

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. X, n. 33, 2021

RUBRICA "IL PARLAGGIO"

La storia impossibile, ovvero dell'impossibilità della Storia. Il teatro di Daniele Timpano

The Impossible Story or the Impossibility of History. Daniele Timpano's Theatre

SIMONE SORIANI

ABSTRACT

Gli spettacoli di Daniele Timpano raccontano o mettono in scena storie frammentarie e discontinue che si disgregano in intrecci senza fabula e che talora non approdano nemmeno a uno scioglimento finale. La disorganicità programmatica delle pièce dell'autore-attore riflette una concezione post-moderna della Storia, per cui al teatro è negata la possibilità di conoscere e comprendere un divenire storico che appare caotico e privo di certezze assolute. In questo consiste la principale differenza tra Timpano ed i vari narratori (Marco Paolini, Ascanio Celestini, ecc.) che negli ultimi trent'anni hanno utilizzato la scena come spazio/tempo deputato ad investigare e spiegare le aporie del presente o del passato prossimo.

PAROLE CHIAVE: *teatro di narrazione, teatro politico, drammaturgia d'attore, monologo*

Daniele Timpano's shows tell or stage fragmentary and discontinuous stories that break up into plot sequences without a fabula and that sometimes do not even reach a final denouement. The intentional incoherence of the actor-author's plays reflects a post-modern conception of History, so that the theatre is denied the possibility of knowing and understanding a historical process which is seemingly chaotic and without absolute certainties. This is the main difference between Timpano and the so called "narratori" (Marco Paolini, Ascanio Celestini, ecc.) who in the last thirty years have used the stage as a place and time to investigate and explain the contradictions of the present or of the recent past.

PAROLE CHIAVE: *narrative theatre, political theatre, actor's dramaturgy, monologue*

AUTORE

Simone Soriani, critico teatrale e ricercatore indipendente, è autore di monografie e saggi sul teatro italiano del XX e del XXI secolo. I suoi studi sono stati pubblicati su miscellanee e riviste italiane e internazionali tra cui «Ariel», «Prove di Drammaturgia», «Forum Italicum», «Spunti e Ricerche», «Chroniques italiennes», «Zibaldone». Il suo ultimo libro è Petrolini e Dario Fo. Drammaturgia d'attore (Fermenti, 2020)

simone-soriani@libero.it

Le prime produzioni dell'autore-attore romano Daniele Timpano (1974) risalgono alla fine degli anni '90, quando con la compagnia da lui fondata, "amnesia vivace", realizza atti unici per più attori, che circuitano soprattutto negli spazi *off* della capitale: «Sono stati tentativi di regia quasi mai usciti da Roma». ¹ Nel 2004 Daniele realizza il suo primo spettacolo per attore solista con *Caccia 'l drago*, per quanto la scelta della forma monologica sia legata ad una circostanza occasionale: «Litigai con l'attrice con cui dovevo recitare e dovetti reinventarmi lo spettacolo come un assolo». ² Proprio, nei primi anni Duemila, Timpano comincia ad avvicinarsi alle modalità del monologo, guardando ai modelli di Carmelo Bene e Giorgio Gaber ed interessandosi anche a cantautori come Celentano e Claudio Lolli: proprio da questi modelli è plausibile che l'autore-attore abbia derivato la tendenza, riscontrabile – come vedremo – nelle sue creazioni successive, a costruire drammaturgie fondate sulla composizione e giustapposizione di quadri, situazioni e scene distinte, rifiutando la continuità del racconto che, al contrario, connota la produzione monologica dei cosiddetti "narratori" (Paolini, Baliani, Celestini, ecc.), le cui produzioni si erano già imposte o si stavano imponendo sulle scene nazionali proprio tra vecchio e nuovo millennio. Il successo di pubblico e critica arriva con *Dux in scatola*:

Il mio primo e vero ingresso nel "mercato" teatrale fu, nello specifico, *Dux in scatola*, finalista nel 2005 del Premio Scenario [...], e dal 2006 fino ad oggi lo tengo ancora nel mio repertorio: è il mio lavoro più fortunato e più longevo. ³

Proprio *Dux in scatola* spinge critici ed operatori teatrali ad accostare le creazioni di Timpano alle dinamiche ed alle modalità dei teatri della narrazione: del resto nel monologo, attraverso frequenti analessi e prolessi, si racconta della grottesca odissea del cadavere di Benito Mussolini (che, nella finzione spettacolare, si immagina rinchiuso all'interno di un vecchio baule di legno che sulla scena giace ai piedi dell'attore: ecco spiegato il titolo della *pièce*), dalla fucilazione partigiana avvenuta il 28 aprile del '45 fino alla tumulazione nel camposanto di San Cassiano di Predappio nel '57: «Questa è la narrazione documentata delle avventure post-mortem del più bello degli italiani», ⁴ si legge nel prologo.

Nel caso di Timpano, il riferimento alla narrazione è stato per lo più declinato per contrasto, al punto che alcuni hanno parlato di "anti-narrazioni", dal momento

¹ Timpano, in F. SACCO, *Provocazione e anarchia. Daniele Timpano intervistato da Francesca Sacco*, in «Atti & Sipari», 6, 2010, p. 43.

² *Ibid.*

³ Timpano, in J. PÉREZ ANDRES, *La dramaturgia iconoclasta, cómica, conceptual y poética de Daniele Timpano. Entrevista al autor*, in «Zibaldone», IV, 1, 2016, p. 132 (qui e di seguito, la traduzione è mia).

⁴ D. TIMPANO, *Dux in scatola. Autobiografia d'oltretomba di Mussolini Benito*, Coniglio, Roma 2006, p. 7.

che le affabulazioni dell'autore-attore romano non solo manifesterebbero la negazione di una trama coerente, ma anche e soprattutto perché – a differenza dei narratori che “brechtianamente” prendono posizione nei confronti delle aporie del presente o del passato prossimo – Timpano sceglie di «smontare le retoriche di ogni tesi possibile anziché affermare la propria».⁵ Insomma, l'autore-attore romano uscirebbe dai «canoni narrativi lineari e geometrici» del teatro di narrazione e procederebbe alla «destrutturazione e alla sistematica confusione degli elementi del racconto, alla disarticolazione della consequenzialità logica».⁶ Per di più, Timpano negherebbe al teatro la possibilità di «interpretare i tempi che abbiamo vissuto [...], al contrario di tutto il teatro politico e di narrazione, che ci spiega ogni cosa».⁷ Altri, con intenti non dissimili, hanno parlato di “post-narrazione” dal momento che gli spettacoli di Timpano segnerebbero «il superamento di un certo *teatro di narrazione*, il cui approccio alla materia storica, spesso figlio di una formazione e d'un'educazione politica *partitica*, appare ormai fuori gioco».⁸

