

## Editoriale

### Fra regole e anti-regole

È stagione di manuali, di libri o CD rom interattivi che insegnano a scrivere, a comporre per il teatro, a recitare, ad avvicinarsi alla pagina o allo schermo con in testa schemi e indicazioni che orientano la digitazione e il pensiero. Si annunciano collane e impegni editoriali a largo raggio. La Carocci e la Dino Audino di Roma hanno ormai conquistato posizioni di tutto rispetto in questo campo. Forse era inevitabile o, quanto meno, si tratta di un fenomeno annunciato. La pratica sociale del teatro ha infatti prodotto un sostrato difficilmente quantificabile di teatranti potenziali: attori occasionali o estemporanei, semplici interessati, persone che vedono nel ‘fare spettacolo’ una soluzione a portata di mano per tutta una serie di problemi (di socializzazione, identità, autoconoscenza, affermazione). E in ognuno di loro, in modo discreto o pressante, appartato o condiviso, si pone il problema d’acquisire una maggiore abilità e padronanza. Problema che tende a risolversi nello studio di uno o più metodi che garantiscano un qualche risultato. Ed è per l’appunto in questi spazi d’apprendimento che s’inserisce la necessità dei manuali.

Privilegiando, da teatranti di vecchio corso, il primato dell’esperienza, saremmo portati a considerare il testo manualistico niente più di una voce che si inserisce nei processi del ‘fare teatro’, suonando stonata oppure fraterna, sapiente, utile. Eppure, la letteratura manualistica rimette in auge una problematica radicale della quale non va sottovalutata l’incidenza: la problematica inerente le regole del teatro. Cos’è una ‘regola’? Come servirsene? Bisogna superarla? Ma per superarla non bisognerebbe, prima, saperla applicare? Allora, come scegliere le regole da imparare?

Torneremo ancora nei prossimi numeri su questi aspetti intrinseci alle modalità della formazione. Qui, presentiamo ai nostri lettori due dossier: l’uno ci porta nel regno stesso della regola, e cioè nell’ambito d’una creatività – quella del giallo – che si sostanzia nel rispetto di convenzioni che ne determinano la riconoscibilità e l’appartenenza a un genere; l’altro all’interno d’una laboratorialità orientata dall’enucleazione drammaturgica dell’eloquio, dove ad essere influenti e centrali sotto il profilo della composizione scenica sono soprattutto i rapporti interpersonali e di comunità. Rapporti vissuti in uno spazio/tempo concentrato, rigoroso e decisamente connotato (v. qui il contributo di Emma Dante), che assume e trasforma le funzioni di stimolo e *contrainte* esercitate dalle regole di scrittura..

Bologna, grazie all’attività del Gruppo 13, è diventata una delle capitali del giallo, accumulando nel tempo un patrimonio culturale di grande importanza per la ridefinizione della drammaturgia teatrale. I giallisti bolognesi si sono infatti serviti delle regole del giallo, non per perpetuare un genere, ma per rinnovarlo, per riadattarne le tematiche alle sollecitazioni del presente, per fare della struttura del racconto un ponte di flussi comunicativi. In loro, le regole non definiscono un costrutto normativo autoreferenziale; piuttosto, permettono di dispiegare un ambito narratologico in cui agire creativamente, importando diversi contenuti e finalità fino a modificarne radicalmente – come prospetta Lorian Macchiavelli – le strutture portanti. Ci sembra utile che anche il drammaturgo teatrale si familiarizzi con queste modalità dislocate fra la doppia polarità delle ‘regole’ e delle ‘varianti’, perché può qui ritrovare, introiettato nella dimensione d’una virtualità regolata da precisi codici normativi, il teatralissimo principio della relazionalità dialettica. Lo scrittore (giallista o drammaturgo) non si rapporta infatti alla regole come a una gabbia normativa ma come a uno stimolante altro da sé, che fissa snodi narrativi e punti fermi ai quali di volta in volta reagire con originali strategie d’espressione. Le *regole* sono insomma la condizione per poter inventare in corso d’opera delle *anti-regole*, che evitino la ripetitività delle prime, ne ricavano sorprese, le adattino alle storie che nascono dalla loro stessa applicazione.

Pubblicando i drammi di Emma Dante, *mPalermu* e *Carnezzzeria*, la nostra rivista presenta ai suoi lettori – e lo fa anche con un certo orgoglio – parole cariche di teatralità. Qui, le regole appartengono – in quanto codici di comportamenti scenici – al passato della drammaturga, diplomata alla Scuola d’arte drammatica di Roma, e – in quanto condizione del processo creativo – ai modi lavorativi del gruppo Sud Costa Occidentale. Le *regole dell’arte* sono un rimosso di questa sicilianitudine teatralmente riscoperta dopo gli anni della scuola e dei primi impegni professionali, mentre *le regole del vivere e lavorare assieme* definiscono la camera di compressione in cui il teatro condensa parole che si susseguono libere da norme, ma pervase dal rigore di chi le dice e di chi le scrive.

Conclude l'Osservatorio critico con una conversazione con il coreografo Maurizio Suiu, che nella sua riflessioni sui nuovi processi che innervano la danza contemporanea riscopre il valore di un'autoformazione che prenda le distanze dai codici ormai affermati dell'avanguardia, ricavando le regole da un confronto serrato con la vita.

**Claudio Meldolesi**

**Gerardo Guccini**

## LA SCENA DEL DELITTO

### Trame, ambienti, personaggi per un genere popolare

#### *Presentazione*

**di Gerardo Guccini**

Scopo di questa serie di incontri che s'intitola «La scena del delitto», e che comincia oggi con gli interventi di Luigi Gozzi e Marcello Fois, è porre l'accento sulle tecniche drammaturgiche interne alla scrittura.

Da sempre, la drammaturgia ha annodato e sciolto intrecci, descritto personaggi, afferrato l'attenzione dello spettatore mantenendola viva nel corso dello spettacolo grazie a sapienti articolazioni di ribaltamenti, sviluppi e climax emozionali. Significativamente, la parola che più ricorre negli scritti degli autori ottocenteschi è “effetto”. La drammaturgia, in fondo, è l'arte di scolpire le percezioni del pubblico facendole aderire allo svolgimento scenico della trama. Ma proprio questo elemento strutturale: la trama, è quasi completamente scomparso dagli interessi della drammaturgia teatrale contemporanea. La sua eclissi è stata graduale. Dapprima, le avanguardie storiche hanno privilegiato la situazione (introspettiva, simbolica o concretamente scenica) rispetto all'azione drammatica; poi, la pratiche e le forme rigenerate del nuovo teatro hanno innestato la scrittura a processi di composizione allargati alla comunità degli attori e spesso condotti secondo logiche autoreferenziali – per cui il soggetto del dramma coincide con la situazione operativa e umana messa in atto dalla produzione spettacolare. In questo contesto, la storia è presente come suggestione, come sfondo oppure come contenuto di narrazioni orali, ma solo per eccezioni si struttura in trama, di modo che le tecniche dello sviluppo drammatico sono state largamente dimenticate e non più sostituite. Per poterle osservare in azione, il drammaturgo teatrale contemporaneo deve uscire dagli ambiti che gli sono familiari e fare riferimento a quei generi dove il confronto con le dinamiche e i temi del presente non ha obliterato, ma solo corretto, il piano dell'intesa convenzionale con il destinatario e il corpus delle regole preposte alla definizione dei percorsi percettivi.

Non più adeguatamente rappresentata all'interno del teatro postnovecentesco, la capacità di trattare tecnicamente la storia continua infatti a riprodursi e a rinnovarsi nell'ambito del romanzo e, con particolare sistematicità e evidenza, in quello del giallo. Nel corso di questi incontri, ci rivolgeremo a Fois, a Macchiavelli, a Lucarelli, come a maestri di una dimensione che il teatro ha dimenticato e che, pure, risulta presente e attuale, perché sempre presente, attuale e pronta a riemergere è la possibilità di rapportarsi allo spettatore attraverso l'evocazione orale o scenicamente attuata di storie e vicende umane.

Non è un caso che il ciclo si apra con le parole di un uomo di teatro. Luigi Gozzi, regista del Teatro Nuova Edizione di Bologna e docente del DAMS, ha infatti condotto fra il 1998 e il 1999 il Progetto drammaturgico *Tre*<sup>1</sup>, coinvolgendo Fois, Lucarelli e Mario Giorgi, in processi di composizione strettamente irrelati alle dinamiche della realizzazione scenica. In sostanza, Gozzi ha invitato gli autori a scrivere i loro testi – poi rappresentati dal teatro Nuova Edizione – seguendo le regole di un teorema che, annullando le classiche unità di tempo, luogo e azione, prevedeva che lo spazio venisse fisicamente diviso in due zone variamente disponibili, dove tre attori, tutti protagonisti, avrebbero agito singolarmente o in coppia senza potersi mai trovare tutti e tre assieme. Il Progetto *Tre* metteva gli autori di fronte alla concretezza della drammaturgia teatrale, facendo scattare una sorta di sfida o corto circuito fra l'attitudine alla virtualità del drammaturgo/scrittore e le esigenze materiali della scena.

Attraverso gli interventi che seguono, potremo dunque confrontare le regole del giallo con la drammaturgia concreta del teatro, verificando, da un lato, come la tecnica del narrare arricchisca la scena e, dall'altro, come la relazionalità in atto che distingue gli scritti per l'attore condizioni la scrittura narrativa.

#### ***Progetto Tre: il giallo e il teatro***

**di Luigi Gozzi**

---

<sup>1</sup> V. Gerardo Guccini, *Un progetto per tre*, in «ETInforma», a. III (1998), n. 2, pp. 22-23.

Allora, innanzi tutto, il giallo. Il giallo, il mistero e il teatro.

Per una singolare coincidenza ho appena messo in scena il testo di un drammaturgo, che vi raccomando di leggere, perché è forse uno degli esponenti di maggior rilevanza nella generazione dei quarantacinquenni. Si chiama Manfredi e il dramma che ho rappresentato si intitola *Zoῖδς*: è una variante ironica dell'*Edipo*.

Cito al proposito l'autorevole Fergusson che dice: l'Edipo è un giallo dove non si tratta che di trovare il colpevole. Dunque, una tragedia è forse il primo testo giallo dello storia, con tutto quello che ciò significa. Il giallo, mi pare, ha ormai perso la qualifica di genere minore. Ma di questo vorrei parlasse Marcello...

Io passo subito al Progetto Tre. Avendolo riletto prima di venire qui, mi sono accorto di quanto tempo è passato. Tre è un progetto che ho scritto sette anni fa. *Cerimonia* di Fois è andato in scena all'inizio del '98; e il Progetto Tre c'era già da qualche tempo. Il suo punto di partenza sta in qualche paginetta in cui ho proposto, anche provocatoriamente, e sicuramente come stimolo alcune procedure drammaturgiche. Tre attori. Tre attori che si dispongono inizialmente nel seguente modo: due, A e B, in una zona centrale o privilegiata, mentre in un'altra parte del palcoscenico si colloca il terzo attore, C. Le due zone sono in qualche modo distinte. Tutto parte da qui, dall'idea che ci siano tre attori e che uno di loro sia dislocato da un'altra parte, distinto, differenziato. Tutto parte anche dalla considerazione che lo spazio numero uno è il luogo dove i due personaggi s'intrattengono e si sviluppa il loro rapporto dialogico, mentre invece l'altro spazio è riservato ai monologhi. Naturalmente, tutto ciò con l'avvertenza a non interpretare lo spazio numero due come uno spazio secondario.

Ovviamente nel prosieguo due spazi sono tra di loro intercambiabili; quello che è stato lo spazio numero può diventare numero due, e viceversa. Anche i tre personaggi, evidentemente, sono intercambiabili: di quelli che hanno sviluppato inizialmente un rapporto dialogico (A e B), uno (mettiamo B) nella scena successiva farà una parte monologante, mentre si sviluppa un rapporto dialogico tra, mettiamo, A e C.

I due spazi sono comunque compresenti, e la numerazione delle scene non va interpretata come una successione analoga a quella delle commedie ottocentesche. Gli spazi sono occupati contemporaneamente, il che tende a complicare il sistema relazionale.

L'impianto apparentemente semplice intende sviluppare rapporti relazionali diversi dai soliti. L'alterazione dei rapporti spaziali, la mobilità degli spazi scenici che usiamo, dovrebbero condurre a una diversa articolazione temporale. Non è vero che il teatro rappresenta sempre il presente il teatro si fonda sul presente dato che l'attore è presente davanti a noi spettatori, ma il presente scenico sta in un difficile equilibrio tra il passato e il futuro.

La drammaturgia descrive un'avventura che conduce ad una conclusione molto più forte a volte di quella di qualsiasi esposizione di carattere narrativo, perché in qualche modo si esaurisce fisicamente davanti a noi. Non è vero che la scena è il presente, la scena è fondata nel presente, ma trae enormi risorse dall'interpretazione del passato e del futuro; in scena si rammenta il passato e in scena si prospetta, si ipotizza il futuro.

Nel progetto Tre, il rapporto di compresenza fra gli spazi mirava, per l'appunto, a rimettere in gioco l'elemento temporale. Nel caso di *Cerimonia*, il testo che Marcello Fois ha composto su questa base dinamica, direi che i presupposti di Tre sono stati conservati abbastanza rigorosamente. Nel caso di *Via delle oche* di Carlo Lucarelli il tutto è stato complicato dall'utilizzo di una scena multipla; ovvero di una scena che conteneva nell'impianto di base più di due spazi e che quindi consentiva movimenti di avvicinamento e di allontanamento delle presenze sceniche, che nel primo prospetto del progetto Tre non sarebbero stati possibili.

Il progetto Tre mette l'autore nella condizione di accettare delle regole, ma alla fine di questo percorso incontra gli attori su un piano di materialità teatrale...*Cerimonia* si distingue dagli altri testi realizzati propria a causa dei suoi elementi materiali.

Vi racconto rapidissimamente la trama. *Cerimonia* è la storia di due donne che si contendono un uomo ed è anche la storia di un uomo che non sa come destreggiarsi tra due donne; le due donne non sono estranee l'una all'altra, sono madre e figlia. L'uomo è il promesso sposo, il fidanzato della ragazza, ma in realtà è contemporaneamente, e lo è da qualche tempo, l'amante della madre. Questo è il rapporto fondamentale che via via si viene scoprendo.

Tutto *Cerimonia* espone la preparazione a una cerimonia: che cerimonia? Nozze, sembrerebbe. La ragazza è vestita da sposa, è una sposa già pronta alle nozze. Mentre l'uomo, ancora giovane ma un po' più vecchio di lei, non è ancora pronto ed è così poco pronto che per tutto il tempo non fa altro che vestirsi, svestirsi e rivestirsi. Non è arrivato a quel momento fondamentale per la cerimoniale che consiste nell'indossare tutti gli indumenti necessari al compimento del rito. La madre è già pronta, anzi è la prima a comparire, la figlia ha già il suo abito bianco. Ma lo sposo non è pronto e non fa altro che vestirsi e svestirsi, all'inizio anzi compare praticamente nudo. Non riesce a infilarsi subito gli indumenti, con la camicia non la finisce più: c'è sempre un bottone che si stacca e la madre deve riattaccarglielo.

I personaggi sono poco definiti inizialmente, non hanno neanche un nome, sul copione compaiono solamente come A, B e C. Certo, subito veniamo a sapere che la madre è più vecchia del fidanzato e che la figlia è una ragazza molto giovane. L'uomo poi... ho raccontato nell'introduzione a *Cerimonia* che Marcello voleva giustamente uno sposo bello e atletico: la sua nudità iniziale doveva essere atletica ed esibitoria.

Una certa età per la madre, una certa età per la figlia, l'atletica prestanza dello sposo, gli abiti dello sposo che non vogliono farsi indossare...*Cerimonia* esibisce una signora che ha ancora delle pretese nonostante l'età, una ragazza molto giovane, però già in età da marito, un giovanotto bello e atletico e, in più, esibisce i loro vestiti. Che sono i vestiti della cerimonia, anzi che sono la cerimonia.

Solo che l'immagine iniziale che abbiamo della cerimonia gradualmente muta. All'inizio basta l'abito bianco e basta che la ragazza dica al giovane: «Dai, dai vestiti, la cerimonia è imminente», perché lo spettatore pensi a un rito, a una cerimonia appunto, al rito del matrimonio: tutti si preparano per essere presenti alla cerimonia. È evidente: le cerimonie esistono solo se si è presenti. Però, quella a cui stiamo assistendo si rivela alla fine essere non una cerimonia di nozze, ma una cerimonia di morte. La giovane viene sepolta con l'abito da sposa; l'abito da sposa non la conduce all'altare, come si diceva una volta, ma l'accompagna nella morte.

### ***Cinema e teatro: vero-falso e falso-vero*** **di Marcello Fois**

Per me, come autore implicato nel progetto Tre, è stato importante capire quale era la mia posizione rispetto allo spazio dove dovevano avvenire le cose che avevo scritto; dovevo inoltre considerare il mio sentire rispetto al *vero-falso* e al *falso-vero*, mi spiego.

Noi siamo abituati a vedere il cinema, no? Il cinema è un falso che ci sembra decisamente vero, ci sono gli alberi, quando c'è il picnic tutti sono in campagna, l'erba è sotto di loro, c'è la tovaglia e quant'altro, però di fatto davanti a noi quei personaggi non ci sono, sono riproduzioni, sono luce, sono pellicola, sono registrazioni di fatti.

In teatro la situazione è assolutamente rovesciata, non è detto che quando si parla di un picnic improvvisamente appaia una scena d'erba e di piante, di foglie, di fiori, però di fatto i personaggi che ne parlano, che lo mimano o che lo fanno sono lì in carne e d'ossa, ci sono, respirano, sono veri, non sono riprodotti, non sono un'altra cosa, non sono luce oppure sono nella luce dei fari che gli viene puntata al momento, ma ci sono, esistono.

Quindi, per un autore che si occupa di televisione, di cinema o di teatro, stabilire qual è la propria posizione di scrittore in merito a questo problema del *vero-falso* e del *falso-vero* mi sembra un punto di primaria importanza.

Il progetto Tre, io l'ho avvertito come una sorta di invito a pensare a quale fosse la mia posizione nel costruire il *falso-vero*, cioè la possibilità di far parlare delle persone in carne ed ossa che c'erano, che dividevano con me la responsabilità di quello che avevo scritto, perché probabilmente la stessa frase in bocca a un attore diverso avrebbe assunto una sfumatura diversa, oppure la mia stessa pièce, *Cerimonia*, diretta da un altro regista avrebbe avuto un altro esito, un'altra sfumatura indipendente da quanto io credevo di aver gestito.

Quindi, secondo me, la prima grossa differenza è questa: il teatro, a differenza del romanzo, del cinema o della televisione, è un atto assolutamente condiviso. Io credo che se nella nostra tradizionale teatrale se una perdita importante c'è stata, è stata proprio la perdita del drammaturgo: di colui che fa teatro insieme agli attori e al regista, in uno spazio dato.

La presenza di questo vivente che fa teatro con altri viventi, cambia le carte, cambia la situazione, cambia tutto e, in qualche modo, avvicina il mestiere del drammaturgo a quello dello scrittore, che si mette davanti alla sua storia e che, come dire, ne è responsabile mentre vive.

Questo è, secondo me, un punto di partenza importante. Inoltre, il progetto Tre aveva anche un'altra affascinante risorsa della quale posso parlare da giallista: un progetto drammaturgico che abbia delle regole e metta dei paletti così precisi, riproduce infatti sulla scena l'atteggiamento che uno scrittore di gialli o di noir ha nei confronti della sua storia, che è una storia con delle regole, con dei paletti ben precisi. Ebbene dentro queste regole e questi paletti, bisogna sviluppare la propria libertà di autore.

Da quanto l'autore riesce a trarre da questa costrizione, si può probabilmente stabilire se chi scrive si veramente un autore.

A differenza di quel che si pensa anche gli autori apparentemente più liberi sono di fatto condizionati, perché la coercizione è un elemento, un ingrediente per riprendere i termini culinari come Luigi, che, che rientra a pieno titolo nella creazione.

Spesso sembra vero il contrario; sembra vero, cioè, che la creazione consegua alla presa di possesso di tutto quanto il materiale creativo che si ha a disposizione, mentre la creazione è il frutto di una selezione e spesso anche di una coercizione reale. Molte cose sublimi sono state create per superare, reagendo in qualche modo a tutta una serie di livelli, dei paletti molto precisi.

Quindi io, personalmente, non solo non ho sentito come limitante l'entrare a far parte di un progetto che aveva riferimenti molto precisi, ma addirittura mi sono creativamente divertito a seguirli con fedeltà quasi assoluta – un po' da calvinista – cercando che a una certa cosa ne corrispondesse un'altra esattamente così come era stato scritto nel progetto.

