

Engagement, comunicazione e consolazione nel teatro dei narratori

Engagement, communication and consolation in the storyteller's theater

SIMONE SORIANI
simone-soriani@libero.it

RIASSUNTO: Nel contesto del teatro italiano del secondo Novecento, perlopiù dominato da orientamenti estetizzanti e formalistici, le produzioni dei narratori – secondo la lezione di Dario Fo, nelle cui “giullarate” è possibile individuare l’archetipo di un teatro affabulativo, dominato da un forte impegno politico – si sono spesso caricate di una valenza etica e civile, dal momento che i narratori hanno investigato soprattutto le grandi tragedie della Storia pubblica italiana e le aporie della contemporaneità. Tuttavia, il rischio di molti spettacoli di narrazione è che l’intento antagonista o contro-informativo sfumi in una dimensione “consolatoria”, dal momento che spesso il pubblico dei narratori è preventivamente allineato sulle posizioni politico-ideologiche trasmesse dal palco, per cui finisce per cercare nelle parole del narratore la conferma della bontà e della giustizia delle proprie idee.

Parole chiave: Dario Fo; Teatro di narrazione; Marco Baliani; Marco Paolini; Ascanio Celestini

Abstract: In the context of the Italian theatre of the second half of the twentieth century, mostly characterized by a propensity towards the aesthetic and the formalistic, the productions of the narratori (storytellers) are often charged with an ethical and civil value, following in the footsteps of Dario Fo in whose giullarate it is possible to identify the archetype of a storytelling theatre based on a strong political engagement. The narratori, indeed, investigated the most significant tragedies of Italian public history and the contradictions of contemporaneity. However, many narrative shows – despite their antagonistic and counter-informative intent – risk becoming somehow consolatory. Since their spectators usually share the same political and ideological values as the narratori themselves, they tend to listen to their words for confirmation of the goodness and equity of their own ideas.

Keywords: Dario Fo; Narrative theatre; Marco Baliani; Marco Paolini; Ascanio Celestini

Recibido: 22 marzo 2021 / aceptado: 9 abril 2021 / publicado: 1 octubre 2021



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

Teatro civile, teatro impegnato, teatro politico, negli ultimi anni questi termini, solo fino a poco tempo fa desueti, si sono sentiti pronunciare sempre più spesso, da critici, organizzatori, giornalisti, come se il teatro, e in particolare una parte del teatro di narrazione, avesse riscoperto una sua funzione di forte eticità, e si misurasse sul terreno di contenuti fortemente “politici” (Baliani, 2012, p. 168).

Con l’espressione ‘teatro di narrazione’ (e le sue varianti: ‘teatri della narrazione’, ‘teatro dei narratori’, ecc.) si indica una modalità scenica non oggettiva ma soggettiva, non mimetica ma diegetica in cui, cioè, l’attore – diversamente dal *comedién* che si adegua o trasforma nel personaggio drammatico – racconta una storia a un pubblico che non è più un *voyeur* passivo (secondo quanto previsto dalla teatralità tradizionale), ma è piuttosto un interlocutore consapevole e complice di quanto avviene alla ribalta. Si potrebbe dire che, nel teatro dei narratori, il discorso dell’istanza enunciante si sostituisce ai gesti, alle azioni ed alle parole che, nel teatro di Prosa, compiono e pronunciano le varie *dramatis personae*.

I critici cominciano a parlare di narrazione a seguito degli spettacoli di quelli che ormai si è soliti definire come i narratori della ‘prima generazione’: Marco Baliani, Laura Curino e Marco Paolini, le cui creazioni principali sono rispettivamente *Kohlhaas* (1989), *Passione* (1992) e *Il racconto del Vajont* (’93-’94¹). Tuttavia, le radici della narrazione possono essere fatte risalire alle giullarate di Dario Fo, in particolar modo a *Mistero buffo* che debutta sulle scene nel 1969 (quando i narratori sono ancora troppo giovani per una fruizione consapevole), ma che otterrà grande successo e attenzione pubblica con i passaggi televisivi del 1977, all’interno del ciclo de *Il teatro di Dario Fo* trasmesso dalla Rai. Del resto, durante la diretta del *Racconto del Vajont* andata in onda su Raidue nel 1997, lo stesso Paolini riconosce come proprio la visione del *Mistero buffo* alla TV possa essere considerato uno degli eventi iniziatici dell’avventura teatrale sua e di molti teatranti della sua generazione. *Mistero buffo*, infatti, è uno spettacolo che, per la prima volta nel teatro moderno, si fonda sull’affabulazione di un attore che solo sul palco – senza scenografia, senza luci, senza alcun sostegno oggettuale, ma con la propria corporeità e con la propria voce – racconta al pubblico in sala le vicende medievalescanti di giullari, eretici e contadini angariati ed oppressi dai *potentes* dell’epoca (la metafora storica, nel caso di *Mistero buffo*, è finalizzata a denunciare lo sfruttamento dell’uomo sull’uomo anche nella società capitalistica contemporanea). La dimensione fondativa del *Mistero buffo*, in quanto modello della successiva affabulazione