Si potrebbe anche parlare di “meta-narrazioni”⁹ per definire le produzioni di tutti quei *performer* (come Timpano, ma anche Andrea Cosentino ad esempio) che etimologicamente operano “al di là” della narrazione, non demandando al racconto di un Io-epico la trasmissione di una storia o di una vicenda, ma anzi ripristinando nei propri spettacoli alcuni elementi drammatici, a cominciare dal principio di finzione per cui l'attore non si presenta in scena con la propria identità non sostituita, ma – per mezzo di un “travestitismo” da trasformista di Varietà – si disperde in una teoria di macchiette che si raccontano e confessano alla ribalta. In *Dux in scatola*, ad esempio, Timpano sembra giocare (metanarrativamente) sul diaframma tra il personaggio interpretato e l'Io biografico, di continuo trapassando dal ruolo assolto nella finzione alla propria individualità extradrammatica e mischiando i ricordi ed il vissuto di Mussolini con la propria esperienza personale, come quando cita uno slogan inneggiante al duce e dichiara: «L'ho letto scritto su un muro... a Roma, sotto casa mia. *Mia mia*, non di Mussolini».¹⁰

⁵ G. GRAZIANI, *Lo strano olezzo del corpo del re*, in D. TIMPANO, *Storia cadaverica d'Italia*, Titivillus, Cozzano (PI) 2012, p. 7.

⁶ A. AUDINO, *La marionetta e il postumano*, in TIMPANO, *Storia cadaverica...* cit., p.178.

⁷ M. MARINO, *Aldo Moro, la storia, il teatro*, 26/4/2012, <https://dev.doppiozero.com/materiali/scene/aldo-moro-la-storia-il-teatro?page=3> (url consultato il 30/4/2021).

⁸ C. PIRISINO, *Per chi suona la crisi*, in «Line@editoriale», 11, 2019, <http://revues.univ-tlse2.fr/pum/lineaeditoriale/index.php?id=1396> (url consultato il 30/4/2021).

⁹ Cfr. S. SORIANI, *Non-solo-narrazione. Appunti per uno studio sull'attore solista*, in «Atti & Sipari», 0, 2007, pp. 27-29 e S. SORIANI, *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Zona Editrice, Civitella in Val di Chiana (AR) 2009, pp. 131 e sgg.

¹⁰ TIMPANO, *Dux in scatola* cit., p. 12.

Per di più l'etichetta di meta-narratore sottolinea la dimensione caricaturale con cui Timpano assume la funzione ed il ruolo del narratore, servendosi degli stilemi performativi e drammaturgici del teatro del racconto per ridicolizzare comicamente gli uni e gli altri, allo stesso modo in cui la "meta-recitazione" di Ettore Petrolini riviveva in senso parodico le declinanti dinamiche sceniche del grande-attore ottonevicesimo. Ha detto Timpano a questo proposito:

Della "narrazione" ho utilizzato ed uso alcuni cliché, peraltro tentando di sottolinearne ironicamente la natura di cliché, o anzi di criticare fortemente chi quel linguaggio lo utilizza seriamente, spacciandolo per una cosa seria.¹¹

Si pensi, sempre in *Dux in scatola*, a come Timpano mantenga una quasi assoluta immobilità per l'intero racconto, esasperando quella poetica dell'immobilismo (su cui, ad esempio, si fondano soprattutto le prime creazioni di Celestini) che Timpano parodia per mezzo della mano sinistra forzosamente costretta nella tasca dei pantaloni.

Se con *Dux in scatola* il riferimento ai teatri della narrazione trovava una possibile legittimazione nelle vicende storiche che garantivano al *plot* una qualche organicità, tanto che lo stesso autore-attore considera quel monologo l'«unico per cui abbia senso parlare di narrazione/antinarrazione»,¹² con le produzioni successive Daniele supera e nega il modello affabulativo inteso come esposizione evoluzionistica di una *fabula* che tende ad un epilogo conclusivo (si pensi al caso esemplare del *Vajont* di Paolini). Le *pièces* di Timpano, che l'autore-attore si esibisca solo in scena oppure con un partner con cui interagire alla ribalta (come in *Risorgimento pop* o *Acqua di colonia*, per lo più articolate come affabulazioni a due voci),¹³ si sviluppano attraverso una struttura associativa e paratattica in cui scenette, riflessioni, ricordi d'infanzia, *boutade*, caricature, testimonianze (più o meno parodiate o surrealizzate), digressioni e smottamenti dal *plot* principale si susseguono all'interno di una sequenza narrativa frammentaria e volutamente incoerente. Si prenda, ad esempio, il caso di *Acqua di colonia* in cui Timpano riversa le notizie derivate dagli studi storico-antropologici condotti sul colonialismo italiano in Africa tra fine '800 e metà '900, secondo una modalità di investigazione e documentazione che caratterizza gran parte dei suoi lavori, soprattutto quelli legati alla Storia (perché – dice Daniele

¹¹ D. TIMPANO, *Tentativi di dialogo tra un artista di futuro successo e un ex futuro critico*, 1/3/2011, <http://www.differenza.org/articolo.asp?id=321> (url consultato il 30/4/2021).

¹² Timpano, in PÉREZ ANDRES, *La drammaturgia iconoclasta...* cit., p. 132.

¹³ *Risorgimento pop* (2009) è stato scritto da Timpano e Marco Andreoli e, negli anni successivi, Daniele lo ha portato in scena con lo stesso Andreoli, poi sostituito da Gaetano Ventriglia e infine da Valerio Malorni. *Acqua di colonia* (2016) è stato scritto ed interpretato da Timpano ed Elvira Frosini, con la quale l'autore-attore romano ha fondato nel 2008 la compagnia Frosini/Timpano e realizzato vari spettacoli, tra cui *Sì l'ammore no* (2009), *Zombitudine* (2013), *Gli sposi* (2018).

– il suo teatro «si definisce a partire da un ampio lavoro di studio e incrocio di materiali legati agli argomenti degli spettacoli»).¹⁴ A questi, Timpano sovrappone i «materiali della produzione culturale»¹⁵ che, negli anni, sono stati elaborati sul tema del colonialismo: romanzi, canzoni, film, *sketch* televisivi, ma anche opere della cultura alta come l'*Aida* di Verdi che riflette il «nostro immaginario orientalista, che più lontano dall'Egitto non potrebbe essere», dal momento che l'opera costituirebbe «una traccia di quel razzismo (inconsapevole? Innocuo?) che fa parte di noi e che non vediamo come tale».¹⁶ In questo caleidoscopio di materiali culturali preesistenti, l'autore-attore inserisce persino un tema di uno studente delle Scuole elementari (come di consueto nel teatro di Timpano, viene indicata la fonte libraria da cui tale tema è stato estrapolato) al fine di mostrare come, per l'appunto, il razzismo e la xenofobia siano divenuti un tratto endemico della nostra attuale società. Del resto, il tema dominante dello spettacolo è proprio «quello del rimosso storico del colonialismo italiano»¹⁷ che Timpano, con Elvira Frosini, analizza per comprendere il razzismo e il nazionalismo che ormai caratterizzano il presente europeo: lo stesso autore-attore considera i suoi spettacoli – almeno quelli incentrati sulla Storia – come «una sorta di interrogazione che il presente fa nei confronti del passato», nell'intento di comprendere «l'identità di questo Paese a partire dalla sua storia».¹⁸ La *pièce*, infine, si chiude con la canzone *Addio sogni di gloria*, originariamente cantata da Claudio Villa, che verte sul contrasto tra le speranze giovanili e la mediocrità della vita adulta (e per estensione – si sarebbe tentati di inferire – tra il superficiale ottimismo del passato e la coscienza delle aporie e delle smagliature della Storia che caratterizza il tempo presente).