Io l'ho sentito, questo progetto, come un escamotage finalizzato all'atto creativo. È stato esattamente come quando tu, autore, affermi di voler scrivere un giallo e devi rispettare due o tre doveri fondamentali nei confronti del lettore. Il tuo compito, allora, è infatti quello di sviluppare una storia in cui c'è una ricerca da fare e che l'autore svolge insieme al suo lettore. Se questa ricerca manca stai scrivendo un'altra cosa, magari interessante ma che non è un giallo.

Se volete possiamo parlare più specificamente di questi stessi problemi così come si presentano nell'ambito della produzione televisiva o cinematografica, dove le condizioni del processo creativo peggiorano enormemente; con un progetto come Tre siamo veramente nel paese di Bengodi rispetto alle continue interruzioni del presunto flusso creativo che scorre fra l'autore 'ispirato' e la sua opera.

La verità è che non esiste questo flusso romantico, esiste una linea continua che dipende dallo spessore e dal talento dell'autore; perché poi il talento, di fatto, è la capacità di sopravvivere alle costrizioni della creatività. Se non accetti questa sfida devi semplicemente rinunciare alla comunicazione; ci sono alcuni che hanno deciso di farlo, io li rispetto, però, per quanto mi riguarda, voglio restare un autore che ha voglia di comunicare, non so fino a che punto ci riesca, però il fatto è che ci provo.

Scrivendo *Cerimonia* mi sono detto, se queste sono le regole; la mia risposta a queste regole sarà quella di essere assolutamente ubbidiente.

Quindi: tre personaggi che non parlano mai tra di loro tutti e tre assieme, ma che parlano alternativamente; due parlano sempre di un terzo escluso; i tre personaggi non hanno un nome, si chiamano A, B e C, e agiscono in un ambiente condiviso, ma che, anche grazie all'apporto fisico dei personaggi, cambia continuamente, ragione per cui un tavolo non è sempre un tavolo, ma qualche volta è un letto, un armadio non è sempre un armadio, ma qualche volta è una macchina e così via.

È un rapporto non molto diverso da quello che io ho con me stesso quando scrivo un libro. Lavorando dentro quest'idea costrittiva, che è un'idea drammaturgica secondo me, tu puoi dare il meglio di te stesso solo se sei in qualche modo morbido rispetto alle cose che hai sotto mano, cioè se eserciti quella specie di meravigliosa attitudine artigianale a fare tutto con poche cose, con quello che hai a diretta disposizione.

Io adoro per esempio, sempre per parlare di cucina, piuttosto che i *grand gourmé* che possono contare su cucine super fornite, quelle persone che riescono a fare cene meravigliose con quello che hanno in casa, perché in quei casi uno scatto creativo ha risposto ad un'apparente impedimento. E questo serve in ogni caso; se non avessi reagito così sarei restato un autore esordiente a vita.

Si è circondati di persone che credono di non poter fare le cose o credono che le cose non si possono fare, perché, semplicemente, non si mettono nella condizione di provare ad organizzare una cena con le

poche cose che hanno dentro il frigo e a vedere se in questa piccola gara personale con la creatività il talento ha la meglio.

Credo che *Cerimonia* sia, da un punto di vista scenico e drammaturgico, quanto di più lineare possa esistere. Penso che non occorra nemmeno un palcoscenico per rappresentare *Cerimonia*, perché la pièce si svolge dentro l'apparente limitazione del progetto, mentre la storia è fatta di persone che hanno delle cose importantissime da dirsi.

Il *falso-vero* del teatro mette in scena delle persone la cui sola presenza è un atto scenico e, in qualche modo, drammaturgico; la stessa cosa non vale per il cinema o per la televisione. Al cinema non è indifferente chi riprendi, cioè riprendere uno o riprendere un altro ti può far perdere o acquistare qualche milione di spettatori.

Al teatro questa considerazione può valere per l'attore di grido, però noi stiamo parlando, io credo, di fruizione scenica in quanto tale, dell'essere lì, presenti. E poi tutto ha senso a teatro: la meraviglia per esempio di un tono, un attore che ha un certo tono, un attore che ha un portamento di un certo tipo, dentro quel tono, dentro quel portamento la tua frase, quello che tu hai scritto, assume un'altra categoria, che è importante, ma che tu in quanto autore non puoi prevedere. Non è prevedibile che cosa succede alla mia battuta in bocca all'attore x piuttosto che all'attore y.

La coscienza che un autore ha di se stesso non può prescindere da un rapporto di consapevolezza con la propria capacità di scrittura: banalmente, quante parole ho a disposizione nel mio frigo, ne ho duemila, ne ho seimila, ne ho settemila, quanti libri ho letto, quanti autori, quanto teatro ho visto e così via.

Tutta questa fase preliminare, secondo me, è addirittura fondamentale perché dal livello di coscienza con cui si affronta la scrittura dipende in gran parte anche la possibilità che questa riesca come tu volevi riuscisse; è vero che un copione è un copione, poi lo vedi in teatro e scopri che dentro quel copione c'erano migliaia di cose che nonostante tutta la tua autocoscienza non eri e non saresti mai stato in grado di controllare e questo è il motivo per cui io amo enormemente fare il teatro, perché il teatro è l'unica operazione che tu compi e in cui puoi essere lo spettatore di te stesso: uno che va, si siede e vede una cosa che lo sorprende in qualche modo, e che, in genere, è enormemente più ricca di quanto aveva previsto, perché l'attore è bravo, perché il regista è bravo, perché le scene sono belle, perché le luci sono messe al punto giusto, perché tutta questa comunione – oppure, per non usare un termine religioso – tutta questa comunanza è riuscita. Riesce, però, se si sente che il rapporto che si stabilisce nel realizzare il testo è già preliminarmente disposto a svilupparsi in questo modo. Quindi, quando Luigi mi ha proposto di partecipare a questo progetto che pareva una follia, io ho scritto una pièce, che, poi, mi è parsa piena di cose che non avevo previsto: così vera, così viva. Questa, secondo me, è stata una costrizione che valeva la pena subire.

Va notato che, in maniera più o meno casuale, tutti i testi composti per il progetto Tre, compreso quello di Mario Giorgi, sono storie che hanno una densità erotica notevole. Io credo che questo non sia un elemento indifferente, no?

Proprio l'esigenza di materialità alla quale faceva riferimento Luigi, esigenza non imposta ma insita nella direzione del progetto, ci ha portato verso soluzioni erotiche. Lucarelli, ad esempio, avrebbe potuto ricavare la sua pièce da qualunque cosa avesse già scritto; invece, per fare il suo Tre, ha scelto proprio *Via delle oche* che è un testo assolutamente compromesso con l'attività erotica, se non altro perché riguarda un bordello. Questo significa che dentro le regole dette e scritte del progetto, ne scattavano poi, in modo quasi in automatico, delle non dette e non scritte.

Devo dire che, dal punto di vista del narratore, un'esperienza di questo tipo insegna come realizzare mentalmente una specie di performance personale della storia. Insegna percorsi che avevo in mente, ma che non erano così fermamente razionalizzati. Da *Cerimonia* in poi ho applicato quanto avevo appreso ai miei romanzi, quindi in territori che non erano prettamente drammaturgici, ma che in qualche modo lo diventavano, perché il mio occhio e il mio orecchio si sono in qualche modo stabilizzati su un'idea di spazio, che non è solo una idea, ma uno spazio vero vissuto nell'immaginazione.

Una cosa mi interessa dire. È giusto, bisogna darsi delle regole, ma paradossalmente bisogna anche darsi delle regole per stroncare, per eliminare, per polverizzare le regole: non c'è niente di più irregimentato che distruggere le regole. Se ciò non avviene mi preoccupa.

Quando si distrugge qualcosa che non si conosce credo sia difficile produrre un'azione efficace; però la storia della letteratura e della drammaturgia ci ha abbondantemente spiegato che i più grandi distruttori di regole sono stati, come dire, delle persone che queste regole le conoscevano alla perfezione, che non avevano nessun problema nell'utilizzarle, e che, pure, a certo punto della loro opera, quando era necessario, le hanno distrutte, le hanno sospese, fatto qualcosa di diverso.

Nel progetto *Tre* in particolare e nel teatro in generale, la presenza di limiti e regole è alla base del lavoro: anche gli attori e gli spazi sono un limite e una condizione. Nella scrittura letteraria si delineano regole altrettanto forti di quelle del teatro, le quali, però, si concretano in dati materialmente oggettivi (sono, per l'appunto, gli attori, gli spazi ecc.). È forse per questo che le regole della scrittura letteraria appaiono al confronto quasi esterne all'arte del romanziere, qualcosa di più sfuggente, di più strano, forse di più personale.

I francesi sono quelli che hanno considerato la scrittura non come un territorio dell'esplorazione infinita, ma al contrario come un territorio in cui sperimentare limiti e costrizioni. Lo scrittore, per loro, è come un atleta che, come dire, fa vedere i muscoli attraverso le limitazioni cui si sottopone. Prendiamo ad esempio Beckett [?] che s'impone di scrivere un intero romanzo senza le "R", sembra una regola cretina, però poi a pensarci significa appunto aprire un versante aperto all'autoanalisi e anche capire quali sono veramente le proprie possibilità e così via.

Io vi inviterei a scrivere tre righe senza nessuna "A". Finireste per capire cosa significa scrivere un romanzo di 372 pagine esattamente, dove non appare mai la lettera "R". Tutte le parole in cui è necessaria la "R" vengono sostituite con giri di frasi o con altre parole. Tra l'altro lo straordinario traduttore italiano è riuscito a rifare la stessa.. dopo sei anni di lavoro.

Per quanto mi riguarda, chiaramente, io non sono arrivato a tanto; anche se riconosco che non si tratta solo di giochetti linguistici, di operazioni tutte interne al livello tecnico, ma di limitazioni che, per esempio, aprono tutto un fronte di possibilità alternative che altrimenti non si sarebbero potute esercitare. Quando si diventa scrittori, effettivamente, accade d'impigrirsi un po', perché s'impara a risolvere le questioni con meccanismi che rischiano di riuscire, in qualche modo, univoci.

Quindi, porsi delle regole significa decidere di cambiare, destabilizzando anche il lettore rispetto a quelle tecniche che un giallista ha alle spalle, e che in genere si traducono in personaggi seriali.

Quindi io mi sono messo profondamente in gioco in questa esperienza teatrale. Allora la mia regola di base era: voglio riuscire a raccontare una storia in cui i punti di vista cambiano continuamente, mentre la storia mantiene la sua regolarità. Il che è altra cosa dal dirsi: mi pongo la regola di raccontare la storia da vari punti di vista. *Caro*, che è il libro a cui mi riferisco, non parte dal presupposto che raccontiamo della signora Luigina che va a comprare le patate e raccontiamo la vicenda dal punto di vista del fruttivendolo, dal punto di vista della cugina, dal punto di vista del vigile urbano che l'ha vista passare, eccetera. L'idea era raccontiamo questa storia nella sua linearità, però spezziamo questa linearità facendola raccontare da personaggi che l'osservano non solo da diversi punti di vista materiali, ma addirittura da diverse postazioni temporali. Ci sono gli osservatori che raccontano la storia al passato, ci sono osservatori che la raccontano al presente come se la stessero vedendo allora, ci sono osservatori che la raccontano letterariamente come se la stessero riportando. E questi tre livelli non ti raccontano la stessa storia, semplicemente si passano il testimone e ti raccontano tutta la storia in fasi assolutamente diverse.

Questa era la grande regola che mi ero imposto; dopo l'esperienza fatta con *Tre* mi sono imposto un'altra regola che, questa volta, è stata fortemente mediata dal teatro. È l'idea che si possono cambiare i tempi della storia inserendo al suo interno dei dialoghi esattamente come in un copione; improvvisamente il livello dell'informazione accelera autonomamente, perché tu hai infilato dentro un apparato che è narrativo, quindi densamente descrittivo, un apparato che invece assumi in quanto spettatore.

Per cui, in quel punto lì, praticamente non stai più leggendolo: stai guardando la scena o nei migliori dei casi stai sentendo il dialogo come se fosse un radiodramma. Io tutte queste 'regole' le ho applicate continuamente e in maniera direi anche spudorata.

Nel caso di *Cerimonia* tu capisci nel corso della pièce che si sta allargando la forbice tra una cerimonia apparentemente certa, che dovrebbe svolgersi normalmente, e una cerimonia di cui tu non conosci ancora niente che però è straordinariamente presente. Viene tutto giocato sull'ambiguità e – veramente,



Luigi ha detto cose fondamentali – sull’ambivalenza dei costumi, perché ai matrimoni e ai funerali, specie quelli importanti, ci si veste grosso modo alla stessa maniera.

D’altra parte, *Cerimonia* è una pièce ambigua fin nel titolo, che sfrutta le ambiguità della nostra lingua che per cerimonia intende una serie di cose anche molto contrastanti: un battesimo o un matrimonio o un funerale. E poi la madre e la figlia sono molto ‘cerimoniose’ tra loro: la figlia perché ha un problema e la mamma perché si comporta in questo modo. L’accezione del termine è veramente multipla.

Quindi, dentro *Cerimonia* ci sono molti di questi giochi sulle parole *border line*. E poi, di fatto, i giallisti su questo lavorano: danno al lettore una certezza al lettore per poi togliergli lo sgabello di sotto quando lui crede di essersi assestato per bene.

Alcune regole, alcuni trucchi li posso utilizzare tanto in letteratura che in teatro, dove, però, se voglio controllare l’effetto del mio lavoro debbo tenere costantemente presente la mia posizione rispetto a quel problema centralissimo che è *l’inganno del corpo in scena*. Perché il teatro è ingannevole in quanto c’è un corpo davanti a te. Al cinema, mettiamo, io faccio un effetto flou e tu già dici: «Vuoi vedere che questo è un fantasma...un ricordo». In teatro no, in teatro il corpo è lì...esatto...ce l’hai di fronte. Anche per fare il padre di Amleto ci vuole un attore, certo, ci possono essere versioni completamente originali in cui, per esempio, il padre di Amleto appare in uno schermo televisivo, ad un certo punto, poff, la televisione si accende automaticamente tipo *Poltergeist* e Amleto vede suo padre. Comunque, diciamo che nel teatro fatto da attori *l’inganno del corpo presente in scena* è assolutamente costante, e ti costringe a prendere posizione.

Debbo dire che io, come scrittore, attingo più al patrimonio teatrale che a quello cinematografico. Per esempio nel mio ultimo libro, che si intitola *L’altro mondo*, dovendo risolvere una certa situazione mi è venuto in mente *Il campiello* di Goldoni. Il personaggio si trova dentro un cortile, che come *io narrante* non posso osservare: ho un sacco d’impedimenti che mi sono dato io stesso e che mi ha dato anche il personaggio. Allora, per risolvere l’impasse, ho fatto intervenire un terzo personaggio che vede, lui, dentro il cortile, perché se no non avrei potuto descriverlo. Questo personaggio spia e parla dalla finestra. È un momento estremamente goldoniano, no? Il campiello è tutto sviluppato su questi rapporti fra l’alto e il basso.

Molto del patrimonio teatrale può entrare nella scrittura e anche nelle concezioni delle sceneggiature cinematografiche o televisive. A proposito di un mio lavoro per la televisione, mi sono accorto – anzi, mi hanno fatto osservare – che avevo inserito un impianto quasi scandaloso: un lungo piano sequenza, cosa che non si fa mai perché non ci sono quasi più attori televisivi che imparano le parti a memoria. È una cosa terrificante, ma è la verità.

Solo se hai a che fare con attori che vengono dal teatro, che imparano le parti a memoria e che provano i movimenti, ti puoi permettere persino in televisione un piano sequenza, che fa comunque impazzire tutti, perché poi il piano sequenza sul piano sequenza non puoi intervenire, non puoi lavorare con il montaggio, la macchina inquadra, segue e va, e se qualcuna sbaglia i movimenti, la battuta, l’entrata o l’uscita bisogna rifare tutto. Quindi il piano sequenza introduce nella televisione un criterio di responsabilità tutto teatrale. Proprio in un telefilm ho infilato un piano sequenza: tutti mi hanno dato del pazzo, dicevano che qui si sarebbero rifiutati di farlo. E, in effetti, ho visto grandi e acclamati attori televisivi che sono veramente dei Franchestain, nel senso che sullo schermo lo spettatore vede il risultato di un montaggio nei cui singoli frammenti loro hanno detto solo «ciao» o hanno detto «ci vediamo» oppure «ti amo»...e così via. Questi imparano al massimo una riga e mezzo e spesso non se la ricordano, è un disastro.

Questo ritmo sincopato, che gli americani sanno fare benissimo, è un prodotto della grammatica del montaggio, che altri, gli italiani, sanno fare relativamente perché sono talmente, come dire, impregnati di teatralità, che o li metti in una condizione teatrale oppure dico «Ciao!» ed è tutto un continuo agitarsi, un continuo fare Shakespeare nelle scene più banali. In *Incantesimo* c’è un party tra medici; gli interpreti sono tutti vecchi attori del teatro italiano più o meno leggero, Paola Pitagora, Ugo Pagliani, Giuseppe Pambieri e così via; non so che indicazioni abbia dato il regista o che cosa abbiano pensato, fatto sta che un normale cocktail di benvenuto a un nuovo medico diventa una scena di taglio quasi shakespeariano. Fanno delle cose allucinanti, si agitano, offrono champagne con una magniloquenza incredibile, si interpellano come se fossero tutti teste coronate.

Quindi non voglio dire il teatro fa sempre bene alla televisione: qualche volta sì, qualche volta no. Dipende sempre da chi usa i mezzi e perché li usa in quel modo. Una cosa del teatro che a me manca molto in televisione è il monologo; in televisione non si riesce a fare monologhi, tutt'al più c'è al loro posto una terrificante voce fuori campo.

Diverso è il cinema. C'è il cinema d'argomento teatrale in cui tu, spettatore, in qualche modo ti aspetti che arriva il monologo, generalmente ti distrai, in molti casi viene tagliato. Per esempio c'è una sola versione cinematografica dell'*Amleto* dove ci sia il famoso monologo in cui Amleto parli di quanto è piccolo l'uomo rispetto alla forza enorme della natura. Nella versione di Kenneth Branagh c'è questo monologo, che addirittura viene spesso tagliato anche in teatro, così come viene tagliato il monologo al capocomico che non viene mai fatto, sbagliando, perché è un bellissimo testo su cos'è e su come si fa il teatro.

Altra cosa ancora è il monologo puramente filmico. C'è per esempio un'interessante film dove è stata sperimentata la forma monologo. Il film si intitola *Magnolia*; è un film straordinario perché, pur essendo assolutamente regolamentato e molto 'composto', ha un'apparenza di grande, grande anarchia. Ragione per cui lo spettatore, da un certo punto di vista, soddisfa il suo desiderio di novità, pur rendendosi conto di aver partecipato all'attivazione di una macchina assolutamente perfetta.

*Magnolia* inizia con circa 17 minuti di monologo che sembrano assolutamente irrelati rispetto al resto del film; un uomo ti racconta di casi fortuiti, fa una storia universale della casualità, che solo nel finale, passata qualche ora, quando te ne sei ormai dimenticato, capisci che è in qualche modo il perno del film.

Le regole non sono poi sostanziali, perché il lettore come lo spettatore commisura le cose che vede o legge o ascolta alla propria biografia; quindi, se avverte lo spettacolo o il testo lontani da se stesso, la sua reazione sarà perlomeno turistica, ecco.

C'è una bella differenza tra partecipare al matrimonio della propria figlia o del proprio figlio e capitare in chiesa mentre si sta celebrando un matrimonio, si ti va dici «Ma che carini, come sono teneri» oppure «Andiamo via, ho fretta».

Secondo me, questi maestri cerimonieri che sono di volta in volta drammaturghi, sceneggiatori o scrittori, debbono sempre cercare di preparare il matrimonio di un vostro congiunto. Ogni scrittore vuole farvi assistere al matrimonio di vostro figlio o di vostra figlia. Per una cerimonia estranea, non vale nemmeno la pena di impegnarsi.