* La presente comunicazione sviluppa uno spunto che avevo originariamente avanzato nella relazione (mai pubblicata a stampa) *Comunicazione e consolazione nel teatro del racconto*, tenuta in occasione della tavola rotonda “Un teatro civile per un paese incivile?”, organizzata presso il Teatro Nebiolo di Tavazzano con Villanesco (Lodi) il 28/3/2009. Ho riproposto lo spunto originario in alcune mie pubblicazioni successive che di seguito riprendo parzialmente, con ampie integrazioni ed aggiornamenti, ed inserisco all’interno di un discorso organico ed unitario sul teatro dei narratori: cfr. Celestini & Soriani (2010) e Soriani (2017).

¹ È difficile stabilire la data del debutto del *Vajont*, trattandosi – come la gran parte delle creazioni di Paolini – di un vero e proprio *work in progress*: alcuni fissano la data della “prima” al 2 settembre 1993, altri al maggio dell’anno successivo (cfr. Puppa, 2018, p. 63).

tardo novecentesca, emerge anche dalla reazione allo spettacolo di Fo da parte dei critici dell'epoca: nessun critico degli anni '60-'70, infatti, definì come 'monologo' lo *show* dell'autore-attore lombardo, dal momento che per tutti si trattava di una 'conferenza-spettacolo', di un 'recital', ecc. La scelta dei critici dell'epoca di non classificare *Mistero buffo* come monologo dipende, plausibilmente, dal fatto che nella coscienza comune e diffusa dell'epoca il monologo consisteva nel tradizionale assolo shakespeariano, inteso come lo spazio in cui un personaggio confessa la propria interiorità. Al contrario, la giullarata di Fo, come i monologhi dei successivi narratori, si presenta come un discorso in cui l'attore rievoca una storia per mezzo del *logos* (ma anche servendosi delle proprie risorse performative, straordinarie nel caso di Fo) e indirizza tale discorso direttamente ad un pubblico partecipante e coinvolto. Insomma, in un monologo drammatico, "un personaggio fa scorrere ad alta voce un suo flusso di pensieri" e l'attore "lascia che le sue parole vengano catturate da un pubblico [...] a cui non ci si rivolge direttamente" e che "spia e ruba nel buio della sala quelle parole come un ladro"; nel monologo di affabulazione, invece, il "narrante cerca fin da subito lo sguardo e soprattutto le orecchie dello spettatore-ascoltatore" (Baliani, 2012, pp. 129-130). In questa prospettiva, *Mistero buffo* costituisce un momento di radicale rottura del codice drammatico dominante all'epoca ed un momento di altrettanto radicale innovazione scenica, attraverso la legittimazione – in quanto modalità teatrale novecentesca – dell'antichissima (ancestrale, verrebbe da dire) pratica del racconto orale.