Insomma, si tratta di dramaturgie che si definiscono secondo uno schema discontinuo, in qualche modo affine al modello della rivista a filo conduttore: talora i materiali che Timpano affastella e inanella l'uno dietro l'altro possono essere cuciti per mezzo di una “ripresa”, una sorta di *leitmotiv* che si ripete a tormentone nel corso dello *show*. Si pensi, in *Risorgimento pop*, agli intermezzi amorosi tra Garibaldi e Anita (introdotti dalla battuta: «questa in fondo è una storia d'amore») in cui la *liaison* tra i due è presentata con i toni languidi e sdolcinati di una telenovela sudamericana. Tanto più che, talora, Timpano sembra parodiare il linguaggio enfatico e

¹⁴ Timpano, in PÉREZ ANDRES, *La dramaturgia iconoclasta...* cit., p. 132.

¹⁵ Timpano, in G. GRAZIANI, *L'Italia e il colonialismo trasparente. Intervista a Elvira Frosini e Daniele Timpano*, in E. FROSINI – D. TIMPANO, *Acqua di colonia*, Cue Press, Imola (Bo) 2016, p. 66.

¹⁶ M. GALLINA, *Il teatro della storia: “noi italiani brava gente” secondo Frosini-Timpano*, 12/6/2017, <http://www.ateatro.it/webzine/2017/06/12/il-teatro-della-storia-e-del-presente/> (url consultato il 30/4/2021).

¹⁷ I. SCEGO, *Amnesie italiane*, in FROSINI-TIMPANO, *Acqua di colonia* cit., p. 7.

¹⁸ TIMPANO, in GRAZIANI, *L'Italia e il colonialismo trasparente...* cit., p. 61.

ampollosa della lirica amorosa con slittamenti surreali verso il quotidiano ed il *non-sense*, in modo affine al Petrolini della *Canzone delle cose morte*:

Abbiamo pianto insieme, io e lui, schiena a schiena, al buio, il lembo della giacca come improvvisato fazzoletto, nella notte senza vento di un salotto. Una fiammata rossa solcò il cielo in una stanza, diretta verso il bagno. Fiamme nere sulle colline bianche dei cuscini laggiù in camera. Una mosca morta sul parquet. In quel momento sembrò che un assordante silenzio si fosse impadronito della casa. Quella sera anche il cane del portiere restò muto nella cuccia. Persino i soffocini in frigo non ridevano più.¹⁹

Oppure, si pensi allo *sketch* da Avanspettacolo del “negretto” che ritorna e si ripete – con minime variazioni – nel corso di *Acqua di colonia*:

NEGRETTO: Zignore, non zono che un bovero negro. [...] E di un favore di brego. [...] Metti un biggolo negreddo nel duo speddagoleddo.²⁰

La sovrapposizione di materiali diversi e distinti nella tessitura drammaturgica prevede anche una spiazzante commistione di generi, per cui elementi alti si fondono e confondono di continuo con elementi bassi, estrapolati dalla cultura pop (nel senso di nazional-popolare), con frequenti sconfinamenti nel *kitsch* e nel *trash* della comunicazione di massa. Si pensi, in *Risorgimento pop*, alla canzone *One more time* di Britney Spears che accompagna i dialoghi d’amore tra Anita e Garibaldi (addirittura Timpano attribuisce a Garibaldi le parole desunte da una dichiarazione della cantante americana, durante una stralunata confessione in cui il generale riflette sul tema della celebrità), oppure alla canzone *Materazzi ha fatto gol* che riprende la melodia della filastrocca popolare *Garibaldi fu ferito* per rievocare la testata del calciatore francese Zidane all’italiano Materazzi durante la finale del Mondiale di calcio del 2006. Oppure, si pensi, in *Aldo morto* (2011), alla canzone *Viva la pappa col pomodoro* di Rita Pavone; oppure all’inserimento di una barzelletta sui carabinieri durante la sequenza in cui Timpano riproduce – in modo parodico – il servizio televisivo di Paolo Frajese che racconta l’assassinio di Moro mentre passeggia sulla scena del crimine; oppure alla canzone *Adesso tu* di Ramazzotti che accompagna il monologo di un egocentrico e revanscista Renato Curcio:

Non sono un pentito e non mi sono nemmeno dissociato. [...] E io non ho sbagliato. Solo. La società è cambiata. Non ci sono più le condizioni. Ma avevamo ragione.²¹

¹⁹ TIMPANO, *Storia cadaverica...* cit., p. 55.

²⁰ FROSINI-TIMPANO, *Acqua di colonia* cit., p. 34.

²¹ TIMPANO, *Storia cadaverica...* cit., p. 139.

Senza dimenticare gli elementi dell'immaginario fumettistico che Timpano inserisce nelle sue affabulazioni (con conseguente funzione scoronante e desacralizzante), per cui ad esempio Aldo Moro è paragonato a Nathan Never per il comune «ciuffo bianco di capelli in testa».²²

Insomma, la dimensione parodica con cui Timpano ripercorre le vicende storiche del Bel Paese è finalizzata a sfatare i tabù della cultura dominante e a togliere dal piedistallo gli eroi celebrati dalla retorica nazionale (o nazionalista), smascherando i miti fondativi dell'identità pubblica e collettiva degli italiani: il Risorgimento come mito della fondazione dello Stato; la Resistenza come atto di distanziamento dal Fascismo; i movimenti rivoluzionari degli anni '70 che avrebbero voluto rifondare lo Stato e l'intera società. Del resto, per Daniele «la storia è sempre meno *glamour* di come ce la raccontiamo»,²³ dal momento che questa «non sempre è aderente alla versione eroica che ci fornisce la storiografia semplificata che si insegna nelle scuole».²⁴ Concorre a innescare un processo di abbassamento grottesco delle vicende esposte anche l'uso del linguaggio della pubblicità, con i suoi slogan che si inframezzano alla narrazione storica. Si legge in *Risorgimento pop*:

1846, [...] il conclave elegge papa Giovanni Mastai Ferretti, col nome d'arte di Pio IX. Nasce una birra. Viva il papa. Si chiama Peroni. Sarà la tua bionda.²⁵