### **Gerardo Guccini**

Marcello ci ha regalato una visione mitopoietica del suo *Cerimonia*. Ne ha fatto una poetica in atto. Un dramma che racconta un modo di comporre che riguarda tanto il teatro e il romanzo che il mezzo televisivo. Ciò che unisce queste diverse applicazioni è la ricerca di regole e ostacoli che stimolino l'individuazione di oggetti espressivi e soluzioni stilistiche, coinvolgendo lo spettatore o il lettore nel gioco creativo. Il corpus di limiti che Fois si dà per comporre non si sostanzia infatti in invenzioni di carattere autoreferenziale, ma piuttosto estrae nuovi materiali narrativi; e se di un meccanismo si tratta, è un meccanismo tutt'altro che celibe, in quanto che dà forma ed espressione a ciò che nella mente è presente allo stato di pura possibilità. La *contrainte*, in altri termini, estrae dal drammaturgo una realtà inventata che dialoga con il mondo reale. Le regole, proprio come avviene nelle cerimonie, rompono gli automatismi della quotidianità e creano scompensi, sorprese ed eccezioni, che implicano l'individuazione d'un senso, d'una ragion d'essere. Anche per questo *Cerimonia* è leggibile come una riflessione sulla comporre e sul dramma. Sia nella cerimonia religiosa e in quella teatrale che – come ci ha spiegato Fois – nel cerimoniale della scrittura la griglia del rituale ricompone un'immagine significativa dell'esistente. Sta poi al drammaturgo, se c'è e s'impone al suo stesso gioco, far sì che lo spettatore riconosca negli attori che officiano il doppio rituale del teatro e della cerimonia rappresentata qualcosa che lo avvicina e avvicini: il proprio figlio o la propria figlia, un'orma di se stesso.

### **Dal Gruppo 13 al giallo sperimentale di Lorian Macchiavelli**

Come scrittore, di teatro o di romanzi, io vengo da lontano, appartengo alla generazione degli anni '60-'70, infatti le mie prime commedie rappresentate risalgono agli anni '60 mentre il mio primo romanzo è stato pubblicato nel 1974.

Comincerei proprio dal romanzo. In quegli anni il panorama italiano del romanzo poliziesco era desolante; gli autori italiani (salvo l'eccezione di Fruttero e Lucentini) non si pubblicavano perché, secondo gli editori, non avrebbero avuto lettori. Ho cercato di fare un'analisi delle cause di questa situazione e sono arrivato alla conclusione che al romanzo poliziesco italiano, per affermarsi in casa, mancava qualcosa.

Innanzitutto mancava un editore che credesse negli autori italiani: Garzanti, Longanesi, Rizzoli e Mondadori avevano delle collane poliziesche che però ospitavano solo romanzi di autori stranieri; ma soprattutto mancava una critica specializzata, come c'era invece nei paesi nei quali il genere è vitale.

Per la verità oggi siamo nella situazione opposta: tutti scrivono polizieschi, anche i critici, nonostante la maggior parte di loro siano improvvisati e non abbiano la più pallida idea della storia di questa letteratura. Ma torniamo in quegli anni: non esisteva nemmeno una storia del poliziesco italiano e i giornali, quando lo facevano, non recensivano che lo straniero.

Terza carenza, sempre secondo la mia analisi, magari superficiale, ma efficace: non c'erano scrittori nuovi, giovani. Si leggeva Scerbanenco; Fruttero e Lucentini, qualche romanzo di Felisatti e Pittorru, una coppia che si dedicava in particolare alle sceneggiature televisive e ai romanzi polizieschi quando non era impegnata con la TV. Infine c'era Olivieri, che pubblicava con una cadenza abbastanza dilatata. Servivano nuove forze, scrittori giovani, almeno nelle idee. Per quello che ho potuto, ho sempre cercato di dare una mano a questi nuovi, possibili scrittori. Ho fomentato la costituzione di gruppi che si dedicassero alla scrittura come professione e alla diffusione del genere. E qui la storia si farebbe troppo lunga. Accenno solo a una serie di tentativi falliti e arrivo alla Bologna degli anni Novanta dove si è verificata una situazione favorevole per la nascita di una nuova generazione di scrittori che è culminata nella costituzione del Gruppo 13, alcuni giovani che avevano una grande voglia di scrivere, ma che avevano anche idee piuttosto chiare e soprattutto nuove storie da raccontare che avrebbero, in seguito, rinnovato il genere. All'inizio, nel Gruppo 13 c'erano anche due disegnatori che avevano in comune con gli scrittori l'interesse per il poliziesco.

Il Gruppo 13, ne sono convinto, ha contribuito a catalizzare intorno al giallo una certa attenzione a livello nazionale e ha fatto crescere scrittori che sono oggi la struttura portante del poliziesco italiano. I nomi li conoscete.

Ritengo che il Gruppo 13 sia stato fondamentale e il poliziesco in Italia oggi gode di una popolarità vastissima. Nelle classifiche di vendita il romanzo poliziesco è sempre tra i primi dieci: non solo con Camilleri.

Il Gruppo 13 si è dato da fare in tutti i modi per la diffusione del genere giallo: incontri in biblioteche e librerie, proposte editoriali, pubblicazione di un'antologia, *I delitti del Gruppo 13*, contatti con i critici, con gli studiosi di letteratura che nel frattempo si erano fatti sentire. Abbiamo incontrato, per esempio, Giuseppe Petronio, sui testi del quale molti di noi hanno studiato. Negli anni Settanta Giuseppe Petroni si dedicava alla letteratura popolare, in particolare al genere poliziesco. A Bologna abbiamo contattato il professor Renzo Cremante, che all'università si dedicava con passione alla letteratura poliziesca. Non a caso proprio a Bologna e proprio da un allievo del professor Cremante, Loris Rambelli, è stata pubblicata una delle più complete storie del poliziesco italiano, un testo chiave per capire il genere fino agli anni Ottanta.

Abbiamo poi avuto rapporti con Raffaele Crovi e Oreste del Buono, due personalità importanti nella storia del giallo italiano.

Oggi il Gruppo 13 esiste soltanto come memoria di un avvenimento che ritengo importante, contrariamente a quanto pensa Bernardi nel suo libro uscito recentemente, in cui sostiene che il Gruppo 13 è stato solo una indovinata invenzione propagandistica. Non è stato così: il Gruppo 13 ha lavorato in profondità, poi forse è stato strumentalizzato sui quotidiani i quali facevano a gara a chiedere interviste e servizi fotografici. Ne ricordo uno del Gruppo 13 al completo che è stato effettuato all'interno di San Giovanni in Monte, quando non era più carcere e non era ancora università.

Il Gruppo 13 ha lavorato in rapporto strettissimo con la critica bolognese e soprattutto con gli editori. Bernardi stesso è stato un piccolo editore che ha creduto nel romanzo poliziesco italiano. Così l'editoria si è accorta di questo fenomeno e l'ha seguito.

Io sono convinto che il nostro lavoro abbia avuto un significato e sia stato importante per aprire una strada che oggi è imboccata da molti esordienti, alcuni di talento, e anche da scrittori affermati che in passato avevano sempre guardato con diffidenza al genere.

Adesso arrivo al tema specifico dell'incontro, *La scena del delitto*, ma credo che la premessa sia stata importante per collocare il discorso nella sua dimensione giusta.

Intanto esiste un legame straordinario fra il teatro e il romanzo poliziesco. Grandi autori di romanzi polizieschi sono stati anche autori di teatro. Tra gli anni Quaranta e Sessanta cito De Angelis, Ciabattini, D'Errico, Giannini – uomo politico fondatore di un movimento politico e di un settimanale, entrambi dal titolo “L'uomo qualunque”.

Anche oggi molti autori italiani scrivono per il teatro: Lucarelli, Fois, Rigosi; io stesso sto lavorando ad un testo teatrale che si intitola molto pomposamente *Operagiulla*, una storia poliziesca portata in teatro, con una serie di interventi musicali.

Agata Christie ha scritto testi teatrali, come pure Simenon, a dimostrare che esiste una certa continuità tra teatro e letteratura poliziesca. Personalmente devo molto al teatro, che amavo molto e che molto mi ha lasciato nella scrittura. Il teatro politico, in particolare: da Brecht a Piscator. Da Brecht credo di avere mutuato molte idee, stilemi che ritornano nei miei romanzi. Per esempio, la figura ricorrente di un personaggio che appare improvvisamente fra le righe, fa le sue battute, i suoi commenti, ironizza con il protagonista e poi sparisce. Potrebbe essere una sorta di proiezione brechtiana, i cartelli e le parole d'ordine fra una scena e l'altra, una sorta di commento, nato forse proprio dalla sua teoria dell'attore, secondo la quale l'azione va raccontata agli spettatori senza partecipazione. Nei miei romanzi ci sono questi siparietti che interrompono la narrazione, quasi per avvertire il lettore che stiamo giocando, che non è il caso di immedesimarsi troppo nella storia. Ci sono poi degli intermezzi, come nel mio ultimo romanzo *I sotterranei di Bologna* dove un capitolo s'intitola proprio “Intermezzo” ed è strutturato in quattro atti, come se si trattasse di teatro. Il primo atto è una preparazione, uno spaccato della vita che ci sta intorno; il secondo è una strage; il terzo è ancora una strage; il quarto è domani, probabilmente ancora una strage. L'intermezzo non c'entra niente con la storia che il romanzo racconta e il lettore potrebbe anche saltarlo e andare avanti, tuttavia c'è.

Non credo che il legame, le affinità fra il romanzo poliziesco e il teatro siano casuali. Scrivere un romanzo poliziesco significa rappresentare il mondo e il momento in cui il testo è stato scritto. Nel romanzo poliziesco si costruiscono ambienti e personaggi e c'è una relazione diretta tra l'ambiente dove il personaggio vive e l'azione che questo compie. E tutto questo avviene anche in teatro. In teatro, la ricostruzione dell'ambiente, oltre che attraverso la scenografia, avviene attraverso le battute. È proprio nei dialoghi che si salda il rapporto di vicinanza tra romanzo poliziesco e teatro. I dialoghi, infatti, non hanno come unico scopo quello di far parlare i personaggi, ma anche quello di costruire l'ambiente in cui sono nati.

Un esempio in negativo di quanto ho detto lo si ha nei film televisivi di indagine (in un certo senso teatro anche questo) prodotti in Italia recentemente: lì si dà un'idea completamente sbagliata dell'ambiente e degli avvenimenti. Il film televisivo ha tradito uno dei principi fondamentali del romanzo poliziesco: l'aderenza con la realtà. Nella serie *Carabinieri*, i protagonisti non hanno alcuna corrispondenza con quelli che operano nelle caserme e che conosco; non trovo alcun riferimento alla realtà della polizia nella serie *La squadra*. L'immagine dei carabinieri o della polizia che questi prodotti sono costretti a proporre deve aderire a quella che convenzionalmente lo spettatore già possiede.

Quando parlava di teatro, Brecht si poneva una domanda: se fosse possibile esprimere il mondo di oggi attraverso il teatro, stendendo poi una teoria e una poetica sul modo in cui esprimere il mondo circostante attraverso il testo teatrale. Anche io mi sono chiesto se sia possibile esprimere il mondo di oggi attraverso il romanzo poliziesco, una domanda già insita nella scrittura di genere. Dai romanzi di Chandler e di Hammett abbiamo uno squarcio dell'America anni Quaranta e Cinquanta, un panorama sociale e ambientale descritto con un'aderenza che non troviamo in alcun altro tipo di narrazione. Lo stesso vale per la Christie, per Simenon e il romanzo poliziesco italiano contemporaneo. Ma anche del

passato, come dimostra la vita e il lavoro di De Angelis, morto in seguito alle percosse delle squadre fasciste.

Il fascismo non amava, e forse non ama, il romanzo poliziesco proprio perché dà un quadro della realtà che i regimi in genere non tollerano. A dimostrazione di questo, il Partito Nazionale Fascista, nel 1939, emanò una serie di norme e di leggi che chi scriveva romanzi gialli ambientati in Italia doveva rispettare: il genere era diventato talmente popolare e con un vasto seguito di lettori, e quindi era un veicolo di informazione troppo importante, capace di rappresentare una realtà scomoda, per essere lasciato libero di esprimersi. Una di queste regole, la più ridicola: il responsabile del delitto non poteva e non doveva essere italiano, perché evidentemente nell'ottica fascista l'italiano non poteva commettere delitti di alcun genere, dal furto all'omicidio. L'imposizione era un grosso problema per lo scrittore, perché quando nel romanzo spuntava un certo signor Smith oppure un cinese, era già chiaro il responsabile e una delle regole portanti del giallo, la sorpresa, il colpo di scena (ancora il teatro), venivano a mancare.

Regole e imposizioni: due elementi importantissimi per il genere. Le regole etichettano l'appartenenza al genere. Comincio con le regole: il genere poliziesco ha alcuni punti importanti che vanno rispettati. Per esempio l'indagine, senza la quale non esiste il giallo. Le regole sono nate con il genere, ma hanno, ovviamente, subito modifiche nel corso della sua storia. Le regole devono essere malleabili, plasmabili, modificabili adattandosi alle diverse esigenze narrative. Esattamente come ha fatto Brecht, modificando alcune regole del teatro, senza smantellarle.

Imposizioni: la punizione del colpevole è una imposizione esattamente come quella delle leggi fasciste. Si sosteneva, e si sostiene, che se un romanzo giallo non si conclude con la punizione del colpevole, il romanzo è incompiuto. Ma se la punizione del colpevole è un altro dei modi per fotografare la realtà nella quale il romanzo è scritto, ebbene nella società nella quale viviamo, noi dobbiamo eliminare la punizione poiché questa avviene ben di rado. Anzi, possiamo andare oltre l'imposizione e non solo lasciare impunito il colpevole, ma raccontare come la legge che persegue un reato sia illecita, voluta dai potenti solo per difendere i loro privilegi. Il che ci porterebbe a scagionare eticamente il delinquente.

Insomma, l'imposizione della consuetudine che prevede il ripristino di un ordine turbato da un avvenimento delittuoso, non ha senso se quell'ordine turbato non è l'ordine che noi vorremmo per una società veramente civile.

Per raccontare oggi la nostra realtà è necessario inventare un nuovo poliziesco, un giallo d'avanguardia, che vada oltre le leggi che ci governano e oltre il mondo che viviamo e il modo in cui ci obbligano a viverlo.

Esattamente come, secondo me, dovrebbe fare il teatro.

Non possiamo più semplicemente raccontare il mondo, dobbiamo spiegare, per esempio, che così com'è non ci piace e lo vogliamo cambiare.

Pensiamo alla guerra preventiva. Pensiamo che, in alcune parti del mondo, si è arrivati addirittura all'omicidio preventivo. Se passa questa teoria, di quali omicidi uno scrittore potrà mai parlare, quando è stato stabilito che possono essere preventivi?

Il rapporto dello scrittore, di giallo o di teatro che sia, con il delitto (e quindi con la società fondata sul delitto nella quale viviamo) deve cambiare necessariamente, perché tutti i delitti possono essere inseriti nella logica perversa della difesa preventiva. Se continuiamo così ci castreranno perché i nostri figli potrebbero essere dei delinquenti. Sono queste le cose drammatiche che dovremmo scrivere e raccontare ai lettori. Lo scrittore, come sosteneva Pasolini, ha il dovere di mettere in evidenza la barbarie di questo mondo, che noi dobbiamo cambiare per rendere più umano.

Non voglio sostenere e non sostengo che sia possibile fare la rivoluzione né con il romanzo giallo, né con il teatro, né con la musica... Anche se vogliono farci credere che sia possibile. Non credo ci sia arte in grado di cambiare i rapporti di classe, perché appena l'hai trovata, questa arte rivoluzionaria, ammesso che esista, diventa da subito uno strumento di oppressione. Semmai il romanzo e il teatro, come ogni altra forma di espressione, possono servire a chi voglia conoscere il mondo.

Non è una novità che il romanzo d'indagine sia sempre stato una letteratura di regime, normalizzante. Come il cinema, la musica, la pittura...

Dov'è un'arte che abbia rivoluzionato il modo di vivere delle classi inferiori?

Dunque io ritengo che sia possibile esprimere il mondo d'oggi attraverso il giallo, ma solo per descriverlo perché se lo si vuole mettere in discussione, se lo si vuole combattere, lo si deve

raccontare agli uomini d'oggi solo a patto che lo si racconti come un mondo che *può e deve* essere cambiato. Non basta prenderne atto e raccontare che non ci piace. Va demolito perché non ci piace! Dobbiamo raccontare un mondo suscettibile di cambiamento. È inutile continuare a raccontarlo così com'è, con le sue brutture, le sue sopraffazioni, le sue disuguaglianze, le sue "guerre preventive", il suo capitalismo e la sua povertà.

È una questione sociale: il mondo è trasformabile: si può non essere d'accordo sui metodi e sui mezzi per trasformarlo; si può non accettare certe ideologie che si vorrebbero instaurare al posto delle ideologie imperanti, ma non credo si possa mettere in dubbio che così com'è questo mondo nel quale ci costringono a vivere non ci piace, non funziona, fa schifo e *deve, ha bisogno* di essere cambiato.

È inutile incazzarsi, essere tristi, disillusi da quello che ci circonda, non avere speranze di cambiamento. Così si fa il gioco del potere e io non ci sto.

Dobbiamo raccontare che questa legge e questa polizia non funzionano perché tutelano i potenti.

I delitti non possono più avere una soluzione (una spiegazione?) giudiziaria o una logica indagativa perché non c'è più logica nella legge e nella polizia.

Non c'è più logica neppure nelle azioni degli uomini qualsiasi, figuriamoci nella legge e nella polizia!

Eppure noi viviamo come se la vita fatta così fosse normale. Ce lo spiega bene Brecht,

«Veramente io vivo in tempi oscuri!

La parola sincera è follia. Una fronte distesa  
vuol dire insensibilità. Chi ride,  
non ha ancora saputo  
l'atroce notizia.

Che tempi sono questi, quando  
un discorso sugli alberi è quasi un delitto,  
perché evita di parlare delle troppe stragi?  
E l'uomo che attraversa tranquillo la strada  
potrà mai essere raggiunto dagli amici  
che vivono nel pericolo?

È vero: io mi guadagno da vivere.  
Ma, credetemi, è solo un caso. Niente  
di quello che faccio mi autorizza a sfamarmi.  
Mi risparmiano per caso. (Basta che il vento giri  
e sono perduto.)  
"Mangia e bevi" mi dicono "e sii contento di esistere".

Ma come posso mangiare e bere, quando  
quel che mangio lo strappo a chi ha fame  
e il mio bicchiere d'acqua manca a chi ha più sete di me?  
Eppure mangio e bevo»

(da *A quelli che verranno* di Bertolt Brecht, 1938)

ma lui va più avanti. Leggete tutta la sua poesia.

### ***"Uomini che cercano" e "uomini che nascondono"* di Carlo Lucarelli**

Io sono uno scrittore di libri, di romanzi e quello è il campo in cui esercito la mia libertà creativa. Frequento gli altri campi molto volentieri, come il teatro, perché trovo molto stimolante sperimentare tecniche nuove che poi puoi portare dall'altra parte. Anche nella scrittura però può essere utile subire delle regole dall'esterno. Ho scritto un paio di romanzi e una serie di racconti grazie a delle commissioni con regole definite, e l'imposizione può diventare una specie di impostazione di ricerca. Se mi chiedono un romanzo di un certo tipo, diventa l'occasione per pensare ed elaborare un dato argomento.

Esiste sicuramente una relazione strettissima tra la letteratura e la narrazione, soprattutto la narrazione gialla, quella di genere che pratichiamo sia io, sia Marcello Fois. Entrambi siamo stati sicuramente influenzati moltissimo da una narrazione più vista che letta: apparteniamo ad una generazione che ha frequentato i teatri meno di quella precedente, che è andata più al cinema. Quando vedevamo, da ragazzi, il cinema giallo o noir, osservavamo gli impianti narrativi con una struttura fortemente teatrale. Ci siamo formati, per esempio, attraverso lo studio delle tecniche di narrazione del thriller: Hitchcock aveva un impianto di tal genere, come pure tutto il noir francese. Adesso, da parte nostra, c'è la necessità di trasmettere le stesse dinamiche alla drammaturgia teatrale. Esiste uno scambio continuo tra cinema e teatro, una specie di circolo in cui si ritorna a mettere in scena quelle cose che hanno ispirato la nostra scrittura.

Dice bene Marcello Fois: quando si costruisce un romanzo giallo e lo si traspone in una differente forma espressiva, è necessario tenere presente una serie di regole, e in particolare quella fondamentale di meravigliare continuamente il lettore o lo spettatore con ciò che succede. Pensiamo che il thriller, così come la sua messa in scena, sia una tecnica narrativa basata su regole molto precise. Lo scopo di chi scrive un romanzo giallo o utilizza la medesima struttura narrativa è quello di fare in modo che il lettore non riesca ad immaginarsi ciò che accadrà sulla base delle regole che in teoria dovremmo seguire.

Lo sviluppo che abbiamo avuto come autori di questo genere, all'interno di questa struttura narrativa, è stato quello di rifarci ad una vera e propria messa in scena fisica della storia. Abbiamo cercato di ridurre ad un'unica tipologia i personaggi che abitano i romanzi gialli; abbiamo cominciato a pensare che cosa e quali personaggi fossero necessari per costruire un racconto di suspense, di mistero, di tensione.

