



Nel quadro del Novecento:
strategie espressive
dall'Ottocento al Duemila

Temi e stili

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVII • 2019

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:
STRATEGIE ESPRESSIVE
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Temi e stili

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVII – 2019

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico

Carlo Santoli

Direttore responsabile

Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Nino Arrigo
Marika Boffa
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Antonio D'Ambrosio
Maria Dimauro
Giovanni Genna
Carlangelo Mauro
Gennaro Sgambati
Francesco Sielo
Chiara Tavella

Impaginazione

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa

PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

Settembre 2019

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesia

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Dott. Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino Registrazione
presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre
2001
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione c/o Dott.

Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va
indirizzato al suddetto recapito. La rivista ringrazia e si
riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o
una segnalazione. Il materiale inviato alla redazione non
sarà restituito in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione
e traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40, 00 (Italia)
- € 60, 00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestesia.it, specificando titolo e annata.

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), ANNALISA BONOMO (Università di Enna “Kore”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari “Aldo Moro”), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma “Tor Vergata”), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania) GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca’ Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli Suor Orsola Benincasa), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesie» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)</i>	9
--	---

SAGGI

CLARA ALLASIA, <i>«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca</i>	37
MARIA SILVIA ASSANTE, <i>Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein</i>	49
LIBORIO BARBARINO, <i>Dall'«erba» nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la «princeps»</i>	59
MICHELE BIANCO, <i>Mario Luzi. Dall'«esistenzialismo tragico» all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola</i>	71
MARIKA BOFFA, <i>Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen</i>	89
GIULIA CACCIATORE, <i>Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet</i>	99
LAURA CANNAVACCIUOLO, <i>La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo</i>	109
LOREDANA CASTORI, <i>Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura</i>	119
IRENE CHIRICO, <i>La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere «i misteriosi atti nostri»</i>	131

DANIELA DE LISO, <i>«Poesia che mi guardi».</i> <i>Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive</i>	147
SILVIA DE SANTIS, <i>Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnese»</i>	159
ANGELO FÀVARO, <i>Un proletario che si chiama artista:</i> <i>A. Moravia e il '68, a mente fredda</i>	169
SABRINA GALANO, <i>La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco:</i> <i>un romanzo storico, un film, una serie televisiva</i>	187
ROSALBA GALVAGNO, <i>La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi*</i>	203
CARLA MARIA GIACOBBE, <i>Riflessioni novecentesche recepite e tradotte:</i> <i>la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia</i>	215
ANDREA GIALLORETO, <i>«Materiali da riflessione e da poesia»:</i> <i>«Albergo Italia» di Guido Ceronetti</i>	225
ROSA GIULIO, <i>La costruzione del personaggio Serafino</i> <i>nei «Quaderni» di Pirandello</i>	235
SALVATORE GUARINO, <i>Dossografia di un'immagine pascoliana:</i> <i>«il campetto con siepe e con fossetto»</i>	261
ENZA LAMBERTI, <i>Il decennio «maturo» del femminismo letterario</i> <i>tra innovazioni e limiti</i>	273
VALERIA MEROLA, <i>«Un'arte. Un'arte assolutamente»:</i> <i>primi appunti su Moravia critico cinematografico</i>	289
LAURA NAY, <i>Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»:</i> <i>il Novecento di Carlo Levi</i>	299
GIORGIO NISINI, <i>Gentilini, De Angelis, Minguzzi:</i> <i>tre saggi d'arte di Pasolini del 1943</i>	309
SIMONA ONORII, <i>Per una mappa dell'esotico:</i> <i>«La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio</i>	317
MARIA PIA PAGANI, <i>«La città morta» nel teatro all'aperto</i> <i>del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)</i>	329

MARINA PAINO, <i>L'occhio di Quasimodo</i>	341
GIUSEPPE PALAZZOLO, «Il nostro più grande romanzo del '900». <i>Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni</i>	353
NATALIA PROSERPI, «Forse la realtà è fantastica di per sé» <i>Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi: (Donna di Porto Pim e Notturmo indiano)</i>	365
CARLA PISANI, <i>Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani</i>	383
VALERIA PUCCINI, <i>La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo</i>	397
LORENZO RESIO, <i>Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante</i>	411
PIETRO RUSSO, <i>L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino</i>	421
ANNAMARIA SAPIENZA, «Ti racconto una storia». <i>Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena</i>	431
GENNARO SGAMBATI, <i>Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema</i>	441
ANTONIO SICHERA, <i>Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini</i>	451
LAVINIA SPALANCA, «Ars poetica». <i>L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico</i>	463
CHIARA TAVELLA, <i>Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»</i>	473
FRANCESCA TOMASSINI, <i>Su Pirandello critico d'arte</i>	483
GIANNI TURCHETTA, <i>Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»</i>	493
MONICA VENTURINI, <i>Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci</i>	501