Oppure, solo per fare un altro esempio possibile, si prenda il passo in cui Timpano presenta la bandiera italiana e poi chiosa: «Verde-bianco-rosso come la confezione del burro Prealpi, che è verde, bianca e rossa».²⁶

L'accostamento di materiali e suggestioni diversi e controversi determinano, nel teatro di Timpano, un "intreccio" senza "fabula", per cui le sue *pièce* mettono in scena storie impossibili che non tendono ad alcuno scioglimento finale: addirittura, nel caso esemplare di *Risorgimento pop*, la vicenda si conclude *ex abrupto* senza alcun epilogo, dal momento che dapprima l'autore-attore riconosce come il tentativo di allestire uno spettacolo sul Risorgimento si sia rivelato un «fallimento», poi – insieme con il suo partner di scena – lascia il palco ed esce dalla sala senza rientrare «a prendersi gli applausi», lasciando in «imbarazzo» il pubblico, dopo averlo insultato e vituperato («Ma andate tutti a quel paese. [...] Stronzi!»)²⁷ secondo una poetica scenica che – come vedremo – si fonda sulla provocazione e la destabilizzazione dell'*audience*.

²² Ivi, p. 107.

²³ Ivi, p. 69.

²⁴ Timpano, in GRAZIANI, *L'Italia e il colonialismo trasparente...* cit., p. 62.

²⁵ TIMPANO, *Storia cadaverica...* cit., p. 61.

²⁶ Ivi, p. 80.

²⁷ Ivi, pp. 99 e sgg.

Nel teatro di Timpano la vicenda inscenata si fonde con il farsi stesso dello spettacolo: da una parte, perché l'autore-attore struttura i propri *show* come “prove aperte”, ad esempio rivolgendosi al tecnico in regia per comunicargli indicazioni scenotecniche: «Faccio cenno al tecnico in regia di togliere la musica di sottofondo»,²⁸ si legge in una didascalia in *Aldo morto*; oppure, «Dammi tre colori: verde, bianco, rosso»,²⁹ afferma l'attore in *Risorgimento pop*. Dall'altra, perché racconta il lavoro di documentazione che precede la costruzione della *pièce*, come nel caso di *Risorgimento pop* quando spiega al pubblico come raggiungere il Cimitero Monumentale di Staglieno dove si trova la salma di Mazzini («Noi ci siamo arrivati col 14 da Brignole. Giornata di sole, traffico scorrevole. E comunque non è che ci sia troppa gente a Staglieno, meno che mai alla tomba di Mazzini»),³⁰ oppure nel caso di *Dux in scatola* quando relaziona sulla propria visita al Cimitero di Predappio («Anch'io ci sono stato a San Cassiano di Predappio. Era il 6 febbraio del 2005 [...]. Naturalmente sono sceso subito nella cripta Mussolini»).³¹ Addirittura in *Acqua di colonia* Daniele ed Elvira Frosini, constatata l'ignoranza propria e del pubblico sulla questione del colonialismo, progettano una *pièce* sul tema, confrontandosi su possibili soluzioni performative e drammaturgiche: insomma, «si immaginano sketch, si abbozzano scene che effettivamente saranno realizzate durante la seconda parte dello spettacolo». ³² La prima parte dello *show*, inoltre, è necessaria per far conoscere al pubblico gli snodi storici fondamentali del colonialismo italiano: secondo Timpano, infatti, si tratterebbe di «una storia poco conosciuta», per cui nello spettacolo è stato necessario «inserire delle sacche di informazione storica», cercando però di «evitare la forma didattica». ³³ Anzi, il teatro di Timpano rifugge sempre da una dimensione puramente didascalica: le notizie e le informazioni che pure vengono trasmesse dal palco sono sottoposte sistematicamente ad un processo di banalizzazione e ridicolizzazione, come nel caso di *Risorgimento pop* in cui il resoconto dei principali avvenimenti del Risorgimento italiano è espresso nella forma di un quiz televisivo, con uno dei due attori in scena che «cerca disperatamente di ricordarsi tutto prima che scada il tempo a disposizione» e l'altro che controlla «il tempo sul cronometro» e verifica «l'esattezza dei dati sul taccuino». ³⁴ Anche in *Aldo morto*, ad esempio, Tim-

²⁸ Ivi, p. 120.

²⁹ Ivi, p. 80.

³⁰ Ivi, p. 73.

³¹ Ivi, p. 40.

³² PIRISINO, *Per chi suona la crisi* cit.

³³ FROSINI, in GRAZIANI, *L'Italia e il colonialismo trasparente...* cit., p. 68.

³⁴ TIMPANO, *Storia cadaverica...* cit., p. 58.

pano entra in scena con aria «distratta» e, dopo aver svilito ed abbassato l'argomento che si accinge a trattare («Vabbè. Niente di importante»),³⁵ rievoca il sequestro di Moro con poche parole: anzi, l'uso dell'onomatopea per raffigurare gli spari dei brigatisti («Papapapapapa. Bang»)³⁶ finisce per innescare un processo di infantilizzazione, e quindi di banalizzazione, dell'intera vicenda. Tanto più che, nel prosieguo dello spettacolo, una piccola Renault 4 giocattolo scorrazza, telecomandata, per la scena ed interferisce con il racconto e la drammatizzazione della tragedia dell'assassinio del politico democristiano (mentre l'impianto acustico – all'insegna di una *mésalliance* di registri che connota la poetica di Timpano – diffonde la nota telefonata con cui uno dei brigatisti comunica l'ubicazione della salma di Moro in Via Caetani).

Le vicende storiche che Timpano rievoca in scena si accompagnano anche ad elementi di invenzione (improbabili e grotteschi), per cui stralci tratti da documenti e fonti si alternano a sequenze di fantasia. In *Risorgimento pop*, ad esempio, l'invenzione è espressamente dichiarata alla fine di ciascuna delle scene d'amore tra Garibaldi e Anita («Tutto questo non si è mai verificato»),³⁷ con la conseguente negazione della veridicità del racconto e per estensione – lo vedremo – del ruolo dell'autore-attore in quanto depositario di una verità da riversare sulla platea. Oppure si pensi alla sequenza in cui dapprima si rievoca la vicenda storica dell'imbalsamazione del corpo di Mazzini e poi, di seguito, si racconta l'evento del trafugamento dello stesso da parte di Timpano e del suo *partner* di scena che, orgogliosamente, espongono la «mummia della Repubblica»³⁸ al pubblico in sala (da un punto di vista tematico, il cadavere dell'eroe risorgimentale incarna il simbolo della decadenza del Bel Paese, perché agli occhi di Timpano «l'Italia è morta, ma soprattutto è morta la Repubblica, quella sognata da Mazzini»:³⁹ per questo Timpano e il suo *partner* entrano in scena vestiti da preti, dal momento che si presentano come «gli esecutori testamentari del nostro Paese»).⁴⁰ La fantastoria del Risorgimento inscenata da Timpano contempla persino la cremazione del corpo di Garibaldi, come esecuzione delle estreme volontà del Generale:

TIMPANO: Lui voleva essere cremato. [...] L'ho cremato io, tutto da solo, al Quarticciolo, a Roma, nel forno a legna sotto casa, quello della pizzeria all'angolo.⁴¹

³⁵ Ivi, p. 105.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Ivi, p. 46 e sgg.