Ne abbiamo infine individuato tre: il primo è "l'uomo che cerca", quello che una volta si chiamava detective; poi c'è l'antagonista del detective, che nasconde qualcosa, quello che veniva chiamato l'assassino; poi esiste un terzo personaggio senza il quale un romanzo giallo non può esistere, quello che una volta veniva chiamato il morto, il delitto.

Tutta la narrazione gialla è un insieme di reazioni e azioni compiute da questi personaggi, in un viaggio che si sviluppa attraverso e attorno al vero protagonista della storia: il mistero. Questo viaggio avviene in un luogo fisico, che nel romanzo giallo classico è il luogo del delitto, in cui si nascondono gli indizi. Per il noir e la narrativa che pratichiamo diventa soprattutto un luogo mentale in cui si confrontano "l'uomo che cerca" e "l'uomo che nasconde".

La dinamica narrativa deriva dalle contraddizioni e dal contrasto prodotto da questi due personaggi, ma soprattutto da una serie di espedienti utili a raccontare la storia nel modo che preferisco. "Giallo" significa infatti che l'intera dinamica realizzata da queste persone, tutti i contrasti e le contraddizioni sviluppati dai due poli attorno al mistero, deve avvenire attraverso due momenti fondamentali: la suspense e il colpo di scena.

La suspense impone in determinati momenti, al racconto e al lettore, una tensione alta; dobbiamo fare in modo che chi ascolta, vede o legge non sappia cosa la storia prevede. Ciò che non si prevede è il colpo di scena, l'altro passaggio obbligato per la narrazione, che poi arriverà ad un epilogo inatteso, lo sviluppo finale del racconto.

Per riuscire a realizzare queste dinamiche si ha bisogno di un luogo contemporaneamente fisico e mentale. Nel giallo classico poteva essere esemplificato da un ambiente chiuso, una camera o un castello scozzese, in cui tutti i personaggi sono costretti a rimanere in un impianto puramente teatrale, un luogo quadrato dentro al quale agiscono secondo le tipologie descritte, con anche tutta una serie di sottocategorie: chi cerca avrà un aiutante, chi nasconde avrà dei complici, ci saranno alcuni uomini sospettati di essere gli uomini che nascondono, ci saranno ulteriori colpi di scena, altre vittime, altri misteri. All'interno di questo luogo quadrato i personaggi scoprono dunque la propria costruzione psicologica, svelando sempre continue contraddizioni e colpi di scena. Chiaramente, nessun romanzo giallo è puramente finalizzato a scoprire l'assassino. Si tratta di raccontare anche l'ambiente, i caratteri dei personaggi, le dinamiche politiche.

Per un certo periodo si è pensato che tutto questo potesse esistere all'interno dei romanzi o al cinema, ma fosse molto difficile da rappresentare a teatro, proprio per la complessità delle vicende narrate. Chi scrive è portato ad uscire dalla schietta linea narrativa e a complicare la vicenda, influenzato probabilmente dal cinema. Per cui noi scrittori abbiamo pensato che il racconto dovesse essere sempre

caratterizzato da nuove scene, da variazioni di ambientazione, in modo che la storia diventasse poco noiosa. Per esempio cambiando scenografie se l'azione si sviluppava in luoghi diversi. Quando scrivevo romanzi polizieschi, ho sempre avuto il problema di non far tornare i personaggi nello stesso posto in cui erano stati precedentemente, cosa che altri autori non facevano: se leggete i romanzi di Lorianò Macchiavelli, non hanno alcun problema da questo punto di vista, i personaggi continuano a ritornare e a rivedersi negli stessi posti.

Quando mi è stato chiesto di portare in teatro il mio romanzo *Via delle oche*, ho pensato fosse impossibile. Avevo isolato un "quadrato" di storia, tre mesi, dalle elezioni del 1948 all'attentato a Togliatti. Non era solo un quadrato temporale, ma anche spaziale, Bologna e dintorni. All'interno di questo quadrato ho identificato gli uomini "che cercano" - come il commissario De Luca - gli uomini "che nascondono", il mistero. La logica mi sembrava cinematografica: tre mesi di tempo, molti personaggi, una dimensione narrativa corale, l'inserimento di eventi che avevano a che fare con la Storia. Utilizzai giornali, canzoni, discorsi con una dinamica che si sviluppava attraverso continui colpi di scena. Portare in teatro *Via delle oche* mi sembrava dunque impossibile, ancor più per i paletti imposti dal progetto di Luigi Gozzi. In realtà, nonostante in un primo momento non lo volessi fare, come spesso accade sono proprio le rigidità ad alimentare gli stimoli creativi, ti fanno battere strade nuove.

Abbiamo smontato il romanzo secondo le categorie di cui ho parlato, che - tutto sommato - appartengono alla drammaturgia teatrale. Ogni personaggio ha una storia: nel romanzo questa viene agita, ma in teatro può essere raccontata con quella capacità evocativa che gli appartiene per statuto. Il personaggio può raccontarsi attraverso un monologo, può astrarsi e parlare direttamente al pubblico, uscendo dai criteri di realismo. Analizzato ciò che accadeva nel romanzo, abbiamo poi condensato il tutto in alcuni luoghi appartenenti ai personaggi. All'inizio non sembrava facile recuperare la dimensione storica del romanzo, ma il teatro ha delle possibilità sconosciute al libro, come la dimensione sonora o quella visiva. Per cui abbiamo semplicemente aggiunto alcuni elementi che davano il sapore del tempo. Sono entrati nella drammaturgia della messa in scena come ulteriori personaggi, contribuendo alla caratterizzazione della storia.

La regola fondamentale che regge il processo narrativo consiste nel costruire una logica che spiega gli avvenimenti presenti all'interno del quadrato spazio-temporale. Una logica basata sulla fiducia che il lettore ripone nell'uomo "che cerca", in colui che mai tradirà il lettore. Nel giallo classico questa figura coincide con il detective istituzionale: il poliziotto non è mai un corrotto, e quello che scoprirà sarà ciò che è possibile scoprire. Il noir è diverso, risponde ai tempi nostri, molto più irrazionali, per cui non siamo più rigidamente collegati a questo tipo di personaggio standard. Per esempio, con Coliandro, il poliziotto di *Falange armata*, volevo creare un personaggio negativo, quindi razzista, maschilista, prepotente, violento e ignorante. Però avrebbe dovuto avere anche un elemento di umanità, una breccia nel suo carattere negativo che appassiona. Avevo due esigenze: che fosse onesto, altrimenti un romanzo poliziesco con un investigatore disonesto finisce alla prima pagina; e che fosse un perdente. Non volevo essere identificato con quel poliziotto, volevo semmai sanzionarlo con l'ironia. Quando Coliandro sbaglia, lo prendono in giro. Un eroe onesto e perdente è comunque un eroe positivo. Poi Coliandro, in effetti, non è così maschilista e razzista come si crede, è uno con dei problemi e li esprime attraverso questo carattere neanche così violento.

Alle volte la partenza può avvenire da un punto di vista più piccolo, specialmente quando hai a che fare con storie molto impegnative. Ho studiato la scrittura di James Ellroy o Don De Lillo di fronte a un avvenimento enorme come - per esempio - l'omicidio Kennedy, per il quale ci vorrebbero dei volumi solo per raccontarlo. Se parti dalla biografia di Kennedy non te la cavi, rischi di raccontare una storia già conosciuta e troppo vasta. La tecnica è invece quella di trovare un capo più piccolo, che ti consente di isolare un filo capace di portare con sé gli altri come una sorta di fascio. Altrimenti dovresti gestire troppe storie contemporaneamente. Inoltre, il fatto di parlare di un personaggio sconosciuto all'interno di un grande mistero, riesce a costruire un filo conduttore in grado di attirare su di sé l'attenzione del lettore.

La conciliazione delle regole narrative con il mondo aderente alla realtà odierna è un problema complesso, in particolare quando si riferisce al sistema televisivo. Nella trasmissione televisiva *Blu Notte* abbiamo sperimentato alcune dinamiche interessanti, che ci hanno condotto verso una struttura più teatrale di quella da cui eravamo partiti. La prima esigenza apparteneva alla mia identità: sono un



narratore, un giallista, e voglio raccontare una storia di suspense, di mistero e di tensione. La racconto con le tecniche della narrativa gialla, quindi non svelo tutto immediatamente, tengo il lettore in sospensione, cerco di stupirlo con continui colpi di scena, cercando una verità nascosta. Però in questo caso racconto storie vere, accadute realmente, che rispondono a un sistema di regole diverso: la verità innanzitutto, non posso affermare nulla che non sia vero o presunto vero da chi racconta. Nel caso di un romanzo come *Via delle oche* – che si ispirava ad una vicenda vagamente reale, un caso a Bologna del 1953 in cui la tenutaria di un bordello venne uccisa perché aveva visto qualcosa che non avrebbe dovuto vedere – sono stato libero di inventare, di modificare una storia data. È diverso quando si tratta di qualcosa con l'autorità di ciò che è realmente accaduto: non puoi modificarla, ti impone delle regole di verità.

Esiste forse un contrasto tra informazione e narrativa, tra giornalismo e letteratura: i primi devono informare, noi dobbiamo suscitare emozioni. Ancora diverso è quando queste due cose si fondono, creando emozioni senza mentire e nel rispetto dei fatti accaduti. Ho tentato allora di prendere tutti i materiali che questa realtà mi offriva, per poi rielaborarli come se scrivessi un romanzo giallo, facendo a meno degli aspetti più morbosi che solitamente uno scrittore utilizza per suscitare emozione nel lettore. Ci siamo dati delle regole stilistiche: per esempio, in una delle nostre trasmissioni, non abbiamo mai detto la parola “cadavere” quando parlavamo della vittima, per non dare alcun segnale di morbosità. È stato un problema soprattutto per il poliziotto che lavorava con noi, perché doveva usarla come parola tecnica.

La logica di lavoro nei primi tre cicli di puntate prevedeva una mia rielaborazione dei fatti, come se stessi scrivendo un romanzo. Infatti, l'impianto scenico della trasmissione dentro il quale ci muovevamo era la riproduzione di uno studio. Per la prima edizione non c'erano molti mezzi, si utilizzava semplicemente uno sfondo nero. Ma quando abbiamo cominciato a ragionarci, abbiamo tentato di riprodurre lo studio di uno scrittore, e il mio racconto è diventato l'elaborazione mentale di un narratore che inventa un romanzo. I miei movimenti “da attore” erano all'interno di questo studio: mi alzavo dalla scrivania, camminavo avanti e indietro, proprio come fa uno scrittore quando pensa, e questo mio pensare riproduceva il caso, ma con le regole della suspense. Nessun giornalista potrebbe permettersi di iniziare un discorso come faccio io, dovrebbe cominciare con i dettagli precisi degli eventi: chi, cosa, quando, dove. Io però rubavo le tecniche del giornalismo, perché nella mia narrazione davo tutti questi elementi, creando anche dei contrasti stilistici. Inoltre, quando racconti dei fatti veri puoi essere denunciato e perseguito se commetti un errore, anche fosse solo stilistico. Parlando di Salvo Lima, sarebbe stato stilisticamente molto più efficace parlare dei suoi rapporti presunti con la mafia dicendo che era un mafioso, ma in realtà è molto peggio dire “definito anche in atti giudiziari come il principale referente...”. Quest'ultima frase non appartiene ad uno stile narrativo, bensì ad uno stile giornalistico, ma io devo usarla altrimenti i parenti di Salvo Lima mi denunciano.

Questa è stata la prima impostazione. Con la seconda abbiamo cambiato, ci siamo accorti che questa presenza della realtà era troppo forte. Era accettabile finché raccontavamo i casi di cronaca più piccoli. So che è sbagliato, ma può essere considerata una verità meno conosciuta e perciò in un certo senso meno autorevole, che ci dava la possibilità di creare uno spazio per immaginare qualcosa. Quando poi, nell'ultimo anno, ci siamo occupati di casi eclatanti con risvolti politici, la verità non appariva più semplicemente come cronaca: era Storia, quindi con un'autorità così forte da indebolire l'apparato teatrale in cui uno scrittore si muove dentro il proprio studio. Bisognava, in un certo senso, “metterla in scena”. L'impianto è diventato quasi teatrale, i personaggi non erano più anonimi, erano Michele Sindona e Roberto Calvi. Era necessario farli vedere, così abbiamo pensato di usare delle sagome, usurpando il campo del teatro. Io agisco in una stanza buia con elementi scenici abbastanza stilizzati, con attorno delle sagome che si accendono quasi fossero dei personaggi, che diventano addirittura delle quinte. Se prima camminavo e pensavo alla mia elaborazione, qui mi avvicino alle sagome; se parlo di Sindona ecco che mettiamo in scena Sindona, creando fisicamente la narrazione nello spazio. Non so se ci siamo riusciti, però in effetti non facciamo TV, che ha altri schemi. Piuttosto rubiamo tecniche alla narrativa e al teatro per fare una cosa ibrida, sempre con lo scopo di mettere in scena la verità.

Il discorso sull'autorevolezza per noi è sempre stato un problema, come lo è il rapporto di fiducia che intercorre tra il narratore e il lettore. Ho autorevolezza perché se ascolti la mia storia vuol dire che sei ben disposto e hai fiducia in me come narratore. Questo è il primo livello di autorevolezza che cercavo

di avere all'inizio della trasmissione. Quando parlavo di casi privati, la mia autorevolezza era di tipo giornalistico e derivava dal fatto che conoscessi con estrema precisione cose per lo più ignote. Un'autorevolezza data anche dalla presenza nel nostro organico di alcune figure istituzionali, come il vice direttore della scientifica di Bologna, che aveva un proprio codice e un proprio modo di essere.

Il problema cresce con l'incidenza storica della vicenda narrata, dove non è più sufficiente quel tipo di autorevolezza o la presenza semplice di un testimone dei fatti. Quando esiste un risvolto politico, come nel caso di Sindona, ci può essere chi afferma una verità diversa perché la conosce meglio di me, o perché è di una parte politica diversa dalla mia e quindi mi attribuisce un intento politico nel dire le cose; c'è chi dice che non è vero perché è coinvolto... Insomma, di fronte a uno spettatore che conosce i fatti e uno totalmente ignaro, devo presentarmi con un'autorevolezza tale da non consentire a nessuno di pensare che ciò che dico sia il frutto di una faziosità politica.

Non potevo pormi neanche come testimone, sia per età anagrafica, sia perché non ho fatto parte di movimenti politici. Allora diventava essenziale la presenza del repertorio. La mia autorevolezza si basa sull'uso capillare di materiali documentari veri. Se avessi parlato e dato il mio giudizio su Licio Gelli, attaccando il suo modo di parlare, avrei perso autorevolezza, perché mi avrebbero potuto contestare la simpatia verso una parte politica. È diverso creare intorno alla figura di Licio Gelli un repertorio di documenti rispetto ai fatti di circa quindici anni fa, quando la gente aveva un rapporto meno mediato con la televisione. Come è diverso presentare un documento filmato in cui parla direttamente il volto di Gelli, con quel suo tono piano e scandito, non d'attore, con una sorta di ansia nella voce, per cui capisci che il suo discorso è il frutto di un calcolo, ma allo stesso tempo sincero. Allora divento autorevole di conseguenza, nel momento in cui mi viene consegnata la possibilità di riflettere su queste sfumature, di elaborare i materiali documentari e depurarli dalle sovrastrutture ideologiche. Non sono il testimone che vi dice chi è stato a commettere il delitto.

All'inizio, essendo uno scrittore, pensavo di poter giocare con la realtà, costruendo una rete di citazioni, rielaborandola attraverso le tecniche del giallo per raccontare una storia. Un primo colpo, puramente tecnico, a questo approccio lo diede Vincenzo Cerami, ponendomi il problema dell'individuazione di un colpevole. Pensavo di poter dare una serie di ipotesi: quelle della polizia e quella mia personale. Poi non è stato possibile, proprio perché è un ibrido, perché non è un gioco. Essendo un fatto reale, con morti veri e vere persone coinvolte, diventava impossibile giocare, proprio nel momento in cui si attua una strategia tecnica per la quale è presente il richiamo costante ad una vicenda vera, sebbene raccontata in maniera più interessante con l'uso di un espediente narrativo.

Molte volte erano i paletti stilistici a ricordarci di non fare come certa cronaca in diretta, anche se alle volte era la realtà stessa a richiamarli.

Nel tempo lo scopo non era quello di raccontare una storia letteraria, quanto quello di tentare di cambiare le cose. Durante i primi tre anni della trasmissione ci siamo illusi, in certi momenti, che alcuni casi si potessero risolvere grazie al nostro lavoro. Adesso, con i casi più politici di *Blu Notte*, l'obiettivo era non solo quello di fare informazione o politica, ma sensibilizzare l'opinione su certi argomenti. A questo punto diventa impossibile restaurare la prospettiva letteraria. Ci siamo spinti sempre più sul versante di uno strano giornalismo politico, abbastanza pacato per un mio atteggiamento fisiologico ma anche per una questione strumentale. Io vorrei che le storie raccontate fossero credute, vorrei che ci fosse questa fiducia. In questo momento non è possibile dire certe cose urlando, facendo capire esattamente cosa stai pensando, anche se poi mi sono accorto che in molti casi emergeva un'interpretazione completamente politica della vicenda, che alcune ricostruzioni sono state fatte perché ho un certo tipo di pensiero.

Quello che ha fatto Marco Paolini con Ustica è ancora diverso. Nella nostra puntata dedicata al caso di Ustica ho raccontato i fatti in un altro modo. Paolini dalla sua ha il teatro, che è ancora libero. Se dici in TV le stesse cose che Paolini dice a teatro, ti mettono in galera, perché ha fatto un'accusa precisa. Quella è la sua interpretazione, quella è la sua autorevolezza. Io ho rielaborato i materiali da un'altra prospettiva, ma non ho potuto dare un giudizio esplicito.

Nel caso della nostra esperienza specifica, si può dire invece che il delitto perfetto non esiste, poiché non esiste un'indagine perfetta, quindi non c'è bisogno di un delitto perfetto. Sono perfetti tutti quei delitti che non sono risolti. Non è facile capire la dinamica precisa di una serie di azioni svolte nel passato, ricostruirle esattamente; come non è facile ricostruire le dinamiche mentali di una persona, o

quelle fisiche. Anche in un romanzo diventa difficile: se tornate indietro, quando scrivete o leggete, spesso scoprite molte incongruenze, tante da far saltare la logica del racconto. Inoltre esiste un complotto tecnico, le tecniche di investigazione si evolvono nel tempo e delitti commessi nel 1970 e rimasti insoluti oggi sarebbero risolti. Allora non esisteva l'esame del DNA, o l'analisi dei tabulati telefonici. Nei casi più recenti, quelli della storia contemporanea e dei grandi misteri, si aggiunge un altro complotto, secondo il quale chi doveva fare delle indagini non le ha fatte, o chi doveva farle in un certo modo ha invece nascosto delle carte in fondo a un cassetto, o magari ha ucciso chi stava per parlare. La nostra trasmissione, per tre casi di cronaca, ha contribuito all'avanzamento delle indagini, senza però arrivare alla soluzione. Ci occupiamo di casi molto vecchi, per cui a livello economico e di bilancio della giustizia diventa più costoso fare andare avanti le indagini piuttosto che il contrario. Grazie alla nostra trasmissione è stato possibile avere elementi in più su una persona probabilmente responsabile di un omicidio, che ormai aveva ottantuno anni. Per un fatto accaduto venti anni fa, diventava però molto costoso, economicamente e socialmente, portare quest'uomo in tribunale, distruggere quattro o cinque famiglie, far saltare l'equilibrio sancito da un giudice. Il nostro scopo era raccontare una storia che la gente avrebbe dimenticato. Nei casi recenti, invece, abbiamo raggiunto lo scopo che ci eravamo prefissi: non tanto scoprire qualcosa di nuovo, quanto sensibilizzare la gente rispetto a certi fatti.

Il narratore non è indifferente ai fatti che racconta. La storia narrata è per lui sempre potenzialmente la più bella e interessante che si possa raccontare, altrimenti sarebbe un narratore di genere, tecnico, che racconta una storia come un'altra. La passione di chi racconta è uno degli aspetti fondamentali di questo lavoro. Durante il primo ciclo di trasmissioni ci siamo accorti che c'era una reazione più forte quando la storia era accompagnata ad una specie di fissità nel mio volto. Questa pacatezza – non avrei saputo fare in altro modo – funzionava, dava autorevolezza alle cose.