DISCUSSIONI

<i>«In questo mezzo sonno»: temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni</i> (Virginia di Martino)	513
AA.VV., <i>Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)</i> (Andrea Gialloredo)	522
SILVIA DE LAUDE, <i>I due Pasolini</i> (Antonio D'Ambrosio)	526
LUIGI FONTANELLA, <i>Lo scialle rosso: appunti di lettura</i> (Anna Vincitorio)	530
<i>Un intrico di Sentieri nascosti</i> (Clara Allasia)	532
RAFFAELE MANICA, <i>Praz</i> (Luigi Bianco)	538
SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), <i>Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri</i> (Angelo Favaro)	541
ANTONIO SACCONI, <i>«Secolo che ci squarti...Secolo che ci incanti».</i> <i>Studi sulla tradizione del moderno</i> (Marika Boffa)	544
<i>Abstracts</i>	551
<i>Ringraziamenti</i>	575

Annamaria Sapienza

«TI RACCONTO UNA STORIA».

IL TEATRO DI NARRAZIONE TRA SCRITTURA VERBALE E SCRITTURA DI SCENA

Tentativi di definizione

“Teatro di narrazione” indica un fenomeno teatrale sviluppatosi in Italia agli inizi degli anni Novanta e, vivo fino ad oggi, segna una particolare evoluzione della drammaturgia letteraria. Caratterizzata dalla presenza di un solo attore in scena, la rappresentazione si basa essenzialmente sulla capacità dell’interprete di intrattenere il pubblico raccontando una storia attraverso la propria tecnica affabulatoria. Si tratta di una pratica diffusasi rapidamente e, soprattutto, rivelatasi feconda di risultati sulla scena contemporanea. Numerose sono infatti le produzioni incentrate negli ultimi trent’anni sulla figura di un attore che, da solo e con pochi oggetti sulla scena, narra una vicenda senza ricorrere all’interpretazione di fatti e personaggi, ma li presenta offrendo la sua persona come tramite unico della comunicazione. Il ricorso all’immaginario collettivo, la scelta di temi sociali, la riflessione civile e la controinformazione, sono elementi frequenti che spesso rendono l’esibizione uno sguardo “altro” verso la storia e un invito al pensiero critico.

L’elemento narrativo ha da sempre costituito un principio fondante nel teatro occidentale¹ e, dunque, il genere non costituisce una novità in senso assoluto, ma si inserisce nel quadro di una riflessione più ampia sui mutati rapporti con la scrittura testuale e con la messinscena². Al di là del filo rosso che rintraccia la dimensione del racconto monologante in esempi teatrali diversificati a partire dall’antichità, è senz’altro opportuno riconoscere più diretti precursori in singolari figure del secondo Novecento quali Dario Fo e Giuliano Scabia, identificandone contestualmente le differenze di base. In entrambi, sebbene con tecniche e risultati differenti, si sviluppa una ricerca di spazi e contesti alternativi allo spettacolo tradizionale tale da attivare una pratica scenica che, affidata ad un solo

¹ M. DE MARINIS, *L'attore solista vent'anni dopo*, in *L'attore solista nel teatro italiano*, a c. di N. PASQUALICCHIO, Bulzoni, Roma 2006, pp. 26-46; P. PUPPA, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Bulzoni, Roma 2010.

² Gerardo Guccini definisce il teatro di narrazione un «quasi-genere». Cfr. G. GUCCINI, *Teatro e narrazione: nuova frontiera del dramma*, in *Il Novecento. Un secolo di cultura: Italia e Ungheria*, a c. di I. FRIED e E. BARATONÓ, Ponte Ala- pítvány, Budapest 2002, p. 211.

interprete, include il pubblico nel vortice dell'immaginazione evocata da un corpo che narra. Riscoperta della tradizione popolare, rilettura del patrimonio orale e lavoro sulle tecniche espressive, sono ingredienti essenziali di una drammaturgia basata sull'affabulazione dove il racconto è verbale, gestuale, sonoro e non privo di risvolti politico-sociali. Naturalmente *Mistero Buffo* (1967) è il modello principale prodotto da Dario Fo in tal senso, destinato ad essere un riferimento ineludibile in tale ambito. Analogamente, dopo le esperienze condotte nel campo dell'animazione e del decentramento alla fine degli anni Sessanta, Giuliano Scabia apre la strada a significativi percorsi di riappropriazione dell'identità culturale incanalati in una forma narrativa sia collettiva che per attore solo (come, solo per citare un campione rappresentativo, *Il gorilla quadrumano* del 1974). Tuttavia, nel caso di Fo i momenti solisti sono il prodotto di momenti narrativi montati a catena e le situazioni costruite da Scabia si nutrono di una eterogeneità suggerita dal territorio e dai partecipanti all'azione laddove la narrazione, che qui si cerca di definire, gode di assoluta unitarietà³.