³⁸ Ivi, p. 78.

³⁹ Timpano, in SACCO, *Provocazione e anarchia* cit., p. 42.

⁴⁰ Timpano, in *ivi*, p. 43.

⁴¹ TIMPANO, *Storia cadaverica...* cit., p. 95.

Anche in *Aldo morto* Timpano inserisce ed utilizza varie fonti storiche: ad esempio, le audio-registrazioni di alcuni comunicati brigatisti, oppure un discorso di Moro alle Acli risalente al '66 che dapprima Timpano riferisce in scena e alla fine dello spettacolo, dopo gli applausi del pubblico mentre l'attore torna in camerino, viene diffuso dall'impianto audio. Le fonti, però, si alternano a sequenze di invenzione come nel passo in cui Timpano, indossati una parrucca e un paio di occhiali, si trasforma e dà voce ad Adriana Faranda, «postino brigatista durante er Sequestro Moro»: ⁴² la donna non riporta la propria testimonianza diretta, quanto semmai presenta e reclamizza il libro *Le ali della farfalla* che ha scritto dopo sedici anni di carcere e dopo essersi dissociata dall'esperienza brigatista: «Corete in libreria e chiedete de me». ⁴³ A differenza della gran parte delle produzioni dei narratori, che si servono dei testimoni per ricostruire il passato (si pensi al caso esemplare di *Radio clandestina* di Celestini), il testimone nel teatro di Timpano si rivela inattendibile, in quanto ridotto al ruolo di imbonitore che cerca di vendere la propria mercanzia.

Ancora diversamente dai narratori che, per lo più, si presentano in scena come testimoni diretti delle vicende narrate – e da tale coinvolgimento personale derivano la legittimazione a raccontare (si pensi ad esempio a *Corpo di Stato* di Baliani) – Timpano si manifesta come testimone improbabile dal momento che la sua conoscenza della materia esposta è incerta, se non espressamente infondata. A proposito di *Dux in scatola*, l'autore-attore ha dichiarato in modo paradigmatico:

Ho conosciuto il Fascismo e la Resistenza in TV, al Cinema, nei libri e li ho conosciuti male. Non avrei il diritto di parlarne e vorrei che questa inattendibilità fosse tenuta presente dallo spettatore. ⁴⁴

Per questo, in *Aldo morto*, rifiuta il ruolo di testimone diretto della vicenda: all'epoca dei fatti «io c'ero – ma avevo quattro anni», ⁴⁵ dichiara Timpano. Così Daniele sembra prendere sistematicamente le distanze da quanto da lui stesso detto e pronunciato poco prima: «Questa nostalgia per epoche mai vissute [...] mi pare infantile e sospetta: io sono nato nel '74», ⁴⁶ afferma dopo aver rievocato i principali riferimenti culturali e le utopie rivoluzionarie degli anni '70. Insomma, l'autore-attore sembra consapevole dello sradicamento suo e di una generazione il cui immaginario è stato determinato dalle televisioni private e dai cartoni giapponesi in un contesto di superamento (o disconoscimento) delle ideologie che avevano nutrito le

⁴² Ivi, p. 130.

⁴³ Ivi, p. 131.

⁴⁴ Timpano, in SACCO, *Provocazione e anarchia* cit., p. 42.

⁴⁵ TIMPANO, *Storia cadaverica...* cit., p. 107.

⁴⁶ Ivi, p. 121.

generazioni precedenti. Non a caso in *Ecce robot!* (2007), rievocando gli anni della propria infanzia, afferma:

Era l'Italia delle stragi, del rapimento di Aldo Moro, delle Brigate Rosse e dell'ascesa di Silvio Berlusconi e delle sue televisioni, ma questo io non lo sapevo ancora, né me ne importava un cazzo. Ignaro di trovarmi nel bel mezzo degli anni di piombo, vivevo l'infanzia tra robot d'acciaio. [...] Per molti di noi, i cartoni animati televisivi giapponesi hanno sostituito i racconti davanti al camino della nonna.⁴⁷

Concorre a determinare una poetica destabilizzante anche la dinamica che Timpano instaura tra la propria identità e i personaggi che, via via, raffigura: se i narratori tendono a parlare in prima persona, senza lo schermo di un personaggio altro da sé (al massimo per mezzo di un'identità rinominata, come nel caso di Nicola negli *Album* di Paolini), l'autore-attore romano alterna sequenze diegetiche a momenti mimetici in cui si moltiplica – senza mai immedesimersi in essi – in una teoria di *silhouette* individualizzate non tanto per mezzo di risorse performative, quanto piuttosto da marcatori visivi di cui Timpano si serve a vista dello spettatore (occhiali, parrucche, maschere, ecc.), similmente – come anticipato – ad un trasformista di Varietà. Ad esempio, in *Aldo morto* presta il proprio corpo e la propria voce al protagonista eponimo della *pièce*, al di lui figlio, ad Adriana Faranda (come detto), ad un brigatista anonimo ed a Renato Curcio (il cui delirio di onnipotenza trova un equivalente scenico nella maschera di Mazinga Zeta che l'attore indossa mentre raffigura il fondatore delle BR). In *Acqua di colonia* Timpano raffigura Topolino, Montanelli, il Sindaco di Affile e Ninetto Davoli mentre Elvira Frosini si trasforma in “faccetta nera” (la protagonista della celebre canzone fascista), nel Maresciallo Rodolfo Graziani, in Pasolini e, infine, entrambi diventano Stanlio e Ollio. Per di più, Timpano trapassa di continuo dalla *dramatis persona* a se stesso, all'insegna – come già visto nel caso di *Dux in scatola* – di un rapporto incentrato sull'interferenza e la sovrapposizione tra attore e personaggio, come quando – interpretando il figlio di Moro – dichiara che il padre adorava le cravatte: «Piacciono moltissimo anche a me. Le metto sempre anch'io. Specie in scena».⁴⁸ Addirittura, di seguito, assegna al figlio di Moro il suo stesso nome:

⁴⁷ D. TIMPANO, *Ecce robot! Cronaca di un'invasione*, in *Senza corpo. Voci della nuova scena italiana*, a cura di D. Pietrobono, minimum fax, Roma 2009, pp. 80 e 96.

⁴⁸ TIMPANO, *Storia cadaverica...* cit., p. 110.