Il rapporto tra informazione e narrazione è difficilissimo, soprattutto in televisione. Corri sempre il rischio di essere querelato da qualcuno. È sempre presente un consulente della trasmissione che ti dice ciò di cui si può parlare, e i legali della RAI che non vogliono una querela. Siamo tutti convinti di trovarci di fronte a delle verità, ma in realtà è falso. La verità ha sempre a fianco a sé un aggettivo: storica, per esempio; politica, oppure giudiziaria. In televisione puoi usare, senza rischio di querela, solo la verità giudiziaria, cioè quella certificata da atti giudiziari passati in giudicato al terzo grado di giudizio. Per esempio, non dovrei avere alcun problema se affermassi che Sindona era un mafioso. Posso portare una serie di testimonianze e di fatti che attestano la veridicità di questa affermazione. Probabilmente se l'avessi chiesto direttamente a Sindona, lui stesso mi avrebbe detto di sì. Però in questo modo non lo posso dire, potrei essere querelato, perché non esiste un atto giudiziario in cui Sindona è stato condannato in quanto mafioso. Esiste un margine di elasticità solitamente tollerato, ma in questo momento tale margine è scomparso. Sono convinto che Calvi sia stato ucciso, lo attesta una recente perizia, quindi ora lo potrei dire, non quando ho fatto la trasmissione dedicata a lui. Se l'avessi fatto capire chiaramente, avrei ricevuto il giorno dopo la messa in onda una querela da parte dell'avvocato di Carboni, perché avrei detto una cosa estranea alle carte giudiziarie, che andava contro il suo processo.

Le mie esigenze di narratore sono diverse, ma poi devo scontrarmi contro situazioni molto spinose. Da un punto di vista narrativo voglio iniziare con ciò di cui parlavamo prima, l'emozione e la partecipazione. Non posso iniziare con "Questa è la storia di Michele Sindona", non è interessante. Avrei voluto iniziare con "Questa sera parliamo del Diavolo. Il Diavolo ha un nome e un volto", e in quel momento si sarebbe dovuta accendere la sagoma di Michele Sindona dietro di me. Ma i legali di Sindona possono dimostrare che non ha le corna e la coda, e che quindi non è il Diavolo. Da un punto di vista giudiziario, il direttore della RAI avrebbe accettato "questa sera parliamo del diavolo", ma il direttore di rete, che era un cattolico, non accettò.

La difficoltà è anche non apparire fazioso. Nel caso Calvi, se comincio parlando delle sue amicizie con persone che adesso sono al governo, questo mi farebbe perdere di credibilità. È diverso se ad un certo punto del racconto, la storia mi impone di dire che l'allora sottosegretario al Tesoro Beppe Pisanu intervenne in suo favore. Per poter affermare questo, ho dovuto trovare gli atti della commissione parlamentare sulla P2. Massimo Carlotto, per esempio in *Nessuna cortesia all'uscita*, fa delle accuse alla magistratura veneta molto pesanti. Diversamente dalla televisione, questa rimane letteratura.

Fare le due ultime serie di puntate della trasmissione è stato enormemente frustrante, perché con i casi “storici” rimani completamente spaesato di fronte all’assenza del concetto di “verità”, di fronte al fatto che ti trovi a parlare con delle persone e non riesci a dire che quello di cui stai parlando è vero per la possibilità di tante diverse interpretazioni. Un giudizio, nonostante la sua evidenza, può essere interpretato e ribaltato. Perciò voglio tornare a scrivere romanzi, in cui mi sento completamente libero. Molto presto scriverò sicuramente un romanzo che abbia a che fare con le stragi, con la nostra storia recente. Potrò farlo in grande libertà, seguendo le esigenze di verità e credibilità che appartengono alla mia storia. Potrò dire che Sindona era un mafioso senza avere il timore di dover produrre degli atti giudiziari; potrò raccontare dei servizi segreti deviati, nonostante sia una cosa assodata. Se scrivessi un romanzo su Piazza Fontana potrei parlare dei servizi segreti deviati, degli agenti della CIA, di Ordine Nuovo, potrei fare ciò che voglio, nel segno di Pasolini, il maestro dei romanzi “storici”. Nel 1975 Pasolini scrisse un articolo su “Il Corriere della Sera” dal titolo *Il romanzo delle stragi*, in cui parlava delle stragi avvenute e dava un’interpretazione politica degli ultimi anni abbastanza vicina a quella che ora è considerata la verità storica. Dava un’interpretazione dal punto di vista personale di un intellettuale, usando la logica e il buon senso di un narratore per mettere in scena un’ipotesi possibile oltre la verità giudiziaria. Io voglio fare questo, scrivere la mia versione dei fatti in totale libertà. Se sbaglio non ha importanza, una persona può leggerlo e trarre le proprie conclusioni. È quello che sta facendo Di Cataldo con *Romanzo Criminale* sulla banda della Magliana o ha fatto James Ellroy con *American Tabloid*. Non è detto che sia tutto vero, forse neanche l’interpretazione è giusta, però è una bella rappresentazione dei fatti. Così come vorrei tornare a scrivere un romanzo storico staccato da queste vicende, come *Via delle oche*, e sviluppare un argomento apparentemente estraneo all’attualità, ma che invece ha con questa una corrispondenza stretta. Per *Via delle oche* erano le elezioni del 1948: l’ho scritto nel 1996 quando c’erano le elezioni e mi sembrava che la metafora fosse giusta, parlavo di quelle elezioni per parlare un po’ anche di queste. Vorrei scrivere anche un romanzo ambientato in Etiopia alla fine dell’Ottocento, tra Addis Abeba e Adua, con delle tracce kiplinghiane e conradiane, per parlare degli italiani che si trovano laggiù, di guerra, di massacri, per tornare alla storia in maniera più libera. In televisione prenderei una raffica di querele e sparerebbero a uno dei miei giornalisti, non a me, perché sono troppo famoso. È la cosa che dico sempre loro: se ci sparano, sparano a uno di voi, purtroppo.

## IL TEATRO DI EMMA DANTE APPUNTI SULLA RICERCA DI UN METODO

### Presentazione

Emma Dante è una delle rivelazioni più importanti di questi ultimi anni. Il linguaggio dei suoi testi ricorda i drammi messinesi di Spiro Scimone, un'altra esperienze di punta del nuovo teatro siciliano di questi ultimi anni: la stessa costruzione per frasi brevi, semplici e chiare, che si aggregano come cellule vive del discorso, unità minime che costruiscono decorsi musicali, tensioni relazionali e strategie di senso, e sono, singolarmente prese, frammenti di parlato riportato in scena. E poi, anche qui, avvertiamo in ogni parola la carica umorale e l'intenzionalità sovraesposta, che caratterizzano le espressioni della poesia vernacola. Di diverso e assolutamente particolare c'è però nel teatro di Emma Dante un movimento collettivo che rappresenta la dialettica fra i singoli e la loro comunità sociale, scenicamente costituita dall'insieme dei personaggi. Dialettica di cui non restano che i movimenti meccanici, i sussulti nervosi, le contrazioni antitetiche, poiché le sue proprietà trasformative risultano annichilite a monte da un atto di compenetrazione misterioso e fondante. I personaggi benissimo incarnati dagli attori di Emma Dante, sembrano aver infatti inghiottito la propria tribù, il proprio mondo. Ognuno di loro ha come murato dentro il corpo uno spaccato sociale, una genia, un ambiente, un clima, una lingua, che si calcinano non potendo espandersi al di là di tali confini fisici. A questi frammenti d'una Palermo vissuta dentro, i personaggi contrappongono l'angolazione del proprio sguardo, la particolarità del proprio carattere, ma, in realtà, si tratta di una donazione che chiude il cerchio. L'individuo scenico (non certo l'attore), nel teatro di Emma Dante, sigilla drammaticamente l'immutabilità del mondo. Ciascuno è responsabile della ripetitività del vivere e del fallimento preliminare d'ogni riscatto nella misura in cui ciascuno è contenente e parte del proprio microcosmo. Come potrebbero questi nevrotici custodi del mondo palermitano modificare quanto si perpetua attraverso di loro? Per farlo dovrebbero stramazzone e risorgere come attori. Non è detto che prima o poi questo non succeda. Per il momento osserviamo che la drammaturgia di Emma Dante compensa l'immutabilità della storia che si calcina nella comunità drammatica con liriche sospensioni della pena, luccichii di purezza sacrificale colti in fondo all'animo e toccanti rituali di purificazione – la bellissima scena dell'acqua in *mPalermu*. Ma rituali autentici e risolutivi sono soprattutto gli spettacoli, che affrancano i bravissimi attori di Emma Dante dall'umanità sofferta e sconfitta che si rispecchia in loro. E tutto questo: segregazione della collettività nel singolo, impossibilità di mutamento e riscatto, sospensioni rituali ed espiazioni sacrificali, vive nel linguaggio con la tenacia di una pianta desertica che non ha quasi bisogno di nutrimenti esterni per esistere. Sarà vanità di editore, ma ci sembra che i testi che qui pubblichiamo offrano al lettore un altissimo concentrato di teatralità. Sono essenziali, duri, precisi e presentano l'oralità fortemente fisicizzata del teatro, perché nascono assieme al lavoro degli attori. Sono l'esito del suo decantarsi nelle parole e nel mondo sociale dei personaggi – la stessa Palermo profonda che impregna crepe e luci della sala prove.

Emma Dante, ricordiamo in breve, si diploma all'Accademia d'arte drammatica di Roma e poi lavora come attrice scritturata nel teatro e nel cinema. I ruoli che rappresenta non sono memorabili, e, soprattutto, non sono *suoi*, fatti da lei a misura di un'idea di teatro che sente di poter definire e realizzare tornando a Palermo. Lì con altri giovani attori fonda il gruppo Sud Costa Occidentale, che trova la sua sede d'elezione in un centro sociale occupato. Drammaturga e regista del gruppo firma due spettacoli che la fanno conoscere in tutta Italia: *mPalermu* (col quale vince il premio Scenario 2001 e poi il premio Ubu) e *Carnezzeria*. Attualmente sta lavorando all'adattamento teatrale di *Le due zitelle*, un testo poco noto ma forse fra i più belli di Tommaso Landolfi, e alla realizzazione di un progetto su Medea, che avrà come interpreti attori affermati (Iaia Forte e Tommaso Ragno). Ma quando si tratta di mettere insieme i pensieri Emma ritorna al centro sociale occupato, alle sue grate, alla sua atmosfera e ai compagni del gruppo Sud Costa Occidentale. Ciò che descrive è un lavorare che richiama gli spiriti del luogo. Gli attori si separano dalla città per poterla trovare nel teatro, che gliela consegna distillata in persone e nomi di persona. Si dice *teatro di ricerca*. In realtà, il teatro cerca ciò che lo fa esistere, e, dal momento che un teatro c'è, s'è prodotto, è sempre un *teatro di scoperta*. Quello che Emma Dante e gli attori del gruppo Sud Costa Occidentale hanno trovato è forse la chiave del rituale siciliano: un sentire

che nega la trasformabilità del vivere e afferma la fatalità della vita fra espiazioni, compensazioni, sacrifici.

**C. M. - G. G.**

\*\*\*

Per un certo tempo della vita mi sono allontanata da Palermo. Ho vissuto a Roma, a Torino...Ho studiato in accademia dove ho ricevuto il diploma di attrice, sono andata in tournèe per l'Italia, ho imparato un'altra lingua: l'italiano, quello vero, con gli accenti acuti sulle vocali strette.

Quando, tre anni fa, sono ritornata a Palermo ho sentito un'enorme solitudine intorno a me. Ero diventata troppo moderna per questa città, troppo audace. Il mio modo di vedere Palermo era cambiato. Non sapevo più con certezza se Palermo era stata dentro di me in tutti quegli anni o se io ero rimasta nelle luminose atmosfere dei suoi paesaggi e nei vicoli neri della sua povertà. Come posso ricominciare, ho pensato, senza essere in un qualche luogo, coinvolta intimamente e nello stesso tempo distante dalla natura stessa di quel luogo? Per questo sono rimasta, per riappropriarmi di immagini presenti e richiamarle alla memoria più tardi, in pace.

Adesso trascorro qui la mia vita estiva, su un'isola che è una nave immobile, perennemente ancorata. Sud Costa Occidentale potrebbe essere il nome di una compagnia di navi da crociera che naviga lungo un tratto di mare determinato, a scopo di sorveglianza e ricerca.

Insieme ai miei giovani compagni: Sabino, Manuela, Gaetano, Enzo, Ersilia, nonostante la mancanza di spazi e l'assenza di avvedute conduzioni amministrative, cerchiamo di rendere proficuo il nostro disagio, e lavoriamo senza interruzione, anche sei mesi l'anno su un unico progetto, con la convinzione che ciò che fa spettacolo e dà nell'occhio non è la cosa principale. Lavoriamo da tre anni in un centro sociale occupato che era un carcere femminile e d'estate ci trasferiamo al reparto infermeria. Si sta più freschi lì e soprattutto non ci sono le pulci, anche se ogni tanto sentiamo squittire qualche topolino.

La luce che bagna l'ex carcere dove lavoriamo, cade a quarantacinque gradi dalle crepe dei muri e agisce come un'illuminazione da museo, neutra, statica, eterna. È una luce che pietrifica i corpi dei miei compagni. Essa neutralizza in qualche modo i dettagli dei loro movimenti. Sono nudi davanti a me, cioè astratti da ogni contesto e i loro personaggi sembrano di marmo, in posizioni rilassate, con i vestiti sgualciti, con il volto appesantito e il colorito cereo. Eppure questo sovraccarico di naturalezza non è innocente!

Il punto di partenza della nostra ricerca nasce, essenzialmente, dal peccato e dal peggio di sé che l'attore deve offrire come atto d'amore. Ciò che ha da dire lo deve dire interamente, non può accennarlo, deve poter entrare in opposizione con tutto il suo essere, e superare quel senso del ridicolo che ostacola l'incontro creativo. Deve cercare verbi sicuri, parole precise e necessarie e attenersi il più possibile alla descrizione fedele dei fatti attraverso un'attenzione e una cura particolare per gli accessori (scarpe, vestiti, oggetti), per gli esseri umani e per se stessi. Alla fine delle prove parliamo a lungo dello spettacolo in questione e per decidere se la direzione è quella giusta, l'unica regola possibile che abbiamo è: "Deve sembrare vero!"

L'essenziale per noi è scoprire le nervature, aspettare in silenzio un certo tipo di ascolto, senza giudizio. Perché il giudizio è una forma retorica.

Nel primo studio di "*mPalermu*" dopo la piccola abbuffata, Sabino recitava il testo di una bellissima canzone dei fratelli Mancuso ("*c'è cu nasci cu sfortunati facci, facci ca u tempo abbrutisci di ummira morta...*"), col quale giudicava il suo stato di malessere e assecondava un sentimento di compassione, rimanendo tuttavia molto vago. Le parole che definivano quel sentimento in quel contesto mancavano di precisione e di obiettività. Sabino recitava una poesia ma non era poetico. Premetto che tutto quello che accade durante la sua piccola abbuffata di cinque pasticcini è tremendo, spesso capita che vomita in scena dopo essersi ingozzato, e premetto anche che era difficile e faticoso andare avanti nella drammaturgia senza quella poesia che però non era necessaria. Ho capito quasi per caso dove stava la verità, ho ascoltato dal cuore e dalla pancia Sabino mentre consumava il suo ottavo pasto della giornata e piano piano ho scoperto il suo desiderio. Era l'acqua la sua poesia, la sete dopo tutta quella crema al cioccolato col rum e la ricotta con la panna e le fragole e la crosta del cannolo... l'acqua, il miracolo

dell'acqua... Sabino dice con un filo di voce la battuta più significativa e più necessaria di tutto lo spettacolo; la sintesi di Palermo: "ho sete!"

(tutti guardano l'unico bidone d'acqua che c'è in scena)

GIAMMARCO: Haiu siti!

ROSALIA: Oggi unn'è ghiurnata d'acqua!

GIAMMARCO: Ma dumani, si!

NONNA CITTA: Puru iu haiu siti!

ZIA LUCIA: Puru iu!

ROSALIA: Biviemu!

(Mimmo prende il bidone e svita il tappo. Gli altri si mettono in fila)

MIMMO: Solo un tappo!

Quando gli attori si misero in fila per bere dal tappo l'acqua che Mimmo gli offriva, mi sembrò una scena da dopoguerra, mi faceva impressione, mi parve esagerato quell'ordine improvvisamente costituito! Ma era vero! Assomigliava alla fila di gente che ogni domenica va a raccogliere l'acqua dalla fontana che c'è dietro casa mia. Perché l'acqua in Sicilia è un bene prezioso, scarseggia, almeno in apparenza. Ci sono città in cui l'acqua corrente arriva soltanto una volta la settimana. Non era affatto inverosimile! Era contemporanea quella scena di ristrettezze. Proprio per questo chiesi ai miei compagni di non giudicarla mai, perché era già per sua natura intrisa di senso. Loro dovevano semplicemente avere sete e non pensare di essere miseri o derelitti. Arrivarono piano piano allo spreco dell'acqua, alla doccia fredda sui corpi tremanti, alla nudità, al mare... Da quel tappo uscì per magia uno dei momenti più catartici del mio breve percorso di scrittura scenica.

Diventa sempre più difficile dividere con un taglio netto il "qui dentro" della scena e il "là fuori" del pubblico. L'altro sguardo trasforma via via il nostro modo di raccontare una storia, le voci di un luogo, la psiche dei personaggi, la musica che evoca un particolare stato d'animo... Poiché lo spazio in cui ci aggiriamo è fatto di realtà che influiscono sulla nostra vita, il "là fuori" è pieno di materia, è un luogo intriso di anima, animato, fuso con noi e non sostanzialmente separato da noi. Spesso gli spettatori dormono beati e raramente si ha l'intima chiarezza di un particolare che risveglia un desiderio, perché l'esperienza fatta è troppo piccina e si dichiara conclusa sin dalla prima battuta.

Mi sembra che manchi una cosa fondamentale: la ricerca di una semplicità che consenta al pubblico e agli attori di incontrarsi, di costruire un legame di grazia, come un patto religioso in cui entrambe le parti si conquistino continuamente la fiducia. La semplicità che intendo non ha soluzioni facili ed è sicuramente lontana da quelle forme di atteggiamento intellettuale e mistificatore che di solito danneggiano pesantemente la garanzia di questo legame, isolandolo in una sorta di proiezione formale.

In *mPalermu* abbiamo cercato morbosamente un contatto col pubblico, interrogandolo con insistenza sulla sua condizione di spettatore attivo: "e tu cos'hai da guardare?" E' la mia ossessione. Ho sempre desiderato di essere un osservatore oggettivo, esigente, imparziale. Ho sempre desiderato di dimenticare il mio nome per essere una testimonianza a favore del teatro.

Ma la ricerca del metodo, della poetica e dei risultati non può essere rapida, richiede tempi di elaborazione lunghi e profondi, richiede cura, rigore, sacrificio. Il riscontro delle difficoltà in sala prove, che alimenta continuamente un senso di smarrimento e d'impotenza, è l'unica strada possibile per raggiungere quella forza creativa che supera la facile visività delle immagini e va dritta al cuore dei destinatari. Il destinatario è quello spettatore particolare, di qualsiasi genere esso sia, disposto realmente a partecipare alle azioni rischiose e benefiche della rappresentazione, trovandosi faccia a faccia con l'attore, sentendone il respiro e percependone il sudore.

Quando, dopo vari fallimenti e mosse sbagliate, capì qual era il movente dei tre fratelli di "Carnezzeria" che portavano Nina, loro sorella, all'altare illudendola di darla in sposa all'uomo che l'avrebbe salvata, mi si gelò il sangue. La davano via come una cosa morta che non serviva più, dopo aver abusato di lei l'abbandonavano come merce usata su un palcoscenico a forma di immaginetta sacra, offrendo a tutti questo inaudito e folle sacrificio d'amore.

Nina è incinta, ebete e felice, e crede ai sogni con una ingenuità che mi ricorda mia nonna Antonietta. Nina è pura, non sa niente della vita e tutto per lei è un regalo: le lucine delle luminarie, il suo vestito da

sposa, la croce sulla pancia, le persone sedute in platea, i cari fratelli, il suo promesso sposo, quel bambino Santo che si porta in grembo. E' una creatura miracolosa che non sa fare altro che dare amore.

Nella casa dove andrò non le voglio le chiavi alle porte e le finestre le voglio sempre aperte. Il pane lo vado a comprare io, così faccio un po' d'amicizia. Io so fare tutto: so ballare, so cucinare, so fare le carezze, faccio bene la lavabiancheria, divido sempre i colori, so stirare, so usare la bocca, faccio i cerchi con la lingua, so pulire le scale del pianerottolo, il bagno, so fare i regali.

Il mio percorso artistico parte da un inventario esistente, fatto dai corpi degli attori. Il loro rapporto d'identità è determinante per rappresentare e pensare, essi sono tutto, sono i riempimenti spaziali e temporali della scena. Devono potersi trasformare in tutti gli alberi di un intero bosco e riuscire a far scorrere su un pavimento tutta l'acqua del mare.