Accanto ai riferimenti storici di Fo e Scabia, com'è noto, a partire dalle conquiste del Nuovo Teatro negli anni Sessanta si sviluppa una stagione sperimentale destinata a indicare una strada di non ritorno nell'esplorazione di nuove possibilità della scena mediante il ribaltamento dei suoi canoni fondamentali, l'esplorazione dei linguaggi performativi, l'azzeramento e la riqualificazione di una nuova specificità autonoma dalla letteratura. La riformulazione degli statuti del teatro sposta l'asse verso uno spazio definito sul piano visivo che trova nel concetto di «scrittura scenica» il suo epicentro, in vista di un processo non mediato con la costruzione teatrale nella quale il testo verbale è solo uno degli elementi che concorrono alla sua definizione⁴. Tale atteggiamento, nell'incessante trasformazione delle linee estetiche e delle metodologie, persiste e si evolve nella stagione della Post-avanguardia degli anni Settanta e della Nuova Spettacolarità dei primi anni Ottanta, dove lo sguardo è rivolto ai segni del contemporaneo con particolare riferimento agli audiovisivi. Tale atteggiamento, concentrato sul processo creativo piuttosto che sul prodotto estetico, convive sul territorio nazionale con forme ordinarie di prosa e con esempi di mature linee registiche che completano il tessuto sul quale sorge la prima generazione di narratori⁵.

In apparente controtendenza tanto alla temperie sperimentale fondata sulla destrutturazione delle forme quanto a tradizioni più organiche di rappresentazione teatrale, un gruppo di artisti individua nella narrazione “a voce” la risposta all'urgenza mai sopita di

³ L. MANGO, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Carocci, Roma 2019, pp. 338-341.

⁴ MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003; M. GRANDE, *Scena, evento, scrittura*, Bulzoni, Roma 2005.

⁵ GUCCINI, *La bottega dei narratori*, Dino Audino editore, Roma 2005; S. SORIANI, *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Zona, Civitella in Val di Chiana, 2009.

ritrovare il senso più autentico del teatro⁶. Ristabilire una vicinanza interpersonale con il pubblico attraverso la chiave drammaturgica del racconto diventa una risposta possibile al binomio arte-società e all'incompatibilità tra fruizione popolare e sperimentazione. La fede rinnovata in un rapporto immediato con lo spettatore genera una scrittura, sia del testo che della scena, dall'alto potere relazionale, straordinariamente flessibile nei temi e nei contesti.

I pionieri di questa tendenza rivelano una formazione dedicata allo studio di nuove grammatiche teatrali fondate sull'unità di misura del laboratorio (drammaturgia collettiva, di teatro ragazzi ecc.), tali da sviluppare un'attitudine istintiva alla composizione aperta. La tappa dell'animazione, in particolare, risulta come bagaglio e verifica dell'opportunità di concepire uno spazio progettuale in contrapposizione a modelli teatrali predefiniti, che consente di rivolgersi a platee vaste ed eterogenee senza rinunciare alla ricerca. Ma più di ogni altra cosa, i rappresentanti della prima ondata di narratori della scena sono accomunati da un apprendistato da attore (e non da scrittore, regista, scenografo o altro), del quale mantengono il punto di vista e la peculiarità di costruire l'universo delle presenze contenute nelle narrazioni mediante un'autorialità che si realizza in presenza.

La nuova performance epica e i narr-attori

Il teatro di narrazione diventa ben presto oggetto di studi specialistici che, a partire dall'analisi del fenomeno in generale e poi dei singoli artisti, tracciano alcune coordinate fondamentali. In particolare, di fronte ad un'incessante fioritura di espressioni teatrali appartenenti al genere in diverse città italiane, Gerardo Guccini e Claudio Meldolesi elaborano il concetto di «nuova performance epica» all'interno della quale il teatro di narrazione offre un campionario di infinite sfumature espressive:

Parlando di nuova performance epica, intendiamo [...] indicare – che si sono costituite possibilità recitative impregnate all'andamento narrativo dell'eloquio; – che queste sottendono diversi vissuti e tecniche di attuazione; – che il riconoscimento di tali diversità richiede l'utilizzo d'una visione più ampia di quella richiesta dalle singole modalità considerate. Il 'teatro narrazione' è, dunque, solo un insieme delle nuove modalità epiche, che si presentano come un arcipelago di tendenze già varie al loro interno⁷.

