R. Guardenti, *Attrici in effigie* | C. Molinari, *Le porcellane dell'arte* | S. Mazzoni, *La vita di Isabella* | F. Vazzoler, *La saggezza di Isabella* | G. Guccini, *Gli Andreini e noi. Note intorno alla Pazzia d'Isabella. Vita e morte di comici Gelosi* | *Iconografia* | E. Bucci - M. Sgrosso, *La Pazzia di Isabella. Vita e morte di comici Gelosi. Drammaturgia dello spettacolo*

11, autunno 2004

ARTAUD/MICROSTORIE

a cura di Marco De Marinis

M. De Marinis, *Artaud/microstorie: introduzione* | É. Grossman, *"Le point de regard." Il dispositivo dello sguardo nel teatro e nei disegni di Artaud* | L. Ercolanelli, *Artaud e i Tarahumara: un viaggio tra finzione e realtà* | C. Pecchioli, *Antonin Artaud: segni e disegni* | L. Amara, *Artaud e Carroll. Thema con variazioni* | F. Acca, *Dal volto all'opera. Alle fonti del teatro della crudeltà in Italia* | A. De Paz, *Surrealismo, Nichilismo, Male di vivere. "Grandezza" e "limiti" del pensiero di Artaud*

**ELENCO DELLE PRINCIPALI LIBRERIE IN CUI È REPERIBILE
“CULTURE TEATRALI”**

Ancona:	Libreria Feltrinelli - C.so Garibaldi, 35
Arezzo:	Libreria Mori - Via Roma, 24
Bologna:	Libreria Cinema-Teatro-Musica - Via Mentana, 1/c Libreria delle Moline - Via delle Moline, 3 Libreria Feltrinelli - Piazza di Porta Ravegnana, 1 Libreria Feltrinelli International - Via Zamboni, 7/b Libreria Martina - Largo Respighi, 8 Libreria Nautilus - Via Dei Castagnoli, 12 Libreria Pavoniana - Via Collegio Di Spagna, 5 Libreria del Teatro - Via Pascoli, 5/2 - Casalecchio di Reno (BO)
Ferrara:	Libreria Feltrinelli - Via Garibaldi, 30/a
Firenze:	Libreria Edison - Piazza della Repubblica, 27
L'Aquila:	Libreria Universitaria - P.zza V. Rivera, 6
Matera:	Libreria Pitagora scolastica - Via dei Normanni, 37
Milano:	Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11
Palermo:	Libreria Broadway - Via Rosolino Pilo, 18
Parma:	Libreria Feltrinelli - Via della Repubblica, 2 Libreria Musi Dora - Strada Inzani, 29
Perugina:	L'altra Libreria - Via Rocchi, 3
Pescara:	Libreria Feltrinelli - C.so Umberto, 5/7
Piacenza:	Libreria del Teatro - Via Verdi, 25
Reggio Emilia:	Libreria Del Teatro - Via Francesco Crispi, 6
Roma:	Libreria Feltrinelli - L.go Torre Argentina, 5/4 Libreria Universitaria Ricerche - Via dei Liburni, 12 Libreria Nardecchia - Via P. Revoltella, 105, 107
Salerno:	Libreria Feltrinelli - Via Vittorio Emanuele I, 5
S. Benedetto del Tronto (AP):	La Bibliofiglia - Via U. Bassi, 38
Torino:	Libreria Feltrinelli - P.zza Castello, 19