Voglio, semplicemente, parlare di quello che siamo, di un qualcosa che è in noi, della forma dell'essere che ci frantuma e ci riempie di tutte le sue contraddizioni, dei contrari che ci portiamo dentro ogni giorno: senso e follia, forza e debolezza.

Mi sembra di stare qui da sempre. Palermo è il teatro: il suo candore e la sua scelleratezza, la sua gioia di vivere e la sua voglia di morire. È come se il tempo, per una sorta di lapsus rivelatore, avesse lasciato alcuni spettatori in questo ex carcere, i quali osservano e partecipano ancora in una certa misura alla scena. Questi protagonisti di conflitti e di pene si schierano anche loro, come noi, isolatamente e pacificamente. Sono i nostri fantasmi e ci aiutano a cercare la verità.

Ci siamo barricati nel nostro teatrino delle prigioni, in questo agosto sonnolento! Tutti i giorni ci chiudiamo dentro, col catenaccio, perché se arriva la polizia e trova aperto, sgombera, ci manda a casa di filata, ci libera dalle sbarre...

**Emma Dante**

\*\*\*

**mPALERMU**

### **Il risveglio**

*Dal buio alla luce, in lenta progressione, durante le giaculatorie. I personaggi sono schierati in prosenio e si preparano per uscire.*

Chi fa: a rapemu sta finestra?

Chi fa: unnu viri c'agghiurnò?

Chi fa: ancora t'haia a chiamari?

Rosalia?

Chi fa: un ci senti?

Rosalia?

Bedda matri

Chi duluri!

Puru a nonna s'arrusbigghiò!

Bedda matri!

Un pozzu truvati a me cammisa!

Padri figghiu e spiritu santu, agghiurnò!

Chi duluri!

Chi fa: ma runi a me cammisa, o no?

Rosalia?

Bedda matri!

Chi fa: un ci suuuunnu cosi 'i capricciu veru! Ora u sfurnavu, ora! Era bellu viè era bello viè vassataista vassataista!

Ecco: a trovai a cammisa, sugnu prontu!

Sunnu cosi capricciu veru

Prontu sugnu! A cravatta ma metter!



Bedda matri!  
Prontu sugnu! Aspettatemi!

*Fischio di Mimmo e sguardo di tutti sulle tappine di Rosalia.*

ROSALIA: Amuni: ama nesciri?

MIMMO: E certo che dobbiamo uscire!

ZIA LUCIA: Ciù rissi in italiano!

MIMMO: Picchi chi è?

ZIA LUCIA: Niente.

ROSALIA: Nisciemu!

MIMMO: E certo c'ama a nesciri! Ma no cu sti tappini, Rosalia!

ROSALIA: Chi ci trasinu i tappini?

MIMMO: Appunto, un ci trasunu niente sti tappini! Amuni: levati sti tappini e va mettiti un pari scarpì, amuni! Fischio

ROSALIA: Picchè chi sugnu a peri in terra?

MIMMO: Un sì a peri in terra, ma t'ha livari sti tappini, uora!

ROSALIA: E tu chi ci tali?

NONNA CITTA: Chi duluri!

MIMMO: Buttana eva, rosalia ma picchè m'ha a fari annirbari?

ROSALIA: Picchè tu ti si vistutu?

MIMMO: E tu chi ci tali?

ZIA LUCIA: Amuni Rosalia!

GIAMMARCO: Ti taliasti i to pantaluna?

*pausa*

MIMMO: Nonna Citta spostati! Ancora! Picchè chi hannu sti pantaluni?

GIAMMARCO: Su curti!

ROSALIA: Curti!

MIMMO: Comu sunnu?

GIAMMARCO: Stritti!

ROSALIA: Stritti!

MIMMO: E a tia cu t'interpellò?

GIAMMARCO: Sugnu so cugnatu!

MIMMO: E a mia cu mi rappresenti?

GIAMMARCO: Ca sempre so cugnatu sugnu è giusto?

MIMMO: Giustissimo, ma senti 'na cosa, e se io posu stu pasticcino, mi levu a cinta e t'ha scricchiu in testa, tu chi dici?

GIAMMARCO: Ci hai puru i cosetti rosa, pari un cunfiettu!

ROSALIA: Un cunfiettu!

MIMMO: E chistu pi na manu u pusavu! (posa il pasticcino a terra)

GIAMMARCO: E u poso puru io, amuni!

ZIA LUCIA: Chi fa: l'ha fari annirbari o no?

GIAMMARCO: Io un mi scantu i tia!

MIMMO: E chista pi na manu m'ha livavu! (si toglie la cinta di cuoio)

### **Le cinghiate dell'amore**

*Nnasce la lite con le cinghiate, Mimmo in centro dirige il caos. cerchio\giostra*

MIMMO: Rosalia runami na vasata! Amuni! Chi ti costa? Nonna Citta fammi appuiari a testa ni to iamme, e stringimi a tia! Giammarco, ti vogghiu bbeni, veni ccà, mi sento solo, Giammarco! Un mi lassari solo comu un canel! Zia Lucia quannu mi rici di pigghiariti a vistaglia iu un t'ha pigghiu? Vi vogghiu bbene a tutti! A tutti vi vogghiu bbeni! E tu chi ci tali, ancora. Ca mi sta piacennu! Amuni!

*Mimmo continua le cinghiate fino all'esasperazione e al crollo. Poi tutti ritornano avanti in prosenio.*

MIMMO: Amunì niscemu! Amunì!  
 ZIA LUCIA: Cu sti tappini?  
 MIMMO: Cu sti tappini!  
 GIAMMARCO: E cu sti pantaluna curti?  
 ROSALIA: Curti?  
 MIMMO: Viri ca sti pantaluna un su curti!  
 GIAMMARCO: Su curti, Mimmo!  
 MIMMO: Su curti?  
 NONNA CITTA: Anticchiedda!  
 GIAMMARCO: Cchiossai d'anticchiedda!  
 MIMMO: Pi na manu idda rissi anticchiedda!  
 GIAMMARCO: Ma si sta rirennu!  
 MIMMO: Lassa stari ca un sta rirennu.  
 GIAMMARCO: Si sta futtennu i ririri!  
 MIMMO: Nonna un ti ci metterì puru tu!  
 GIAMMARCO: Mimmo, è giusto ca a nonna riri, prima cumminasti tuttu stu gran burdello e ora ama a nesciri cui pantaloni curti e cui tappini? Ma unna ama a gghiri vistuti d'accussì, scusa, si troppu comico, Mimmo?  
 MIMMO: Picchè ora a colpa è mia , è giusto?  
 GIAMMARCO: E di cu è?

### **Rosalia delle tappine**

ROSALIA: È mia a colpa picchè un ci l'hai i scarpi! Scusa ci ha passi a Giammarco? Giammarco ci ha passi alla nonna? Mimmo me la mantieni? (passa la borsa a Mimmo) ca ora vi fazzu viriri comu si nesci pi strada chi tappini! A strata! (comincia a camminare avanti e indietro) accussì, talè! (indica le tappine) s'illuminano! Signora? Secondo lei il celeste delle tappine cu rosa da camicia ci sta? Attienta! Secunnu mia un ci sta! M'ha canciari, pi nesciri! (comincia a svestirsi) è giusto? M'ha sistemari! M'ha mettere quacche cosa che ci appatta! Chista ci sta chi tappini? (indica le mutandine) Amunì niscemu, sugnu pronta! Amunì! Accussì pozzu nesciri, è giusto? Talè, talè comu mi stanno taliannu tutti! Sugnu a cugina di Mimmo! (si alza la vestaglia, quando sta per toglierla intervengono Mimmo e zia Lucia per rivestirla)

### **Foni e Pollena Trocchia ovvero Giammarco e Nonna Citta in viaggio**

GIAMMARCO: Io 'na vota fici un viaggiu! 'na una città ca si chiamava Foni. Umm'arricuordu unni si trova ma pi gghirici appa a pigghiari u trienu. Quannu arrivai m'aspettava u compari i me frati Alfonso. Iddu stava nta 'na casa nica ma ariusa, cu i finiestri granni. Foni avi 'na chiazza granni ca quannu ci camini ti vieni u cuori, picchè u pavimentu è bello lisciu e unna a stari attientu runni mietti i pieri. Na sta chiazza granni ri Foni, o centru, si trova un palò longu, ca accussì unna aveva vistu mai! Incapo a stu palu c'era un cristianu ca a vairba, chi ririeve e tinieva una manu avanti cu u pugno strittu. Ci domandai a un cristiano: scusassi ma chi tinieva prima rientra a manu: un ciuri? Un pezzu i pani? Un gelato? Nonsi, m'arrispuonu. U putiri! Talè u putiri! Poi u taliavu megghiu e assumigghiava a Mimmo, assai puru. Un m'arricuordu buono comu si chiamava, però una cuosa m'arricuordu: ca na palumma si ci pusò 'ncapu u pugno e ci cacò e io mi futtì i ririri. Ci nnieranu assai palummi e tutti ci ravanu a manciari: pani, viscuotta e puru io ci rietti a manciari. Poi però si fici tairdu e minni ivu. Ma mentri caminava i palummi m'accuminciaru a assicutari e mi pizzuliavanu in testa e iu currieva e pinsava: si c'era Mimmo, dda irnata si manciavanu palummi!  
 MIMMO: (ride, complice di Giammarco) Si c'era io i scannava tutti! Ora putemu nesciri?  
 GIAMMARCO: Niscemu!  
 MIMMO: Runaci a borsa a Rosalia!  
 NONNA CITTA: Io quann'ero giovane, ero bella!  
 MIMMO: Picchè ora un si bedda? (la bacia in testa)  
 NONNA CITTA: Cammenavo assaie. Perché stevo 'e casa luntano.

GIAMMARCO: Amuni, si pigghiassi a borsa e niscemu!

NONNA CITTA: Stevo 'e casa 'ncopp a terra. Abitavo int 'a na grande città: Pollena Trocchia. Pollena Trocchia se chiama accussì pecchè so doie paise e 'na parrocchia. Quanno ero piccerella io ci ievò int a sta parrocchia e ghievo pure o santuario ca sta loco vicino. Nu santuario grandissimo, cchiù grande ra cattedrale e Palermo.

GIAMMARCO: Chi dissi?

NONNA CITTA: U santuario di Pollenatrocchia è cchiù granne da cattedrale di mPalermu!

GIAMMARCO: Un po' iesseri, è giusto? A Cattedrali ri Palermu è cchiù granni ru santuario di Polli e Anatroccoli, è giusto? Continuassi...

NONNA CITTA: U santuario di Pollena Trocchia, ca nun è cchiù piccirillo ra cattedrale di Palermo...

GIAMMARCO: Scusassi! Forse lei un capì buono, ci rissi ca a cattedrale ri Palermu è cchiù granni ru santuario di Polli e Anatroccoli, è giusto? Continuasse.

MIMMO: Amuni, ancora a continuari? Dicci sì! Calaci a tiesta, accussì niscemu!

GIAMMARCO: Ci ha diri sì? Nonna Citta, du beddu spicchio di so niputi Mimmo mi dissi di ririci ca avi ragiuni!

MIMMO: Io un ti dissi di dirici...picchè ci ha diri...

ROSALIA: Facemu na cosa!

GIAMMARCO: Chi cuosa?

ROSALIA: Sunnu i stissi!

GIAMMARCO: Buttana eva, Rosalia, un sunnu i stissi! Picchè a cattedrale di Palermo è cchiù granni ru santuario di Polleanatroccolo, è giusto? Continuasse...

NONNA CITTA : E' cchiù grande perché sta o nord!

ROSALIA: Può essere, me marito mu scrive sempre, u nord i cosi sunnu cchiù granni!

*pausa*

NONNA CITTA : Into a stu santuario ca è grandissimo ci stanno tutti i cattedrali ru munnu...

GIAMMARCO: Aspettassi! Lei avi ragioni, nannicedda mia! a cattedrali di Palermu è a stissa ru santuario di Pollanatroccoli! Però u Palermu è in serie B! è giusto fango?

MIMMO: E' giusto!

GIAMMARCO: T'ha ricordi l'ultima partita?

MIMMO: E io unn'ero in Curva Nord?

GIAMMARCO: Palermo Ascoli.

MIMMO: E cu è ca ci ha passò?

GIAMMARCO: Montalbano!

MIMMO: E cu è ca signò?

GIAMMARCO: Maggiolini! Ca io mi ricordo st'azione, iddu pigghiò a palla...

*Comincia la telecronaca sportiva di Mimmo.*

### **La danza del pallone**

*Parte il balletto del calcio, sempre in riga in proscenio, a metà scen in fondo e poi nuovamente in proscenio. Durante questo balletto la nonna Citta, Mimmo e Giammarco si scambiano di posto, senza accorgersene.*

MIMMO: Niscemu?

GIAMMARCO: Niscemu!

MIMMO: Runami u miu pasticcino!

GIAMMARCO: Chistu è u miu!

*pausa*

MIMMO: No, chistu è u miu!

GIAMMARCO: No, chistu è u miu!

MIMMO: Cà un ci sunnu i me scarpe?

GIAMMARCO: Ca certo!

MIMMO: E quinni u pasticcino è u miu!

GIAMMARCO: No, i scarpi sunnu i tui, ma u pasticcino è u miu. Amunì, niscemu!

MIMMO: Ti rissi ca chistu unnè u me pasticcinu! Ma picchi tu prima'eri misu ca?

GIAMMARCO: Un mi ricuordu!

MIMMO: Un t'ho ricordi? Rosalia, chistu era misu ccà?

ROSALIA: Uncc!

MIMMO: Uncc! E unn'era misu?

ROSALIA: O postu ra nonna!

MIMMO: O postu ra nonna! E a nonna unn'era misa?

ROSALIA: O tuo postu!

MIMMO: U me postu! Ora t'hu ricordi? Ti rassi n'a testata! Amunì, passa di ccà, nonna Citta veni ccà, facemuci viriri com'eramu misi prima.

*Cambiano i posti e tornano alla formazione iniziale.*

GIAMMARCO: Viero... cca ero misu, accanto a zia Lucia ed accanto a Rosalia. L'equivoco è risolto. Ora potemu niscere?

MIMMO: Nooo! No, ca un putemu nisciri! Chistu unn'è u me pasticcino! Come te l'ha fare capiri?

ROSALIA: Facimu na cuosa: posameli tutti 'ntierra!

MIMMO: Giusto!

*Tutti concordano con la proposta e posano i pasticcini in terra.*

MIMMO: Zoccu rissi prima?

GIAMMARCO: Niscemu? E io t'arrispunnivu: niscemu!

*Si calano tutti a prendere i pasticcini.*

MIMMO: Ca pigghiammu tutti i pasticcini!

ROSALIA: Cca un ci nné cchiù di pasticcini...

MIMMO: E chi c'entra, Rosalia, picchi a parrai assai, ti dissi ca stu pasticcinu unnè u miu!

NONNA CITTA : E' u miu...

*pausa*

MIMMO: E tu che ci tali?

GIAMMARCO: Ci futtisti u pasticcino a nonna?

MIMMO: Iu un ci futtivi u pasticcino a nuddu! Nonna Citta chistu è u tuo? Allora pigghiatillo; amunì!

GIAMMARCO: Ecco, ora risolto l'equivoco dei pasticcini, potemu nisciri!

MIMMO: Nooo!!! Manco chistu è u me pasticcino! U vò capiri, o no? Allora, ricapitoliamo: nonna Citta ha il suo pasticcino, Rosalia avi u so pasticcino, Zia Lucia havi u so pasticcino...

GIAMMARCO: Giammarco avi u so pasticcino!

MIMMO: No. Giammarco unn'avi u so pasticcino! Buttana eva! Facemu na cosa, stu pasticcino è u to, è giusto? Allora, levami na curiosità? Chi c'è docu rintra?

GIAMMARCO: Un profiterrol!

MIMMO: (dopo una *pausa* di sconfitta) E levami nautra curiosità? Chi gusto è stu profiterrol?

GIAMMARCO: O cafè!

MIMMO: Com'è?

GIAMMARCO: O cafè!

MIMMO: O cafè! fai na cosa, rapi stu pasticcino e fammi viriri chi c'è docu rintra!

*Giammarco comincia a scartare il pacchetto, Mimmo lo ferma.*

MIMMO: Aspetta! Chi gustu è?

GIAMMARCO: O cafè!

MIMMO: O cafè! U viri appena stu profiterrol unn'è au cafè, ti svito a tiesta m'ha metto suttu i pieri e ci abballo 'ncapo! Amunì, rapi!

*Giammarco apre il pacchetto.*

MIMMO: Faccillu viriri a tutti! Che gusto è sto profiterol?

GIAMMARCO: O caffè!

MIMMO: E com'è ca è accussì nivuru?

GIAMMARCO: Picchi fuori c'è a mousse di cioccolato e rintra c'è u caffè!

MIMMO: Ah!! Facemo n'avutra cosa, pigghiati na palletta e manciatilla e fammi viriri chi gusto è!

*Giammarco prende una palletta del profiterol e la mangia.*

MIMMO: Chi gusto è?

GIAMMARCO: O caffè!

*Tutti iniziano a scartare i propri pasticcini sotto lo sguardo sconfitto e disperato di Mimmo che sarà l'ultimo ad aprire il suo pacchettino, nel quale ci sarà un tristissimo cornetto senza manco la crema.*

### **La piccola abbuffata**

GIAMMARCO: (mangia i pasticcini di tutti. Alla fine dell'abbuffata si allenta la cravatta e quasi piangendo dice) Haiu siti!

*Tutti guardano l'unico bidone d'acqua che c'è in scena.*

GIAMMARCO: Haiu siti!

ROSALIA: Oggi unn'è iurnata d'acqua!

GIAMMARCO: Ma rumani, si!

NONNA CITTA: Puru iu haiu siti!

ZIA LUCIA: Puru iu!

ROSALIA: Biviemu!

MIMMO: (prende il bidone e svita il tappo. Gli altri si mettono in fila) Solo un tappo!

### **Il miracolo dell'acqua**

*Fanno la fila due volte bevendo dal tappo. Poi piano piano arriva lo spreco dell'acqua che dopo un sorso diventa una carezza, uno schizzò, una doccia e infine il mare. Tutti bagnati si spogliano, ballando, fino alla nudità. Segue uno sguardo su di noi (pausa) Tutti si rimettono gli indumenti intimi, prendono i rispettivi vestiti e cominciano lentamente a rivestirsi. Zia Lucia viene avanti prima degli altri e si veste in prosenio. Musica, sinfonia n. 7 di Beethoven.*

### **!Lucia del sole**

ZIA LUCIA: Sugnu pronta! Nisciemu! Rosalia? mamma è pronta! Mimmo? Mi? Amuni! Giammarco? Pigghia a nonna Citta, ca sugnu pronta! Fuori c'è u sulì! È giallo u sulì! È bello! Amuni! Giammarco? Ama a purtari nonna Citta a u mari, ca ci fa bene ai carni! Giammarco? Amuni! Curri Rosalia, c'ama accattari i scarpi, russi, coi tacchi, Rosalia! Amuni ca mi mettu puru u russetto! Ama a ghiri o mari, unnè luntanu u mari! Accussì tutti bagnati, sì, che ce ne fotte, che ce ne fotte che ci stanno a taliare, che taliassero, nui niscemu accussì comu simu! Ma mi sentite? Io me ne vado! Amuni! Faciti presto ca io me ne vado! Chiuriti i porti, chiuriti i finestri. Uora ama a nesciri, no rumani! C'è u sulì! È giallo u sulì! Unnu u pirdimmu stu trenu! E voi unni iti, aspettate, ca stamo arrivando. A famiglia Carollo sta arrivando!!! Niscemu abballannu, accussì!

C'è u sulì

È giallo u sulì

Amuni

Giammarco?

Nonna citta, amuni!

Ama accattari u salvagente!

Niscemu! Muovetevi!

Mimmo ama accattari i scarpi a Rosalia, amuni!

È granni u mari!

È granni!

Ama a pigghiari l'acqua!  
Mimmo? Ama accattari i pasticcini pi Giammarco, amuni...  
Niesciemu!  
Ghimu a taliari u mari  
È granni u mari!  
Ti rugnu na cuosa quannu niesciu!  
Ti rugnu a mia!  
Amuni!  
Pigghiami a manu!

*Chiacchiericcio generale, tutti vengono avanti e indietro mentre si vestono in fretta e con entusiasmo si schierano pronti in prosenio accanto a zia Lucia tranne nonna Citta; la chiamano incitandola a sbrigarsi fino allo sguardo preoccupato sui suoi url.*

## Il grande sonno

Chi c'è, nonna Citta?  
Chi succidiù?  
Chiamala, Mimmo?  
Nonna citta?  
Facci un po' di vento, ca nun può respirare!