Papà era un uomo gentile e premuroso. Con tutti, non solo con noi. È incredibile quante persone, dopo la sua morte, siano venute da me a dirmi: “Danie’, io l’ho conosciuto, l’ho incontrato, l’ho salutato, ho parlato con lui”.⁴⁹

Del resto, Timpano non ambisce a ricostruire in scena una qualche forma di verità, taciuta dal Potere e quindi sottratta ai cittadini (come ad esempio il Paolini delle “orazioni civili”): anzi, non esita ad ironizzare sulla presunta «potenza persuasiva e pervasiva del teatro», negando ad esso la capacità di colmare «lo spaventoso vuoto morale e civile che da sempre è la tara ereditaria di questo paese». ⁵⁰ Tant’è che, a proposito dei motivi che lo avrebbero spinto ad allestire uno spettacolo sul Risorgimento, svela (tra candore e autoironia) l’interesse economico come movente non secondario:

Campare [...] col nostro guadagno precario di teatranti, vendendo lo spettacolo nella ricorrenza dei 150 anni dall’unità d’Italia.⁵¹

Insomma, il teatro dell’autore-attore romano sembra più interessato alle modalità con cui gli eventi storici «sono stati visti e raccontati attraverso la tv, i libri, i giornali»,⁵² piuttosto che agli eventi in sé. L’attenzione di Timpano si indirizza verso l’immaginario culturale che si è determinato nel corso degli anni (o dei secoli) e non tanto verso la realtà: anzi, questa appare come insondabile, inesplicabile, indefinibile. Quello di Timpano, quindi, «non è un teatro civile, non è un teatro politico, non è un teatro che voglia informare, denunciare, svelare oscuri retroscena»;⁵³ se per i narratori, il racconto è uno strumento di indagine del reale perché narrare – nelle parole di Paolini – è «un modo di contare, di tenere il conto, elencare, riassumere per rendere comprensibile»;⁵⁴ negli spettacoli di Timpano si svela piuttosto l’impossibilità «di raccontare, di dipanare la storia»⁵⁵ (con la S maiuscola). Se per i narratori il racconto in scena permette di contrapporsi – dice ad esempio Paolini – ad una «percezione di una realtà che ci si presenta frammentata, dotata di una sintassi senza sintesi, paratattica», dal momento che la narrazione «per sua natura è consequenziale, stabilisce nessi tra i fatti» e quindi «esprime sempre un significato»;⁵⁶ nel

⁴⁹ Ivi, p. 111.

⁵⁰ Ivi, p. 50.

⁵¹ Ivi, p. 51.

⁵² R. FERRARESI, *Lingue teatrali fra scrittura, oralità e vocalità. Il problema dell’italiano “di uso medio” sulle scene degli anni Duemila*, in *La scena dell’oralità. Per una voce fuori luogo*, a cura di A. Anastasi – V. Di Vita, Corisco, Roma-Messina 2015, p. 95.

⁵³ R. PALAZZI, *Il Piombo che sa di amaro*, in «Il Sole 24 Ore», 5/2/2012.

⁵⁴ Paolini, in D. DEL GIUDICE – M. PAOLINI, *Quaderno dei Tigi*, Einaudi, Torino 2001, p. 31.

⁵⁵ MARINO, *Aldo Moro, la storia, il teatro* cit.

⁵⁶ Paolini, in F. PRONO, *Narrazione e impegno civile tra identità e negoziazione simbolica*, in *Pensare la complessità per un umanesimo planetario*, a cura di C. Simonigh, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 244.

teatro di Timpano, l'impossibilità di comprendere il reale si riflette proprio in quella strutturazione drammaturgica disorganica e disomogenea che – come visto – connota la gran parte delle produzioni dell'autore-attore romano. Talora, Daniele giunge alla denuncia delle contraddizioni della Storia, come quando constata che nel caso di Moro non è «mai stata eseguita una perizia giudiziaria» che avrebbe sconfessato i risultati dell'autopsia, secondo cui il politico democristiano «sarebbe morto in buone condizioni fisiche», dal momento che queste non possono essere «compatibili con le condizioni di vita»⁵⁷ a cui Moro sarebbe stato costretto durante la prigionia: l'impossibilità di muoversi e svolgere attività fisica in uno spazio angusto come quello del “carcere del popolo” avrebbe infatti comportato un'inevitabile atrofia muscolare. Tuttavia, anche in questo caso, Timpano nega al teatro il compito di approdare ad una verità univoca che sopperisca alle mancanze di altre istituzioni:

La verità non mi interessa. Non l'hanno detta i processi, non l'hanno detta le testimonianze contraddittorie dei presenti agli eventi, non l'hanno ricostruita in maniere inoppugnabile gli storici (soprattutto non l'hanno fatto i giornalisti). Può pretendere di dirla questa sera adesso in scena un dilettante come me, la verità?⁵⁸

Ha detto l'autore-attore:

Il mio teatro tratta questioni che sono politiche, riflette le contraddizioni in cui siamo immersi [...]. Riflette totalmente la mia visione del mondo in quanto mondo complesso, non pretende di risolvere problemi o sintetizzare questioni che sono più grandi di me, di noi, del teatro e della stessa cultura.⁵⁹

Si potrebbe quindi sostenere che Timpano non sia animato dall'ambizione di «voler cambiare il mondo, perché sa che il mondo è quello che è e che nessuno potrà mai cambiarlo»:⁶⁰ ecco allora che il teatro diviene prima di tutto uno spazio destinato al *ludus* (da qui, la dimensione comica di molte sue produzioni, da intendersi tuttavia come reazione ad una situazione storica e metastorica disperata e disperante): «Siamo qui per divertirci. Giochiamo, dai».⁶¹

Da questo punto di vista, il teatro dei narratori sembra presupporre un orientamento filosofico neo-realista⁶² e, dal momento che il teatro è utilizzato dai narratori

⁵⁷ TIMPANO, *Storia cadaverica...* cit., p. 129.

⁵⁸ Ivi, p. 130.

⁵⁹ Timpano, in PÉREZ ANDRES, *La drammaturgia iconoclasta...* cit., p. 133.

⁶⁰ A. PIETRINI, *Da uno spettacolo: il testo e la scena*, http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=7637:da-uno-spettacolo-il-testo-e-la-scena&catid=46:alla-ricerca-dei-teatri&Itemid=61 (url consultato il 30/4/2021).

⁶¹ FROSINI-TIMPANO, *Acqua di colonia* cit., p. 38.