Teatro di narrazione e performance epica si intersecano in una generale rinuncia alla struttura dialogica senza ripudiare la forma drammatica, sebbene questa sia ridotta al

⁶ M. CASSELLA, *Teatro di Narrazione e scrittura scenica*, in «Zibaldone. Estudios Italianos», vol. 4, n. 1, gennaio 2016, pp. 206-215.

⁷ C. MELDOLESI, G. GUCCINI, *L'arcipelago della nuova 'performance epica'*, in «Prove di drammaturgia», a. X, n. 1, luglio 2004, p. 3. Su tale questione si segnala anche *Ai confini della performance epica*, a c. di GUCCINI, in «Prove di Drammaturgia», a. XI, n. 2, dicembre 2005.

minimo in termini di azione scenica. Il ventaglio dei vissuti, della formazione e delle tecniche degli artisti coinvolti pone di fronte ad una significativa poliespressività dei prodotti all'interno dei quali le strategie narrative, i tratti attoriali e gli stili compositivi definiscono un nuovo *corpus* teatrale. Ma al di là di lecite distinzioni formali tra narrazione pura (tipica dell'attore completamente da solo), narrazione drammatizzata (laddove il narratore si serve di alcuni oggetti di scena) e dramma narrativo (essenzialmente strutturato a più voci), è possibile individuare delle linee comuni che definiscono un inedito concetto di epicità articolato tra scrittura verbale e messa in scena⁸.

Il metodo di composizione prevede un lavoro preliminare su materiali eterogenei, vissuti in prima persona o impiegati come suggestione, in vista di un momento performativo da condividere. L'insieme delle tipologie desunte dal patrimonio orale (fiaba, favola, parabola, canzone popolare, proverbi ecc.) si intreccia con un nucleo eterogeneo di forme scritte (cronache, biografie, agiografie ed altro) e, più di recente, con materiali audiovisivi. Il passaggio dall'oralità al codice testuale risulta fluido e dai confini labili, giacché si stratifica, si sedimenta e si modifica con l'esperienza di scena, osmosi necessaria e continua della trasformazione semantica. Temi di ampio interesse storico e sociologico, ancorché scaturiti da memorie personali, stabiliscono una naturale adesione con lo spettatore, testimone attivo di un evento riconoscibile come comunitario. La scelta si rivela fortunata, meditata nella progettazione e spontanea nella forma, rimandando a pratiche antiche di socialità dove la parola è veicolo di immaginazione di infiniti mondi e lo spazio scenico è territorio eletto di visioni fantastiche.

Autore ed esecutore di questo processo è una figura polivalente che racchiude il triplice ruolo di autore, attore e spesso anche regista, più correttamente definita da Gian Piero Nosari «narr-attore»⁹. Tale appellativo delinea un interprete che non ha il compito di incarnare un personaggio, ma si impegna a raccontare una storia nella quale abilmente entra ed esce, assumendo volta per volta una galleria di protagonisti senza mai assorbirne nessuno (o forse attingendo un po' da ognuno di essi), conservando il proprio punto di vista che stabilisce il giusto grado di empatia e distacco dalla materia narrata. Il contatto con il testo è preciso ma liquido, nella misura in cui ad una base in gran parte prestabilita e rispettata come garanzia del tempo/ritmo dell'esecuzione, si sovrappone un arcipelago di piccole deviazioni, improvvisazioni, conseguenze empatiche di un incontro che si rinnova e si scrive ad ogni replica. Il risultato conquista l'attenzione dello spettatore mediante una recitazione che non solo utilizza un testo privo di ruoli, ma riduce sensibilmente l'azione. L'evento scenico mostra ben chiara la linea di demarcazione tra realtà e finzione teatrale, un interstizio espressivo nel quale il narr-attore è motore che irradia immagini mediante una sostanza invisibile della quale è autore consapevole.

Il processo compositivo vive di un rapporto privilegiato con l'oralità e ingloba in sé modalità plurime del discorso diretto. In essa si inseriscono le inflessioni, gli accenti,

⁸ G.P. NOSARI, *I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, in «Prove di Drammaturgia», a. X, n. 1, luglio 2004, pp. 11-14.