*Cominciano ad agitare le camicie sulla nonna, fino alla sua morte, allora la coprono con le stesse e vengono avanti guardando il pubblico. Urlo, sbadiglio finale, muto.*

*Buio*

\*\*\*

## CARNEZZERIA

*Entrano tre fratelli portando in spalla Nina, loro sorella incinta, vestita da sposa con una fascia funebre sulla pancia. Dopo averla appoggiata verticalmente, essi lavoreranno in penombra per la disposizione dello spazio pronto ad accoglierla. Si tratterà di addobbare il palcoscenico come se fosse una specie di edicola religiosa in cui sarà disposta una sedia dove Nina si sederà appena sveglia.*

PARIDE: Svegliati, Nina, siamo arrivati! (Nina si guarda intorno con grande meraviglia) mettiti seduta che siamo arrivati! (Nina si siede)  
NINA: È qua l'appuntamento?

*pausa*

PARIDE: (Nina fa per alzarsi) Dove vai? Mettiti seduta!

NINA: Sono tutti qua per me?

PARIDE: (pausa). Noi stiamo tornando! (e fanno per andare, Nina li segue) Dove vai?

NINA: Vengo con voi!

PARIDE: Tu devi stare seduta! (e fanno per andare una seconda volta, Nina li segue)

TORUCCIO: E se poi arriva e non trova nessuno che facciamo, eh? (e fanno per scappare, Nina li segue)

TORUCCIO: Attenta! Stai pestando tutto il velo! Che fa, ti vuoi fare trovare con tutto il velo stropicciato? No, è giusto? Avanti, mettiti seduta!

*pausa*

NINA: Voglio tornare a casa!

*Paride dice qualcosa all'orecchio di Toruccio. Toruccio dice qualcosa all'orecchio di Nina.*

NINA: Non ci voglio stare qua!

*I tre fratelli preparano un teatrino per farla divertire. Il teatrino consisterà nell'organizzare un ulteriore tentativo di fuga sotto forma di sketch. Infatti, grazie ad un kazù, i tre mimeranno la corsa di una fantomatica motocicletta. Nina li seguirà anche stavolta, scombinando definitivamente i loro banalissimi piani di fuga.*

NINA: E' sicuro qua l'appuntamento?

PARIDE: Sì!

NINA: E allora perché non vi levate il cappotto? Fa caldo! Mamma mia, che caldo che fa! Quasi, quasi mi levo...

*I tre si levano il cappotto. Nina si leva il velo e viene in prosenio per parlare direttamente agli spettatori.*

NINA: Noi siamo di Roccapalumba. (Tira fuori una fotografia) Questa è casa nostra. Abbiamo fatto un viaggio lungo per venire qua. Io non la so rifare la strada all'incontrario. Abbiamo preso il traghetto. Dal traghetto ho visto i pesci, che nuotano e respirano nell'acqua. Ma come fanno a respirare! (ride) E c'erano pure i gabbiani! Come facevano Paride? (Paride fa il verso dei gabbiani e Nina ride) I miei fratelli me l'hanno combinato questo matrimonio! Loro ci pensano a me! Vero! Comincia a tirare fuori una ad una le fotografie che tiene in pancia, dentro la fascia nera con la croce. La Mia mamma il giorno del suo matrimonio! Questo vestito che ci ho addosso era di mia mamma ma non mi entrava e si è strappato quando me lo sono messo perché mi faccio sempre più grossa. (altra foto) La nonna Carmela. Mii che era tinta! (altra foto) Le pecorelle! A Roccapalumba ci sono le montagne, non c'è il mare! Il nonno da Santa Rosalia! Papà e mamma che ballano! Sono tutti morti. Per questo me li sono portati. Così ci siamo tutti! Questo è Toruccio che si bacia con Ignazio! Toruccio, Ignazio e Paride vengono avanti a guardare. Talè, Paride al mare col salvagente! Io non c'ero ancora in queste foto, però a queste foto ci sono affezionata, perché anche se io non c'ero, c'erano ancora mia mamma e mio papà.

PARIDE: Ma dove le hai trovate queste fotografie, Nina? Erano anni che non le vedevamo.

TORUCCIO: Secoli, Paride!

IGNAZIO: Guarda, Toruccio in braccio alla signora Olimpia, mii come piangeva, non ci voleva stare...

PARIDE: Papà! Sembra un divo di hollywood!!

IGNAZIO: Mii il nonno col cappello di Rodolfo Valentino!...

PARIDE: Lavandino, non ti ricordi, aveva il cappello a forma di lavabo!

*Cominciano ad entrare nei ricordi di famiglia, raccontando piccoli aneddoti legati a quelle fotografie, mentre Nina li guarda estasiata. Ad un certo punto Toruccio comincia a ridere a crepappele guardando attentamente una foto. Paride e Ignazio incuriositi si fermano ad osservarlo.*

TORUCCIO: Ignazio vestito da femmina!! Con il vestitino rosa e il fiocchetto!

PARIDE: (prende la foto e la guarda) Ti sbagli, questa è tua cugina Graziella!

TORUCCIO: E' Ignazio!

PARIDE: E' Graziella!

IGNAZIO: (a sua volta prende la foto, la guarda e comincia a ridere) E' Toruccio!

PARIDE: Mezz'ora pi sparari sta minchiata, Ignazio? Dammi sta fotografia. Nina, chi è?

NINA: Ignazio?

TORUCCIO: U viri ca è Ignazio?

IGNAZIO: Questo è Toruccio, col vestitino rosa e il fiocchetto!

PARIDE: Ancora a continuare?

IGNAZIO: Io ho finito!

PARIDE: E allora leva ste fotografie!

IGNAZIO: I levavu!

TORUCCIO: No! Come hai finito? Scusa Paride tienimi ste fotografie che devo seguire il filo del discorso. Picchi su un sugnu addiventato surdu e se a logica mi funziona, haia a fari un ragiunamentu! Quindi, se ancora l'otite perforante un mi vinni, e un mi vinni picchi ci sentu bonu, e se u morbo i parkinson un mi fa tremari e un mi fa tremari picchi sugnu fermu comu na foggia in autunno, mi pare di avere sentito ca iddu mi rissi ca sugnu vistutu i fimmina, ca ci haiu u vestitino rosa, u fiocchetto, e quinni a logica vuole ca iddu mi dissi ca sugnu un finocchio!

IGNAZIO: Ma io un ti dissi ca si finocchio, Toruccio!

PARIDE: Non ti ha detto finocchio!

TORUCCIO: A no? Allora facemu na cosa, Ignazio, dammi sta fotografia e dimostriamo a tutti chi è, amuni!

*Ignazio gliela porge ma non gliela lascia prendere. I tre cominciano a scherzare con una strana atmosfera di pesantezza che li porterà a rivivere un inquietante ricordo di violenza sessuale del padre su Toruccio.*

IGNAZIO: E però ti l'ha pigghiari, è giusto?

TORUCCIO: Ignazio non mi piace questo gioco, finiscila, che mi sto innervosendo!

PARIDE: Ma perché stai facendo così Toruccio, stiamo babbiano!

TORUCCIO: Non mi piace questo gioco, finitela!

PARIDE: Avanti, ridi che ti faccio una carezza!

TORUCCIO: Non mi mettere le mani in faccia!

IGNAZIO: Toruccio facciamo cavalluccio!

PARIDE: Ignazio finiscila!

NINA: Toruccio facciamo cavalluccio!

PARIDE: (dà un violento scappellotto a Ignazio facendogli volare la coppola) Pigghiati a coppola!

*Ignazio si rimette la coppola e fa a Toruccio il verso del cavalluccio, come un finto galoppo. Questo ulteriore dispetto fa compiere a Paride lo stesso gesto di prima fino ad entrare tutti dentro il ricordo di Toruccio, in cui si intuisce una pericolosa situazione di violenza implosa. È un momento di grande sospensione in cui il tempo si raggela e l'atmosfera viene sostenuta da un tessuto sonoro di voci e di rumori che ci fanno pensare ad un luogo lontano, antico, dove la vita è intrappolata dentro una bolla d'aria.*

NINA: Toruccio facciamo cavalluccio! Toruccio facciamo cavalluccio!

IGNAZIO: Vieni!

NINA: Toruccio facciamo cavalluccio!

IGNAZIO: Vieni!

NINA: Toruuuccio!

IGNAZIO: E vieni!

PARIDE: Toruccio?

TORUCCIO: Io mi chiamo Salvatore.

IGNAZIO: Dov'è papà?

TORUCCIO: Io ci volevo bene a mio papà! Mi diceva sempre: Toruccio, sii tu u masculu da me casa!

NINA: Tutti dui masculi siemu!

TORUCCIO: I maschi hanno la barba!

IGNAZIO E PARIDE: Toruccio vestito da femmina!

PARIDE: Papà ti vuole bene dal cuore!

TORUCCIO: Toruccio mettiti le scarpe della mamma!

IGNAZIO: Cammina ballerino!

TORUCCIO: (si scopre le gambe) Sono secche, papà!

NINA: Bieddu bieddu bieddu bieddu sii!

IGNAZIO E PARIDE : Belli sono i finocchi !

TORUCCIO: Come a Gesù che non c'è più!

NINA: Toruccio vestiti i fimmina!

PARIDE: Mio Dio mi pento e mi dolgo con tutto il cuore dei miei peccati, perché peccando ho meritato il vostro castigo...

NINA: Toruccio vestiti i fimmina!

PARIDE: Minchia ru finocchio!

TORUCCIO: Dammi le mani che te le riscaldo!

TUTTI: U viri appena un ti levi u vizi i chiancirì!

TORUCCIO: (mette una mano dietro la schiena e comincia ad agitarla mimando una sorta di masturbazione al contrario, come se la facesse a qualcun altro dietro di lui) Mii Papà!!! Si apre e si chiude! Zittiti!

TUTTI: Buum, la porta!



TORUCCIO: Si apre e si chiude, Papuzzo!

NINA: Fammi entrare!

PARIDE: Vattene, Nina!

IGNAZIO: Paride chiudi le finestre!

NINA: Bieddu bieddu bieddu bieddu sii!

IGNAZIO E PARIDE: Belli sono i finocchi!

NINA: Come a Gesù che non c'è più!

PARIDE: Psii psii!

IGNAZIO: Veni cca veni cca!

NINA: Puru io!

PARIDE: Vattene Nina!

IGNAZIO: Paride chiudi le finestre!

PARIDE: Dammi le mani che te le riscaldo!

TORUCCIO: Toruccio facciamo cavalluccio! (mima un movimento a scatti che è a metà tra il galoppo di un cavallo e uno stupro) Mi stanco Papà! Aspetta! Sono stanco, papuzzo! Cammina ballerino! Aspetta, pappuzzo, sono stanco! Paride chiudi le finestre! Sono stanco papà! Aspè, mi stanco, papuzzo! Belli sono i finocchi! Mio Dio mi pento e mi dolgo con tutto il cuore... Paride dopo tocca a te!

*Paride fa volare la coppola a Ignazio. Si interrompe improvvisamente questo momento di sospensione e si torna alla realtà, cioè alla scena precedente in cui si discuteva dell'identità della fotografia.*

PARIDE: Pigghiate a coppola! (Mostra a Toruccio la foto) E' Graziella!

TORUCCIO: E comunque è du figghiu i sucaminchia!

PARIDE: E comunque levati i cca ravanzi!

IGNAZIO: E comunque picchi un mu rici in faccia, Toruccio!

PARIDE: Ancora ama a continuare!

TORUCCIO: Ti scannu comu un maiale!

IGNAZIO: Picchi cu sii tu?

TORUCCIO: U to Dio!

PARIDE: Toruccio, a schifio va a finire!

IGNAZIO: Ma a cu ci a stai cuntannu?

TORUCCIO: Mettici punto, ti dissi!

IGNAZIO: Sii un cato i mmerda!

TORUCCIO: Ma chi parlò un moscerino?

IGNAZIO: Finocchio i mmerda!

TORUCCIO: Chi mi dicisti?

PARIDE: Un stava parranno cu tia!

IGNAZIO: Dissi ca si un finocchio!

TORUCCIO: Chi mi dicisti?

*Paride va verso Nina e scaraventa a terra le foto. Nasce un violentissimo litigio fra i tre. Nina, nel frattempo, riprende le foto e si nasconde dietro la sedia. I tre si fermano per chiarire la questione della foto, ma non la trovano. Lo sguardo in cagnesco ricade su Nina. I tre si avvicinano a Nina.*

PARIDE: Dammi le foto? (cerca la foto incriminata) E' questa?

IGNAZIO: E' questa!

PARIDE: Nina, chi è questa?

NINA: Ignazio?

PARIDE: Come Ignazio! Ci stavo scricchiando i tiesti e tu mi rici Ignazio? Chi è?

NINA: Graziella.

PARIDE: Graziella! Ficcatevelo bene in testa che è Graziella!

*Si crea una strana atmosfera di tensione. Paride fa cadere la foto.*

PARIDE: Talé è caduta Graziella! Nina, per favore, me la prendi a Graziella? Grazie! Toruccio, levami una curiosità, ma io quando ti dico di fare una cosa, tu che fai?

TORUCCIO: Ca io un fazzu tutto pi tia, Paride!

PARIDE: E tu, Ignazio ti domandi il perché e il per come, oppure ubbidisci subito?

IGNAZIO: Io parto a razzo, Paride!

PARIDE: Giusto! Come quando papà mi diceva: Paride vammì a comprare le sigarette, vola! (fa volare un'altra foto) Talè vulò u papà! Poi io al posto delle sigarette mi compravo le caramelle e la mamma mi prendeva per le orecchie e mi diceva: non si fa, non si fa, non si fa! (fa cadere un'altra foto) Nina già che sei a terra me la prendi anche la mamma?

TORUCCIO: A stai facennu stancare, Paride! Aspetta ca l'aiuto!

PARIDE: Ignazio, secondo te, perché le cose a tua sorella glielie devo ripetere due tre volte?

IGNAZIO: Forse perché è sorda?

PARIDE: Glielie hai date tu queste foto?

IGNAZIO: Io? no Paride!

PARIDE: E allora glielie hai date tu Toruccio?

TORUCCIO: Io, Paride? Stai scherzando?

PARIDE: E allora se non glielie ha date Toruccio e non glielie ha date Ignazio, vuol dire che se le è prese da sola! Talè è caduto pure il nonno, me lo prendi, per favore? Prendimi pure la zia nunù? Grazie angelo mio!!! Ma perché stai facendo quella faccia triste, Nina? Ti devi divertire, come quando eravamo sulla barca e c'erano i gabbiani (comincia a fare il verso dei gabbiani) te lo ricordi come ridevi e mi dicevi, Paride me lo prendi quel gabbiano? (fa volare tutte le altre foto. Nina impauritissima, le raccoglie) Non ti permettere mai più di fare una cosa senza il mio permesso? Apri le braccia? (Dà un calcio nella pancia di Nina)

NINA: Paride? Forse è meglio che le tieni tu! Riportale a casa!

*Improvvisamente, Paride si accorge di essere osservato dal pubblico e fintamente mortificato si mette in tasca le foto, si ricompone e fa cenno ai fratelli di andare ma viene fermato da un movimento improvviso della pancia di Nina.*

PARIDE: Che ti sta succedendo, Nina?

NINA: Si muove!

TORUCCIO: E' normale!

NINA: No, non è tanto normale, no!

PARIDE: Nina, perché non ti levi la fascia, così respiri meglio! Brava!!

TORUCCIO: Nina, ascolta a tuo fratello Toruccio. Non lo puoi fare ora, perché se arriva tuo marito e lo trova già fatto che figura di merda ci facciamo!

IGNAZIO E PARIDE: Giusto!!!

NINA: Si muove solo!

IGNAZIO: Come si muove solo! Sei tu che lo fai muovere!

PARIDE: E' la tua testa. E' suggestione!

TORUCCIO: Chiudi le gambe! Le gambe devono stare chiuse, capito, Nina?

*Tentativo di parto di Nina. I fratelli cercheranno di scappare, ma alla fine resteranno e questa scena di dolore si trasformerà in una giostra festosa, in cui dalla danza delle pellicce che volano come gabbiani, Nina, indossandone una, da sposa si trasformerà in puttana.*

NINA: Questo bambino è santo! Una notte ho fatto un sogno. Ho sognato delle grandi ali dorate e quando Paride mi ha svegliato ero tutta bagnata. Io e Paride dormiamo nello stesso letto, nel letto matrimoniale, quello dei miei genitori. Ogni tanto pure Ignazio e Toruccio ci vengono a trovare e dormiamo tutti insieme. (pausa). Mio marito mi vuole bene, vero Paride?

PARIDE: Ti ama.

NINA: Mio marito è magro, vero Toruccio? Ed è pure bello, perché pure l'occhio vuole la sua parte, non si dice così, Ignazio? Anch'io gli voglio bene, anche se non l'ho mai visto, perché mi rispetta! (prende le pellicce da terra e sprimacciandole le ridà ai fratelli aiutandoli a rivestirsi, riprende la fascia e se la fa rimettere da Toruccio) Nella casa dove andrò non le voglio le chiavi alle porte e le finestre le voglio sempre aperte. Il pane lo vado a comprare io, così faccio un po' d'amicizia. Io so fare tutto: so ballare, so cucinare, so fare le carezze, faccio bene la lavabiancheria, divido sempre i colori, so stirare, so usare la bocca, faccio i cerchi con la lingua, so pulire le scale del pianerottolo, il bagno, so fare i regali.

Questa fascia ce l'ha data il prete! Toruccio me la metti? Perché questo bambino è santo. Questo bambino è il regalo che faccio a mio marito. Sono stanca! Uffa!

TORUCCIO: Vatti a sedere.

NINA: (si risiede e lascia che i fratelli la ricompongano con il velo e i fiori) Ho voglia di fragole! Ho voglia di fragole!

*pausa*

PARIDE: Ignazio, vacci a comprare le fragole a tua sorella!

*Ignazio si mette il cappotto e se ne va.*

NINA: Con la panna!

*pausa*

PARIDE: Toruccio, hai sentito? E vai!

*Toruccio si mette la pelliccia e se ne va.*

*pausa*

NINA: Ho voglia di una carezza! (Paride le fa il solletico sulla pancia, poi le cala il velo sul viso) Mio marito mi vuole bene, vero Paride?

PARIDE: Ti ama.

NINA: E' bello, vero?

PARIDE: Sì.

NINA: I vestiti me li compra lui?

PARIDE: Sì.

NINA: Pure i mobili?

PARIDE: Sì.

NINA: E' sicuro qua l'appuntamento?

*Paride di spalle al pubblico inchioda il velo di Nina al palcoscenico. Nina ormai consapevole e disperata, segue il filo dei suoi pensieri ripercorrendo in maniera frammentaria e sconnessa lo spettacolo come una specie di delirio.*

NINA: Mio marito è bello, perché pure l'occhio vuole la sua parte, non si dice così? I miei fratelli me l'hanno combinato questo matrimonio, loro ci pensano a me, vero! Questo bambino è santo. Mio marito è santo. Glielo ha detto a Paride! I miei fratelli mi rispettano, per questo me li sono portati. Miii quanti gabbiani! Sono tutti morti... (Paride comincia ad avviarsi verso l'uscita) Sii tu Toruccio! E' Graziella! Miii che era tinta! Ma dove le hai prese queste fotografie, Nina, erano secoli che non le vedevamo! Paride! Riportale a casa!