⁶² Cfr. M. DE MARINIS, *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, p. 90.

come strumento di trasmissione di senso (sulla base di un “giudizio etico” e di una precisa prospettiva politico-ideologica), si fonda su una visione del mondo “moderna”, al contrario del teatro di Timpano che si basa invece su un «atteggiamento postmoderno che ritiene impossibile la definizione dell’ortoprassi».⁶³ È un teatro, quello dell’autore-attore romano, per cui il reale appare come non conoscibile: la poetica di Timpano, pertanto, riflette la perdita delle certezze tipica della post-modernità in cui si dissolvono «le gerarchie etiche, la differenza tra bene e male, il manicheismo che separa santi da demoni».⁶⁴ Ha detto Daniele:

Mi prendo la responsabilità di rispettare le contraddizioni sulle quali si fonda la nostra traballante identità nazionale, di là di ogni manicheismo consolatorio.⁶⁵

Ecco quindi che nel finale di *Aldo morto* l’autore-attore avverte un’insanabile contraddizione tra la consapevolezza che «la violenza è sempre un male»⁶⁶ e l’impressione che lo Stato italiano sia un nemico da abbattere, per cui «ribellarsi è giusto. E uccidere anche. E anche adesso».⁶⁷ Così, Timpano vagheggia di uccidere i principali politici (di destra e di sinistra) degli anni in cui la *pièce* è stata redatta ed inscenata: poi mima di sparare con la P38, ma il gesto della pistola «riesce tutto moscio e stortignacolo, tanto da sembrare più il gesto del Cristo benedicente dell’iconografia cristiana che una pistola stilizzata»,⁶⁸ quasi ad indicare l’impossibilità – nella post-modernità attuale – di un’azione (o reazione) che sia capace di incidere e trasformare il reale.

Questa stessa contraddittorietà ed ambiguità programmatica anima, soprattutto, *Dux in scatola* in cui la *pietas* nei confronti del cadavere del dittatore finisce per riverberarsi sulla di lui figura storica: «In *Dux in scatola* – sostiene lo stesso Daniele – la parte di Piazzale Loreto può far provare una “fastidiosa” pietà verso Mussolini».⁶⁹ Per di più, a livello performativo, levato il braccio in alto, l’attore confonde spesso e volutamente il gesto del pugno chiuso con il saluto romano, quasi a tradurre a livello visivo una sostanziale indifferenza tra partigiani e fascisti. Timpano non si risparmia nemmeno una certa ironia nei confronti della retorica resistenziale, come quando lascia la scena vuota per un minuto di silenzio in omaggio a «tutti quei poveri

⁶³ C. CARACCHINI, *Viaggio tra ethos, etica ed estetica: I cani del gas e Bestiario Italiano di Marco Paolini*, in «Contemporanea», V, 2007, p. 108.

⁶⁴ P. PUPPA, *Gian Burrasca e i cadaveri eccellenti*, in TIMPANO, *Storia cadaverica...* cit., p. 191.

⁶⁵ Timpano, in SACCO, *Provocazione e anarchia* cit., p. 42.

⁶⁶ TIMPANO, *Storia cadaverica...* cit., p. 151.

⁶⁷ Ivi, p. 151.

⁶⁸ Ivi, p. 152.

⁶⁹ Timpano, in SACCO, *Provocazione e anarchia* cit., p. 43.

partigiani torturati e uccisi e ai loro corpi insepolti e illacrimati».⁷⁰ Da questo programmatico ed ostentato disorientamento ideologico deriva «la sgradevolezza, il lato unpleasant» dei copioni di Timpano,⁷¹ al punto che quando *Dux in scatola* fu presentato al Premio Scenario una parte della giuria voleva espellere la *pièce* dal concorso proprio per apologia di Fascismo⁷² (al contrario, la poetica “urticante” dell’autore-attore romano è stata particolarmente apprezzata da critici ed intellettuali post-modernisti che hanno accolto con favore un teatro, come quello di Timpano, «scevro dalle pastoie ideologiche»⁷³ di gran parte del “teatro politico”, da Dario Fo fino ai narratori). Si tratta di un disorientamento che appartiene all’autore-attore, ma anche ad un pubblico svagato e superficiale: «Che cazzo gli interessa oggi a questa gente in sala questo Risorgimento italico del cazzo?»,⁷⁴ si chiede Daniele in *Risorgimento pop*. Anzi, Timpano ironizza spesso sul qualunquismo dell’italiano medio che – di fronte alle vicende irrisolte della Storia nazionale – cerca in ogni modo di deresponsabilizzarsi, come nel caso delle imprese coloniali che tra ‘800 e ‘900 sono state realizzate dai vari governi del Bel Paese: nella coscienza comune, si tratta solo di «roba andata, acqua passata. Acqua di colonia».⁷⁵ Daniele, insomma, non può che riconoscere l’apatia di un popolo disinteressato a coltivare una memoria collettiva: «È inutile che continuiamo a raccontargli queste cose, tanto queste cose non interessano a nessuno».⁷⁶

Del resto, anche in uno spettacolo come *Acqua di colonia*, in cui la posizione ideologica è più chiara e meno ambigua rispetto ad altre creazioni dell’autore-attore romano (dal momento che la *pièce* ambisce a svelare il razzismo che ha alimentato il colonialismo e che, oggi, alimenta l’avversione nei confronti dei migranti), Timpano non esita a svelare la confusione ed il disorientamento della sua generazione, prendendo le distanze tanto dal cattolicesimo (e quindi da una cultura destrorsa) quanto dalla sinistra, all’insegna di una *Weltanschauung* post-ideologica e, quindi, pienamente post-moderna:

È che ci hanno tirato su a balle e merendine Kinder, e poi c’è il nostro schifoso senso di colpa pseudo-cattolico che ci frega sempre, e anche il pensiero di pseudo-sinistra ci frega, e dobbiamo farci i conti, per poi scoprire ogni giorno che cattolici, reazionari, destra e sinistra, sempre dentro la stessa scatola stavano e stanno, e

⁷⁰ TIMPANO, *Dux in scatola* cit., p. 15.

⁷¹ PUPPA, *Gian Burrasca e i cadaveri eccellenti* cit., p. 189.

⁷² Cfr. Viesti, in GRAZIANI, *Lo strano olezzo...* cit., p. 10.

⁷³ PIETRINI, *Da uno spettacolo...* cit.

⁷⁴ TIMPANO, *Storia cadaverica...* cit., p.71.

⁷⁵ FROSINI-TIMPANO, *Acqua di colonia* cit., p. 32.

⁷⁶ Ivi, p. 37.

dalla scatola non si esce. Manca qualsiasi prospettiva storica. Insomma siamo confusi.⁷⁷

Al teatro Timpano non solo disconosce il compito di definire verità e certezze assolute, ma l'autore-attore sembra addirittura consapevole della marginalità di una forma d'arte e di comunicazione ormai delegittimata dalle attuali dinamiche socio-culturali: «Il teatro! Siamo piccoli bonsai in un negozio che nessuno frequenta»,⁷⁸ afferma in *Risorgimento pop*. Oppure, ancora più diffusamente:

Il teatro è una nicchia per disadattati alla periferia del mondo vero, che [...] è pur sempre quello dove vive e soffre la maggior parte della gente, che dal teatro non è sfiorata nemmeno, specie da quello [cosiddetto] “di ricerca”.⁷⁹