⁹ Ivi, p. 11.

le sonorità, la gestualità complementare e tutta una serie di particolari che appartengono al narra-ttore (la sua provenienza geografica, la lingua, la cultura di riferimento, la formazione ecc.), raccolti e filtrati attraverso l'abilità personale di organizzare i dati ed elaborare una autorialità drammaturgica. Dunque, l'oralità diventa testo e rientra in un sistema duttile che si stratifica con elementi imprevedibili nell'unicità dell'evento teatrale:

Le esperienze di 'teatro narrazione', esponendone in sintesi le dinamiche fondamentali, si servono di segmenti anche molto estesi di "scrittura oralizzata" – modellata, cioè, sulle qualità foniche e sulle accentuazioni espressive proprie al parlato dell'attore/narratore – che poi rielaborano attraverso l'esercizio d'una oralità-che-si-fa-testo; oralità che non procede per formule – come nelle tradizioni dell'oralità etnica – ma per invenzioni estemporanee: accelerazioni, sospensioni, sostituzioni, accentuazioni, riprese, nuove immagini, raccordi e dialoghi improvvisati¹⁰.

Artefice di una modalità inclusiva di intendere l'evento teatrale, il narr-attore tesse un microcontesto relazionale nel quale lo spettatore è interlocutore attivo, libero dalla mediazione del personaggio. L'assenza di parti da interpretare favorisce la partecipazione ad una storia che diventa materia viva ma non consente immedesimazione, un universo che offre tratti riconoscibili come personali in un equilibrio nel quale il ponte emozionale tra pubblico e narr-attore è controllato dalla distanza imposta dal racconto.

La nuova performance epica, che si articola nelle invenzioni multiple dei narra-ttori, incarna il prodotto maturo di una serie di attraversamenti teorici, poi verificati sul campo, del secondo Novecento. Sarebbe imprudente individuare una contrapposizione con il Nuovo Teatro solo alla luce di una inconfutabile dominante verbale, tanto abiurata o quanto meno ridimensionata in decenni di sperimentazione. Il percorso che dalla fine dagli anni Sessanta conduce fino ad oggi, ha affrontato questioni epocali riguardanti il valore della rappresentazione, lo statuto dell'attore, la scelta di spazi alternativi, il ruolo politico del teatro, i suoi rapporti con il territorio e tanto altro, dove la condanna della subordinazione alla componente verbale è solo una delle problematiche affrontate e, sicuramente, trasversale alle altre. La linea più fertile della ricerca ha avuto innanzitutto il merito di indicare la necessità di un'interrogazione continua sulle possibilità del teatro, un atteggiamento incessantemente vigile sul rischio di nuovi manierismi. E dunque, in considerazione delle conquiste che tanto teatro ha raggiunto sul piano di una generale riformulazione dell'esperienza teatrale, il teatro di narrazione ritrova nel sistema della mediazione fisica di un testo anfibio, elaborato tra scrittura letteraria e oralità, il volano per una nuova organizzazione della scena.

Una maggiore serenità nei confronti degli elementi costitutivi del teatro, decantati da infinite rimodulazioni con i segni del contemporaneo, consente ai narra-ttori di ricalibrare

¹⁰ GUCCINI, *Il teatro di narrazione: tra "scrittura oralizzante" e "oralità-che-si-fa-testo"*, in «Prove di drammaturgia», a. X, n. 1, luglio 2004, p. 15.

la scrittura come processo in divenire che utilizza le parole all'interno dell'alfabeto composito e concreto della scena. La destrutturazione semiotica tipica della sperimentazione della post-avanguardia, nella nuova performance epica si ricompatta in un percorso nel quale si incontrano parola e azione. L'epicità realizza la sua potenza nel tempo e nello spazio assoluti del teatro, laddove la natura straniante del racconto e il diaframma del narr-attore sono antidoti a statiche convenzioni.

Protagonisti della prima ora: Baliani, Paolini, Curino

Tralasciando un discreto campionario di esperimenti transitori, i primi spettacoli di teatro di narrazione che ne hanno sancito l'esistenza, stimolando l'interesse di critica e pubblico, appartengono agli anni Novanta. A titolo esemplificativo, è possibile identificare tre capostipiti che hanno mantenuto vivo fino ad oggi il versante della nuova performance epica e ne hanno fornito i postulati fin dagli albori, impegnandosi anche in produzioni teatrali di altro tipo. Alcuni spettacoli fondativi (sul piano storiografico e analitico) di Marco Baliani (1990), Laura Curino (1993) e Marco Paolini (1993) segnano pertanto il paradigma di una linea che, nel corso di tre decenni, ha dato il via allo sviluppo di espressioni analoghe e poliedriche in tutta Italia¹¹.