*pausa*

*Paride se ne va, lasciando Nina attaccata al suo velo. Si sentirà da fuori la motokazù e Nina istintivamente cercherà di raggiungerla, ma dopo una serie di tentativi, si attorciglierà sempre di più al velo fino a ripiombare senza volontà sulla sedia. Qui s'impiccherà al contrario, da terra verso il cielo, e la sua immagine rimarrà impressa per sempre dentro il palcoscenico a forma di edicola religiosa.*

*Buio*

**Critico**

a cura di Fabio Acca

**Conversazione con Maurizio Saiu**

**Maurizio Saiu** (*Domusnovas - CA*), raccoglie in sé l'esperienza di danzatore, coreografo e cantante. Formatosi tra la fine degli anni settanta e i primi anni ottanta fra Roma e Cagliari, nel 1985 viene invitato a New York dal coreografo statunitense Richard Haisma a danzare nella sua compagnia *Inventory Motion*. Durante i sei anni di permanenza nella Grande Mela, approfondisce gli studi di danza contemporanea frequentando le lezioni di Joselyn Lorenz, Maggie Black e soprattutto Merce Cunningham. Tornato in Sardegna nel 1991, dopo aver maturato diverse esperienze anche nel campo musicale, inizia a collaborare con il musicista Giorgio Tedde, con il quale realizza *Angelus* (1992), dando così avvio ad una ricerca vocale i cui esiti compositivi sono stati eseguiti in alcune tra le più prestigiose manifestazioni musicali europee, tra cui il *Music Days World* di Stoccolma e il *Festival di Darmstadt*, ed eseguite al Conservatorio di Musica di Zurigo, Basilea e Tokio. Tra i lavori più significativi di questo periodo, orientati verso l'interesse per le tradizioni popolari della Sardegna, vanno ricordati *La leggenda del Sardus Pater* (1993), realizzato insieme all'artista Maria Lai, Squarci (1993) e *Generazione all'Aurora* (1995), che debutta alla prima *Piattaforma della Coreografia d'Autore al Teatro dell'Angelo di Roma*. Quest'ultimo lavoro segna anche l'incontro con la danzatrice Cornelia Wildisen: la compagnia viene invitata a presentare lo spettacolo a Berlino, Copenaghen e Parigi. Successivamente Saiu inaugura la sua attività pedagogica, invitato a Milano dalla Scuola Civica di Teatro Paolo Grassi, un'esperienza da cui prende forma lo spettacolo *Studio in nero* (1996). Nell'anno successivo partecipa alla seconda edizione della *Piattaforma della Coreografia d'Autore con Solo* (neanche l'ombra), da cui ha inizio la collaborazione con l'artista sassarese Aldo Tilocca, un sodalizio importante che darà luogo ad alcuni degli esiti creativi più recenti, caratterizzati dall'abbandono della fascinazione verso la cultura arcaica della Sardegna in favore di una creatività libera ed impura: *Morte Araba* (1998), *Pan - Seminario per un errore* (1999) e *Calimero* (2002).

La conversazione che segue è avvenuta in presenza del quadro Stefano e Giuseppe, di Aldo Tilocca. In alcuni momenti ci è parso che la tela, come in una allucinazione gotica, uscisse dalla staticità della propria cornice, rivelando, in un sogno a due, alcune parole importanti in chiave aforistica. Per desiderio di completezza, abbiamo ritenuto necessario mantenerle.

**ACCA** Il primo dato che mi interesserebbe approfondire riguarda la realtà da cui provieni. Tu vivi e lavori in Sardegna da molti anni e spesso chi, come te, si esprime in una dimensione culturale circoscritta, cede inevitabilmente al richiamo di un confronto con la propria specifica tradizione culturale. È difficile che un artista isolano si esprima al di fuori di questa sorta di "contratto" stipulato con la propria origine. Nonostante in passato anche il tuo lavoro sia stato sedotto da questo desiderio, mi pare che negli ultimi anni sia invece definitivamente venuto meno.

**SAIU** I primi lavori somigliano sempre ad un bambino appena nato, che reagisce immediatamente alle suggestioni di ciò che vede. Quando ho cominciato, sono partito dalla mia origine, avevo la necessità di ritornare ad un archetipo che mi appartenesse. Per fare questo, avevo bisogno di attraversare la mia storia, legata al magico, alla tradizione, al mio luogo, alle mie pietre. Tutto questo mondo in parte emergeva naturalmente, non tanto perché avessi una lucida intenzione di organizzarlo. Ora le mie creazioni rispondono piuttosto alla ricerca di un movimento svincolato dal pensiero. Nel momento della creazione mi lascio andare ad una forma di abbandono ed è quello che avviene durante i miei laboratori, l'indicazione che do ai partecipanti. Se non c'è in loro questa predisposizione, il mio lavoro rimane muto, non avviene niente. Solo lì, davanti al nulla, sei di fronte ad un baratro, con le paure, le insicurezze, le frustrazioni, i dolori, e lì il corpo deve parlare, deve raccontare. È sempre una ricerca di segni in grado di esprimere qualcosa di comunicabile. Credo che la creazione sia sempre finalizzata allo sguardo altrui, anche se questo pensiero non fa parte degli obiettivi diretti di un artista. Quando creo devo poter pensare di sedurre il mondo, di dovere fare un capolavoro che possa sconvolgere l'esistenza di chi lo guarda, mi pongo sempre in questa prospettiva. Non parlo di una seduzione spicciola, di una facile fascinazione, ma di quell'atto fatale che sta all'origine dello sguardo.

**ACCA** *Questo tocca un aspetto particolarmente importante nel tuo percorso artistico, che ti ha portato a definire una sorta di abbandono del territorio puro della danza, nonostante la tua formazione sia costellata di esperienze anche fortemente codificate. Da cosa nasce questo desiderio di svuotamento?*

**SAIU.** Ciò a cui aspiro è l'invenzione e quindi devo fare esplodere la danza e frantumare le esperienze irrigidite dalla convenzione. Tutta l'esperienza astratta di Balanchine, Cunningham e Forsythe riguarda ancora i codici ed ha raggiunto con loro un livello di perfezione insuperabile. Non provo alcun interesse a mettere mattoni su costruzioni già perfette! È un mondo che ho già attraversato e vissuto, mi ha commosso, emozionato ma non posso continuare a percorrerlo. Dovrei forse essere un santo per poter seguire quella direzione e trovare altri mondi.

**ACCA** *Calimero, la tua ultima creazione, mi pare particolarmente vicina a questo discorso, alla necessità di avvicinarsi ad una concretezza che riguarda il quotidiano, il nostro presente.*

**SAIU** *Calimero* è stato veramente un lavoro speciale, nato all'ombra dell'attentato alle Torri Gemelle. Al momento pensai che questa cosa non avrebbe dovuto influire sulla creazione, tuttavia il processo è diventato inesorabile, è venuto fuori prepotentemente. *Calimero*, infatti, è un lavoro nerissimo, in cui vado a sfiorare le profondità dell'orrido. E dove potevo andare a sviscerare questo aspetto se non dentro l'immaginario familiare? Insieme all'artista Aldo Tilocca, con cui ho lavorato alla realizzazione della concezione visiva di alcuni miei spettacoli, già con *Solo neanche l'ombra* del 1997 la mia danza si era confrontata con un mondo al negativo. Lo spettacolo era tutto costruito intorno all'idea del rifiuto: la scena era costruita con materiali che potevano essere stati recuperati in un immondezzaio, dal cielo cadevano pesci morti e zampe di gallina, il mio costume era fatto di spugnette per lavare i piatti... La danza era della stessa qualità con cui avevamo costruito l'assetto visivo, si cominciava ad intravedere l'abbandono alla demenza, un tema che negli ultimi tempi trovo particolarmente interessante. Successivamente, con *Pan* ho lavorato intorno all'idea della paura, della crescita nella costrizione. La convenzione vuole che non si debba avere paura di nulla, per cui si cresce dentro una struttura sociale che aspira all'organizzazione perfetta, che non prevede l'abbandono al senso panico. Anzi, questo è visto proprio come una vera patologia, e non invece come una qualificazione del sentire umano. È stata un'esperienza molto particolare, affrontata insieme a un gruppo di ragazzi, molti dei quali non aveva alcuna esperienza di danza alle spalle. Mi sono lasciato ispirare da loro.

**ACCA** *In altre occasioni hai affermato di non amare l'idea di possedere un disegno coreografico con cui "aggreddire" il processo creativo. Trovo affascinante questo aspetto del tuo "metodo", disfarsi di una codificazione per lavorare sul sistema dell'abbandono. È un confronto costante con la reazione di fronte al vuoto.*

**SAIU** Assolutamente, mi lascio sempre ispirare dalle persone con cui lavoro. Anche per *Morte Araba* è stato così, è una danza creata su e per Cornelia Wildisien, nonostante ultimamente io l'abbia danzata a Polverigi. Siamo molto diversi, sia come persone che fisicamente, anche se, per quanto riguarda le dinamiche ritmiche, abbiamo una partenza molto simile: tutti e due con una strana ansia e velocità di movimento. Non pensavo di poter danzare quel pezzo, mi faceva un po' paura. Avendolo visto centinaia di volte, conoscendolo in ogni minimo dettaglio, visto sempre con la sua espressività, è stato come "indossare" il corpo di Cornelia. Pur mantenendo la mia personalità e la mia autonomia, quando danzo *Morte Araba* mi sento anche Cornelia, una forma di transgenderismo. È stato un esperimento molto interessante. Comunque, per ritornare al mio modo di lavorare, vado in studio senza alcuna organizzazione, e questo è diventato appunto un "metodo". Semmai lavoro ad un'idea di fondo, che si concretizza direttamente sui corpi dei danzatori al momento in cui questi occupano lo spazio.

**ACCA** *Ma non avendo la necessità di esprimerti attraverso un codice preciso, esiste il rischio di cadere, durante la creazione, in una sorta di puro flusso emotivo, in un'emozionalità dispersiva? Lavori molto con i ragazzi, come fai ad insegnare loro questa disciplina dell'emozione? Dove sta il tuo rigore?*

**SAIU** Il rigore è una componente fondamentale, a cui arrivi attraverso l'esperienza e la conoscenza. Non si può creare un'opera senza una disciplina con se stessi. Quando lavoro non riesco ad uscire da questo binario che mi impone la ricerca di ciò che mi emoziona. Si tratta di sequenze, di momenti, che messi insieme costruiscono una partitura emotiva precisa e mi fanno credere in quello che faccio. Il

rigore sta nel rimanere sempre all'interno di questo circuito, per cui tutto è costruito in quella direzione. Durante i laboratori do ai ragazzi delle indicazioni che non devono mai essere definitive, delle direzioni di ricerca da sviluppare. Non posso dire come devono danzare. Posso mostrare, senza interpretarli, dei movimenti, per fare capire cosa cerco. Io entro solo dopo che hanno accettato questo livello di autonomia fisica, di fiducia nel proprio movimento, per spingerli verso la direzione che il lavoro richiede. Il mio lavoro è basato sull'idea che qualsiasi gesto si compia non debba rappresentare nulla. Infatti per me è più semplice lavorare con persone senza una specifica esperienza nella danza, oppure con danzatori straordinari, come Cornelia. Cornelia è un'interprete eccezionale del mio lavoro, molto si è sviluppato insieme a lei, perché riesce a capire col corpo questa sorta di fuoriuscita dal pensiero. Il corpo con cui lavoro è un corpo strambo, rotto, dove non è necessario trovare una congruenza o una consequenzialità. In passato ho lavorato all'interno di concetti molto più strutturati, in cui indicavo i passi, sceglievo le sequenze e sentivo se un danzatore era in grado di interpretare bene quei passi. Si trattava di lavorare con un metodo più tradizionale. Anche in *Morte Araba* tutto ha una precisione geometrica, ogni gesto, ogni spostamento d'occhi. Il pezzo è stato però costruito senza alcuna logica, senza nessun pensiero, senza nessuna idea, direttamente sulla qualità del corpo di Cornelia. Lei assimilava i movimenti che le indicavo. Non è necessario pensare troppo.

**ACCA** *Questo determina forse il fatto che i tuoi lavori, sebbene si riconosca una continuità di fondo, siano nei risultati molto differenti l'uno dall'altro?*

**SAIU** Proprio così, anche se appunto credo traspaia un'identità ben riconoscibile. I sogni non possono raccontare tutto. Io penso che nell'arte ci sia proprio questa sostanza legata all'inconscio. Anche se la ricerca dell'archetipo presente nei lavori precedenti si è come smaterializzata, ora arrivo allo stesso risultato attraversando uno svuotamento. Poi tutto è legato al proprio patrimonio di esperienze personali. Mi ricordo che quando ero bambino credevo veramente alle fate, ero convinto esistessero. Poi le ho ritrovate al di fuori della loro mitologia più consumata e riconoscibile: nel lavoro dell'artista Maria Lai, per esempio, come nel magico dell'esistenza. E questo per ricollegarmi al fatto che la sostanza è concreta, appartiene alla vita, risiede dentro elementi che riportano al reale, dove si può scorgere la vita di tutti i giorni, però con la componente fondamentale di uno sbilanciamento verso l'irreale di un mondo parallelo.

**ACCA** *Ritornando dunque a Calimero, ho trovato lo spettacolo molto coraggioso, non soltanto perché frantuma il codice della danza, ma soprattutto perché fa proprio un tappeto estetico molto ruvido e particolarmente indigesto da un punto di vista coreografico. Con una parola semplice, si potrebbe risolvere dicendo: è una danza "brutta".*

**SAIU** È una danza volutamente brutta. Non credo nell'estetica di una "bella" danza. Cerco di andare dove c'è più vita. E spesso, se non sempre, la vita sa essere molto crudele, anche in termini di bellezza. Cerco dunque di portare in scena corpi molto differenti, anche ciò che in genere viene rifiutato, a partire dall'argomento o dai discorsi intorno a cui si compone il lavoro. In *Calimero* sono andato a sondare un tema molto scomodo, quanto la famiglia possa essere negativa e traumatizzante. Questo è quello che vedo, oggi. La realtà sociale in cui viviamo, nonostante la si mitizzi, è veramente scombinatissima, come se non ci fosse stata un'evoluzione. Evidentemente la base è incrinata, è l'origine che crea uno squilibrio senza rimedio. La famiglia rappresenta certamente uno di questi punti di disequilibrio, il luogo in cui nasci, cresci e formi la tua identità.

**ACCA** *In termini drammaturgici, è uno spettacolo che paradossalmente trattiene alcuni elementi narrativi: si riconoscono dei personaggi, il padre, la madre, i figli... Provocatoriamente ti potrei dire che è un lavoro iperrealistico.*

**SAIU** Pur non raccontando nulla, in qualche modo c'è un tentativo di narrazione. Non mi sono mai posto nella posizione di costruire dei personaggi riconoscibili. Potrebbe anche raccontare generazioni diverse. In questo senso è uno spettacolo complesso, prismatico, articolato in modo tale da non dare un'immagine unica. Ovviamente anche in *Calimero* esiste un'organizzazione formale, questo fa parte del sistema della danza. Però, per esempio, insieme ai danzatori agiscono anche dei performer con un ruolo molto preciso. Si potrebbe dire che non fanno nulla: uno cucina, un altro sta a letto, uno sta seduto e un'infermiera osserva la scena. Sempre presenti, ma fermi. L'immobilità in scena è una cosa complicata se non c'è un'energia che la sostenga. Pur nell'apparente immobilità, c'è una sorta di partitura

sotterranea e trasparente. Non è un quadro fisso e perciò molto più realistico.

**ACCA** *Sia in Morte Araba che in Calimero ho avuto la sensazione che i corpi dei danzatori fossero come colpiti da un morbo...*

**SAIU** Di questo io non ho responsabilità. I corpi sono già malati! Non aggiungo niente che non sia già dentro la vita. Per cui se senti i corpi malati, ti rispondo che *siamo* malati. Non può che essere così. Per questo non sopporto più la danza tout-court, mi annoia profondamente, perché ormai non mi racconta nulla che appartenga alla vita. Non è tanto una sfiducia, quanto proprio una noia. La sfiducia significherebbe che non ci sono speranze, invece è solo un mio atteggiamento personale. Non implica un fattore morale. Ho la necessità di cercare qualcosa che mi metta nella condizione di provare a vivere con intensità.

**ACCA** *Ma non c'è un senso di sprofondamento in questa tua ricerca?*

**SAIU** È come ti dicevo prima: la base non funziona. Voglio riagganciarci a questa, empiricamente e utopicamente, nel tentativo di scuoterla, di creare una sorta di movimento tellurico sotterraneo. Non cerco con la danza di creare un mondo migliore... però in fondo, probabilmente in maniera inconscia, è proprio questo che cerco. È anche il tentativo di oltrepassare la danza come sistema legato esclusivamente al movimento. Sarebbe molto semplice per me lavorare, come è avvenuto in passato, su qualità puramente astratte. Ciò che sto facendo mi mette molto più in discussione, intanto perché sprofondo anch'io. L'esperienza dell'arte implica un percorso di conoscenza al quale non voglio rinunciare.

**ACCA** *Nonostante un artista come te lavori in una sostanziale condizione di solitudine, è possibile trovare in questo un dato di ricchezza per la creazione?*

**SAIU** Nella creazione non esistono condizioni solo positive o solo negative. La costrizione alla solitudine implica uno scambio costante con le persone che mi stanno più vicine, spesso artisti, con cui nascono bellissime fantasie poetiche che ritornano in tanti modi nel lavoro. Quando porto i miei spettacoli in Italia o all'estero, mi sento sempre trattato dall'organizzazione della danza e dagli operatori culturali come uno che viene "da lontano". Anche in Italia siamo stranieri. Vivo in un altro luogo, sono in un altro stato.

**ACCA** *Eppure, nonostante questa distanza, io riconosco nei tuoi spettacoli dei valori comuni ad altri artisti, specialmente nell'elaborazione del dato quotidiano relativo al corpo.*

**SAIU** Probabilmente le intuizioni fanno parte di un sentire comune. Evidentemente c'è questa necessità, non solo nell'arte della danza. E non penso al trendy o alla moda, ma al bisogno reale e sincero di lavorare su questi elementi.

**ACCA** *Che non è poi quell'interesse al gesto quotidiano come avveniva - per esempio - nella performance americana degli anni Settanta. È diverso, perché contiene qualcosa di narrativo, per cui non è soltanto l'impatto della quotidianità che entra prepotentemente nell'architettura del teatro. È come se, essendosi liberato di quel formalismo, il corpo contenesse già in sé la propria storia coreografica, che poi il coreografo riesce a raccontare inserendola nella drammaturgia più ampia dello spettacolo. Abbandonando sempre più il territorio della danza a favore di una pressione del corpo quotidiano. Penso a certi lavori di Alain Platel, Raffaella Giordano o, nel campo della videodanza, a Miranda Pannel...*

**SAIU** Tutta la ricerca sulla danza astratta, sul movimento puro, non può scomparire, tuttavia in questo momento sento l'esigenza di poter recuperare un senso di comunicabilità. Il corpo ha introiettato quella ricerca e si è liberato dal condizionamento del pensiero. Negli anni Ottanta si parlava di "corpo intelligente", era la prima volta che sentivo parlare della memoria del corpo, di una sua autonomia espressiva. Il corpo agisce perché trascina nelle sue fibre una propria memoria millenaria, e racconta. Il lavoro di liberazione partito dalla Duncan, per poi arrivare a Cunningham e ad un azzerramento sublime della vita, è entrato nel DNA delle ultime generazioni di danzatori. Chi oggi osserva la danza non vede più un corpo sconosciuto. Ora il corpo, forte di questa esperienza, ha la possibilità di essere comunicativo ad un livello molto profondo, può parlarci direttamente, e sta a noi riuscire a creare questa sorta di architettura narrativa.

**ACCA** *C'è un altro aspetto del tuo lavoro di cui mi piacerebbe parlare, uno degli elementi che caratterizzano tutto il tuo percorso: il rapporto tra il movimento e la voce. Come si è evoluto nel tuo lavoro questo binomio?*

**SAIU** Sono sensibile in tutto il corpo, per cui oltre a muovermi, canto. *Solo neanche l'ombra* in realtà è un duetto, danzato e cantato insieme a Elena Ledda. Il suo canto inizialmente è modulato su un immaginario arcaico, un canto antico quasi melodico, una ninna nanna, che poi si sviluppa progressivamente in un delirio vocale ispirato dalla straordinaria ricerca di Demetrio Stratos, verso una direzione in cui la voce è espressa in tutte le sue possibilità, senza entrare in un codice preciso. Semmai i codici sono tutti presenti. Per poterti svuotare devi prima contenere tutto. Solo allora si può arrivare veramente all'annientamento. Insieme al compositore Giorgio Tedde si è sviluppato un percorso musicale partendo dalle improvvisazioni cantate, cercando delle sonorità che potessero esprimere parallelamente il movimento. Da allora questo processo è andato avanti, tant'è che adesso sono arrivato alla canzonetta. In *Calimero* faccio proprio questo, chiaramente attraverso un'interpretazione vocale molto personale.

**ACCA** *Quali sono i tuoi progetti per il futuro?*

**SAIU** Tutto il mio lavoro mira ad una forma completa: la voce, il canto, la danza, il movimento, cuciti in una possibilità musicale. Sto pensando ad una sorta di oratorio, che aspira alla povertà assoluta. Quando parlo di povertà alludo a tutto ciò che si può fare senza per questo impazzire di fronte al fattore produttivo. Credo nella ricchezza del corpo, mi piacerebbe non aver bisogno d'altro.

**ACCA** *E in questa povertà, in questo universo così rarefatto, hai qualche percorso particolare?*

**SAIU** Se intendi come percorso l'esperienza, ti rispondo che questa è la base su cui poggiano le fondamenta della mia ricerca. L'autenticità del sentire esteso ad una necessaria indagine dell'esistenza. La povertà è un bel concetto ma difficile da praticare, se non per costrizione o per abbandono mistico. La vera ricchezza risiede nel corpo di chi ha scardinato le serrature del visibile. Un corpo colto "in fallo", capace anche di rendersi cieco, per poter meglio agire nel buio.