Da questo punto di vista il progetto *Aldo morto 54* nasce proprio come tentativo di rivolgersi ad un pubblico allargato, non esclusivamente a quell'audience elitario (da un punto di vista sociale e culturale) costituito dai consumatori abituali di eventi scenici. Si tratta di un progetto che Timpano ha realizzato e presentato tra il 16 marzo e il 9 maggio del 2013: per 54 giorni, l'autore-attore si è autorecluso in una cella di 3 m x 1 m (delle stesse dimensioni del “carcere del popolo” di Moro), ricavata nel Teatro dell'Orologio a Roma. Durante l'autoreclusione, Daniele è stato costantemente in diretta streaming, ad eccezione delle due ore serali in cui usciva dalla cella per interpretare *Aldo morto* sulle assi del palcoscenico. Durante la reclusione, Timpano leggeva giornali risalenti all'epoca del sequestro di Moro; interagiva con gli spettatori attraverso i social network; leggeva alcuni testi dai *Quaderni del carcere* di Gramsci e da altri autori; incontrava testimoni o intellettuali, ma anche cittadini comuni, che si recavano al Teatro dell'Orologio per parlare con lui. A questo riguardo, ha dichiarato Daniele:

[Aldo morto 54] nasce prima di tutto [...] intorno a un progetto semplice ma ambizioso: realizzare a Roma – finalmente! – la lunga tenuta in scena di uno spettacolo di drammaturgia contemporanea (italiana) tentando in tutti i modi di creare un pubblico diverso dai quattro colleghi-operatori-parenti-élite intelligenti da salottino radical chic cui par condannato il nostro segmento di teatro.⁸⁰

⁷⁷ Ivi, p. 28.

⁷⁸ TIMPANO, *Storia cadaverica...* cit., p. 93.

⁷⁹ TIMPANO, *Tentativi di dialogo...* cit.

⁸⁰ Timpano, in M. BRIGHENTI, *Vivo morto o Aldo morto 54*, in D. TIMPANO, *Aldo morto*, Cue Press, Imola (BO) 2018, p. 50.

Il teatro iconoclasta («non didattico, non ideologico, non edificante»)⁸¹ di Timpano innesca una sistematica dinamica di distanziamento e provocazione tra la scena e la sala, dal momento che l'autore-attore non ambisce a blandire il proprio pubblico, quanto semmai a destabilizzarlo, negandone le aspettative e le attese. Anche in questo, si nota la distanza tra il teatro di Timpano e gran parte del “teatro civile” contemporaneo, dal momento che spesso le produzioni *engagé* mirano a «parlare a una platea globale, che invece magari a teatro non ci va, per poi affermare una tesi in cui la platea che è realmente in sala si riconosce».⁸² Infatti, il rischio paradossale di molti spettacoli di narrazione (ma si pensi anche alle affabulazioni dei vari comici telepredicatori, oppure agli spettacoli di giornalisti, scienziati e scrittori che, negli ultimi anni, si sono succeduti sulle scene italiane) consiste proprio nel meccanismo di adesione che può prodursi tra esecutore e fruitore dell'evento scenico: spesso lo spettatore si reca a teatro perché preventivamente condivide l'immaginario e il sistema valoriale dell'attore in scena, per cui – di solito – si tratta di un pubblico già allineato su idee politico-sociali affini a quelle propagandate alla ribalta. Così, l'audience rischia di non ricevere un messaggio contro-informativo né di venire coinvolto in un processo verso l'attivazione e la consapevolezza: l'atteggiamento autoidentificativo tra emittente e ricevente potrebbe indurre, in quest'ultimo, la sensazione di aver compiuto un'azione moralmente giusta e, pertanto, gratificante e assolutoria, in quanto finirebbe per consolidare la validità delle idee dello spettatore stesso.⁸³ Ha dichiarato Timpano a questo riguardo:

Più che catarsi è connivenza. Il mio cervello sarà un po' più pieno di informazioni, ma è rimasto senza stimoli. Questo è il limite del “teatro civile”: ridursi a una “santa messa”, in cui tutti seguono ciò che dice il parroco.⁸⁴

Come la gran parte dei narratori, invece, Timpano si inserisce nella tradizione specificamente italiana (da Petrolini a Eduardo fino a Fo) dell'attore che scrive i suoi copioni, oppure – ma in fondo è la stessa cosa – dell'autore che interpreta i propri testi: è, del resto, una tradizione che risale alle origini stesse della teatralità nazionale, in riferimento alla giullaria medievale ed alla spettacolarità dei comici dell'Arte, passando attraverso Ruzzante.⁸⁵ Il teatro di Timpano, infatti, non si fonda

⁸¹ A. PIETRINI, *Il confronto con la storia*, http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=9146:il-confronto-con-la-storia&catid=46&Itemid=61 (url consultato il 30/4/2021).

⁸² GRAZIANI, *Lo strano olezzo...* cit., p. 8.

⁸³ Cfr. S. SORIANI, *Engagement, comunicazione e consolazione nel teatro dei narratori*, in «Zibaldone», IX, 1-2, 2021, pp. 230-252, <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/20680/pdf> (url consultato il 10/10/2021).

⁸⁴ Timpano, in SACCO, *Provocazione e anarchia* cit., p. 43.

⁸⁵ Cfr. S. SORIANI, *Petrolini e Dario Fo. Drammaturgia d'attore*, Fermenti, Roma 2020.

su una drammaturgia preventiva⁸⁶ che l'attore, una volta alla ribalta, si limita a riprodurre – eventualmente attraverso il concomitante impiego delle risorse paralinguistiche ed extralinguistiche – ma si basa su una formalizzazione progressiva imperniata sulla costante osmosi tra la pagina e la scena. I testi dell'autore-attore romano, infatti, nascono da una fase iniziale di scrittura in cui si delineano non solo le parole da pronunciare, ma si prefigurano già le dinamiche scenico-performative che l'attore metterà in atto sul palco. Il testo originario, però, è successivamente sottoposto ad un processo di verifica e revisione in base al responso della scena, durante le prove oppure durante le varie messinscena della *tournèe*, per approdare infine – a posteriori – ad una fissazione editoriale, tramite la pubblicazione su carta:

Lavoro molto sul testo, fin da subito cercando di inserirci naturalmente anche la parte gestuale, immaginando pause, espressioni vocali, facciali, posture, spostamenti nello spazio. È proprio durante la scrittura che decido la validità e la sensazione di quel che farò poi, ripetendo ad alta voce le battute mentre sperimento delle azioni, mettendo a punto una prima visione dello spettacolo futuro, che all'inizio è un po' labile e che naturalmente è destinata ad essere messa in discussione, o anche stravolta, durante le prove. [...] Ad esempio in *dux in scatola* avevo deciso già a priori, prima della primissima prova, che la mano sinistra sarebbe rimasta sempre in tasca (l'unico gesto che fa è quello di uscire a pugno chiuso per poi ritornarsene in saccoccia).⁸⁷

⁸⁶ Cfr. S. FERRONE, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, in «Il castello di Elsinore», 3, 1988, pp. 37-44.

⁸⁷ TIMPANO, *Tentativi di dialogo...* cit.