Marco Baliani inaugura una scrittura teatrale che potrebbe essere definita "inversa", data la scelta di trasferire sulla scena i ritmi e le peculiarità della forma orale sulla base di un testo regolare. In *Kolhaas* (1990), spettacolo che lo porta all'attenzione nazionale, egli trae spunto dal *Michele Kohlhaas* di Einrich von Kleist, storia di un sopruso nella Germania del Cinquecento risolto attraverso una incontrollabile catena di violenze scaturite dal ricorso alla giustizia terrena. Baliani non utilizza il testo originale, ma la forza propulsiva che sostiene le parole, in una scrittura inedita che recupera il vigore dell'oralità e si nutre di vicende individuali. Attraverso la voce mutevole, la gestualità essenziale, la fisicità misurata, Baliani propone un personale attraversamento del riferimento letterario creando le condizioni di un incanto nel quale le immagini e le sensazioni evocate dall'epicità della parola si ricompattano nella ritualità dell'incontro teatrale che diventa comunitario. Baliani basa il suo narrare sullo stupore, quasi infantile, che diventa appartenenza ad una identità profonda e universale:

Nel mio racconto orale è come se avessi aggiunto allo scheletro osseo riconoscibile della struttura del racconto di Kleist, nervi muscoli e pelle che provengono non più dall'autore originario ma dalla mia esperienza, teatrale e narrativa, dal mio mondo di visioni e di

¹¹ Per una ricognizione dei protagonisti della nuova performance epica dei primi vent'anni si segnala V. RUGGIERO PERRINO, *Il teatro di narrazione e la nuova performance epica*, in «Stratagemmi», n. 18, giugno 2011, pp. 67-154. Per l'evoluzione della nuova performance epica nelle manifestazioni pubbliche di giornalisti, scrittori e scienziati, si segnala GUCCINI, *Recitare la nuova performance epica*, in «Acting Archives Review», a. 1, n. 2, novembre 2011, pp. 65-90.

poetica [...]. Così via via il testo originale si è come andato perdendo e ne nasceva un altro, un work in progress alla prova di spettatori sempre diversi, anno dopo anno, in spazi teatrali e non, secondo un procedimento di crescita che ai miei occhi appare come qualcosa di organico, come mi si formasse tra le mani un organismo vivente sempre più ricco e differenziato¹².

In *Corpo di stato* (1998), con una gestione ancora più cosciente dei materiali in campo, Baliani segue il filone dell'impegno civile, rinforzando una tendenza presente in quasi tutti i narratori¹³. Utilizzando la Storia come spazio condiviso, egli affronta il tragico e noto episodio dell'assassinio di Aldo Moro riflettendo sul «rapporto conflittuale tra esigenza di rivolta contro l'ingiustizia e assunzione del ruolo di giustiziere»¹⁴. La forma antica della trasmissione orale dell'esperienza, contemporanea e bruciante, diventa qui fulcro della scena nella quale la cronaca, l'universo mitico e la reazione in prima persona vestono i panni di una parola necessaria, epica nell'obiettivo totalizzante dell'ascolto che diventa vita: «Ho cercato allora di ritornare laggiù, in prima persona, ricordandomi di me in quei giorni, trovando nelle mie esperienze di allora quelle "piccole storie" che sole possono tentare di illuminare la Storia più grande»¹⁵.

Marco Paolini e Laura Curino condividono una significativa esperienza di formazione con il Laboratorio Teatro Settimo diretto da Gabriele Vacis. Negli anni Ottanta il tratto distintivo della compagnia è quello di concepire la scena come proiezione evocativa dei suoi segni, risultato di intensi percorsi di gruppo¹⁶. Da questa officina teatrale, già orientata alla riqualificazione degli elementi base dell'equazione attore/spettatore, scaturiscono alcune espressioni di teatro di narrazione che mostrano le tracce indelebili di tale apprendistato e provano quanto il gruppo di Settimo Torinese abbia avuto un ruolo determinante nel gettare le basi del fenomeno¹⁷.

Dopo una serie di spettacoli con la compagnia, Laura Curino approda alla scelta di proseguire individualmente la sua strada alla ricerca del teatro. Dopo un primo esperimento con *Stabat Mater* (1989) insieme ad un piccolo gruppo di compagni di scena (Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni, Luca Riggio), è con *Passione* (1993) che l'artista giunge ad una dimensione compiuta nella quale definisce la sua carriera di narratrice

¹² www.marcobaliani.it (24/04/2019)

¹³ L. BERNAZZA, *Frontiere di Teatro Civile*, Editoria & Spettacolo, Roma 2010; D. BIACCHESI, *Teatro Civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Edizioni Ambiente, Città di Castello 2010.

¹⁴ www.marcobaliani.it (24/04/2019)

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Per una ricostruzione della storia e l'attività del Laboratorio Teatro Settimo si rimanda, tra i vari contributi, alla sintesi presente in GUCCINI, *La bottega dei narratori*, cit., pp. 75-107.

¹⁷ In tempi più recenti anche Mariella Fabbris, tra i membri fondatori del Laboratorio Teatro Settimo, ha intrapreso una carriera individuale di narratrice teatrale e da qualche anno porta in giro (soprattutto in appartamenti privati) *Riso angelico*, esperienza narrativo-culinaria per un massimo di 20 partecipanti nella quale il racconto di vicende personali legate all'infanzia procede di pari passo alla preparazione di una pietanza da condividere in un rituale collettivo.

dando corpo e voce ad un tempo popolato di presenze, situazioni e fatti autobiografici o di fantasia¹⁸. Questa fase artistica consente a Laura Curino di affinare i principi della sua performance epica in alcuni capisaldi:

una dimensione epica e straniata sottesa alla costruzione del personaggio, che proietta il ruolo dell'attore oltre i limiti della sua mera funzione interpretativa; l'elaborazione dell'atto teatrale come risultato di un lavoro che si arricchisce nel corso di un continuo divenire, sempre aperto a nuove sollecitazioni in corso d'opera; la necessità di mantenere un rapporto dialettico tra vita e teatro; il valore pedagogico che l'esperienza teatrale assume quando l'attore non rinuncia a mostrare la sua verità personale¹⁹.

Passione narra la scoperta della vocazione teatrale dell'autrice/attrice, e la strenua difesa di tale intuizione, sullo sfondo della grigia periferia industriale torinese che ha accompagnato la sua infanzia. La storia raccontata, ricca nelle sollecitazioni ma essenziale nella forma, materializza i quartieri-dormitorio formati nel processo di industrializzazione dal dopoguerra in poi, restituisce il suono di alveari di cemento nei quali si mescolano culture e dialetti sradicati. Intere etnie guizzano nei tratti rapidi dei personaggi evocati, ospiti di un paesaggio che appiattisce le diversità nell'isolamento dei meccanismi produttivi.

Chiudono gli anni Novanta *Olivetti* (1996) e *Geografie* (1999) la cui forza risiede nel tentativo di Laura Curino di strappare all'oblio una storia recente di grande impatto sociale (il capitalismo umanizzato della famiglia Olivetti e la crescita dell'Italia nel secondo Novecento), stimolando la memoria degli spettatori attraverso l'intreccio di fatti pubblici e privati. La sfida è quella di suscitare immagini in assenza di elementi e di interlocutori di scena, stabilendo una sottile intimità attraverso una parola complice e aggregante.

Analogo è il solco tracciato anche da Marco Paolini che, però, conquista una posizione più emblematica all'interno del panorama del teatro di narrazione italiano grazie ad un'occasione mediatica. Dopo l'esperienza con il Laboratorio Teatro Settimo, il percorso artistico di Paolini si sviluppa parallelamente all'adozione di altri linguaggi del contemporaneo mediante alcuni passaggi alla radio, al cinema, in televisione e nell'editoria. Tali avvicinamenti alimentano la consapevolezza sui sistemi e i modi di vivere il presente, in una direzione che indugia sulla dimensione dell'incontro e medita sulla necessità di rimodulare il tempo del ricordo, nella vita come nello spazio del teatro, in una rinnovata fiducia nel racconto visionario. La sua produzione si articola secondo tre vettori che, con tratti differenti caso per caso, declinano le possibilità di concepire la relazione teatrale: le narrazioni civili (che si concentrano su tragedie ormai dimenticate), l'affabulazione comica condita di elementi autobiografici (dove è forte il rimando alla memoria collet-

¹⁸ Per una maggiore descrizione del processo compositivo degli spettacoli di Laura Curino si rimanda al sito www.lauracurino.it.

¹⁹ P. SOMMAIOLO, nota introduttiva a L. CURINO, *Appunti sulla costruzione del personaggio*, in «Acting Archives Review», a. I, n. 2, novembre 2011, p. 247.

tiva) e gli spettacoli analoghi con musica (nei quali l'inclusione dell'elemento sonoro è strategia compositiva di base)²⁰.

Dopo una prima fase nella quale sperimenta la possibilità di dilatare gli elementi minimi della narrazione scenica²¹, è con *Il racconto del Vajont* che Paolini sancisce un ruolo determinante per la legittimazione del genere. Rappresentato per la prima volta nel 1994, lo spettacolo racconta il disastro ambientale e la morte di quasi duemila persone nell'ottobre 1963 a causa del crollo della diga del torrente Vajont al confine tra Veneto e Friuli. Un lungo lavoro di documentazione precede le fasi di scrittura dello spettacolo (dal testo *Sulla pelle viva* di Tina Merlin²² alle cronache, dai dati catastali alle perizie tecniche) che smantella le tesi costruite ad arte e sostenute per anni al fine di eludere gravi responsabilità politiche²³. Concepito per piccoli luoghi, *Il racconto del Vajont* (conosciuto anche come *Vajont 9 ottobre '63 - orazione civile*) raggiunge la sua massima diffusione solo grazie alla versione televisiva che, a sorpresa, registra un audience altissimo. In occasione del trentaquattresimo anniversario del disastro, il 9 ottobre 1997 Paolini va in diretta su Rai 2 dal luogo del crollo dove, per l'occasione, viene allestito un teatro all'aperto. Una scena vuota, un tavolo, una lavagna per indicare alcuni dati schematici e una sveglia per scandire il tempo, sono gli unici elementi sui quali si basa l'esibizione sia teatrale che televisiva; eppure sono sufficienti a scatenare un evento di massa, inaspettato o forse sperato, che trova nel senso dell'orazione civile la sua potenza coesiva. L'attore/autore organizza la testimonianza e la memoria ripercorrendo a ritroso le fasi che dalle conseguenze del disastro risalgono ai fatti reali, ai responsabili, alla società dei primi anni Sessanta, al momento tragico in cui vengono spazzati via quattro paesi. Paolini riesce a rievocare sulla scena una storia, semplice e densa, che include tensione politica e slancio interiore sulla base di una fisicità verbale che travalica i confini del palcoscenico per irradiarsi nello spazio virtuale televisivo: il coinvolgimento del pubblico è totale sul piano etico, civile ed emotivo²⁴. Con *Appunti foresti* (1994) e *Il Milione* (1999) Paolini, in alternanza a produzioni di dichiarato impegno civile, inaugura un ciclo di narrazioni che si pongono come osservazione del mondo e domanda incessante sulle possibilità del teatro, affinando una tecnica che diventata modello esemplare.

Già dalle esperienze dei primi artisti di teatro di narrazione, qui sommariamente trattate, si conferma la forma aperta della nuova performance epica. Le finalità di singoli

²⁰ SORIANI, *Sulla scena del racconto*, cit., pp. 173-174.

²¹ Paolini inaugura la prima fase dell'attività autonoma di narratore teatrale con *Album*, definizione che racchiude cinque spettacoli compresi tra il 1987 e il 1999 (qualcuno dei quali rivisitato nel decennio successivo): *Adriatico* (1987), *Tiri in porta* (1990), *Liberi tutti* (1992), *Aprile '74 e 5* (1995), *Stazioni di transito* (1999).

²² T. MERLIN, *Sulla pelle viva*, La Pietra, Firenze 1983 (I edizione). Il testo ha avuto altre quattro edizioni di editori diversi.

²³ Questa volta lo spettacolo si avvale della collaborazione alla scrittura di Gerardo Guccini e Alessandra Ghiglione, mentre la regia è di Gabriele Vacis.

²⁴ I materiali dell'attività di Maro Paolini sono rintracciabili organicamente nel sito www.jolefilm.com, società che costituisce il luogo di elaborazione e di produzione dell'attività dell'artista in ambito teatrale, editoriale, cinematografico e del settore audiovisivo.

processi non possono essere ridotte ad una presunta riscoperta della parola, all'esigenza di una piattaforma di denuncia sociale o al desiderio di rivitalizzare la cultura popolare. Né le tecniche e gli stili sviluppatasi convergono in una scelta unica sul piano compositivo e recitativi. Gli artisti che hanno schiuso tale orizzonte, nonché la nutrita schiera di protagonisti che nel tempo ha generato significative produzioni in questa direzione, provano con il lavoro sul campo l'impossibilità di cedere a pericolose generalizzazioni. Ma un dato enunciato in premessa risulta certamente unificante: il teatro di narrazione ha per oggetto il reale e, nelle sue declinazioni riflette le trasformazioni sociali come un sensore che registra il flusso della storia e lo trasforma nello spazio immaginifico del teatro.