Del resto, il modello della giullarata è sicuramente presente a molti narratori, per quanto – in generale – si possa riconoscere come questi non esibiscano le abilità mimiche e pantomimiche di Fo, né utilizzino l'articolata vocalità dell'autore-attore lombardo (dal basso greve al falsetto strozzato), perseguendo una poetica scenica incentrata sulla riduzione dei segni fisico-visivi e, in alcuni casi, rifiutando le "tecniche specifiche esterne alle proprie caratteristiche naturali" nell'intento di "riconvertire in materia teatrale la cultura del territorio in cui sono cresciuti" (Filice, 2016, p. 66). *Passione* della Curino, ad esempio, termina con un capitolo tratto da *Mistero buffo*, *Passione – Maria alla croce*. Nel caso di Paolini, il riferimento a Fo è evidente soprattutto negli spettacoli 'polifonici', come ad esempio nel ciclo degli *Album*, piuttosto che nelle 'orazioni civili' dove invece l'attore veneto esibisce una performatività molto più trattenuta rispetto alla prorompente istrionica del premio Nobel. Negli *Album*, dove si nota anche una dimensione molto più comica rispetto alle 'orazioni civili', si possono riconoscere alcuni passi che sembrano citare il magistero di Fo: si pensi a quando, durante una manifestazione, il protagonista del ciclo (Nicola) intravede l'amata Norma, salutandola con lo stesso gesto con cui, nella *Resurrezione di Lazzaro* tratta da *Mistero buffo*, un fedele saluta Marco che sta sopraggiungendo al camposanto al seguito di Cristo; oppure, si pensi alla *gag* del mantello in *Bonifacio VIII* che Paolini sembra riattualizzare nella raffigurazione di Don Bernardo. Ad una mia precisa domanda sull'influenza esercitata da Fo, l'autore-attore veneto un po' si schermisce:

Può darsi che ci sia qualcosa... Credo tuttavia che si tratti di un riferimento inconsapevole. Vuoi sapere se è un omaggio, una citazione come fanno i jazzisti? Forse sì, ma non mi ricordo se a quei tempi ero così raffinato... (Paolini in Soriani, 2009, p. 175).

Nel caso di Baliani, invece, la distanza da Fo è più marcata, sia per l'attenuazione del registro comico-farsesco sia per una performatività più asciutta e sintetica rispetto al clownismo del premio Nobel, tanto che Baliani sottolinea come quella di Fo sia "un'altra modalità di affabulare, legata soprattutto alla Commedia dell'Arte" (Baliani in Soriani, 2009,

p. 146). Anzi, Baliani attribuisce a sé l'aver sperimentato per primo, con *Kohlhaas*, un "teatro di pura narrazione":

Da allora si chiamò così, teatro di narrazione, per tutti quelli, e furono e sono tanti, che seguirono il mio esempio, provando ciascuno in forme e contenuti diversi a ridurre lo spazio scenico ad un corpo narrante (Baliani, 2012, p. 9).

Tuttavia, si può ricordare come uno dei primi spettacoli a cui abbia assistito il giovane Baliani sia stata proprio una rappresentazione di Fo ai tempi in cui Baliani frequentava ancora l'Università e Fo, uscito dal circuito ufficiale dell'Ente Teatrale Italiano, recitava in spazi anticonvenzionali come chiese sconsacrate, palazzetti dello sport, parchi cittadini e, per l'appunto, università occupate.

UN TEATRO COMUNICATIVO ED IMPEGNATO (NEL CONTESTO DELLA SCENA ITALIANA SECONDO-NOVECENTESCA). Il magistero di Fo si espleta soprattutto nella legittimazione, da parte dell'autore-attore lombardo, di una concezione civile del teatro, in quanto strumento di intervento nella realtà socio-politica: un teatro impegnato nella denuncia delle aporie della contemporaneità (si pensi al caso esemplare di *Morte accidentale di un anarchico*), eventualmente attraverso la metafora storica come in *Mistero buffo* o altri monologhi ambientati in un fantastorico passato (da *Fabulazzo osceno* al *Santo jullare Francesco*). Del resto, alla base del lavoro di gran parte dei narratori, c'è proprio un interesse politico, ovvero la volontà di rivolgersi alla *polis* e confrontarsi con questioni legate alla realtà immanente per svelare le contraddizioni e le magagne del presente o del nostro passato prossimo, oppure per fare luce sulle menzogne e le mezze verità della Storia pubblica italiana: da qui, il nesso stretto tra narrazione e teatro politico. Per questo Paolini sostiene che tutti i narratori possano essere considerati "figli legittimi di Fo", dal momento che il premio Nobel avrebbe insegnato "che non si deve scrivere per i posteri, che bisogna comprometersi", perché "l'arte non è sorda o cieca" e "il teatro si può fare con qualcosa che sente il tempo, che può guastarsi, che muore" (Paolini in Taglietti, 2004). Sempre a proposito della dimensione politica e civile del teatro, ha detto Paolini:

Il teatro non può cambiare il mondo ma può dar fastidio a chi lo peggiora. Perché per peggiorare il mondo non serve essere criminali, basta a volte esser smemorati. [...] Ciò che non è riuscito ai giudici deve esser fatto da storici, giornalisti o strani artisti. [...] Serve farlo perché [...] il silenzio è mafioso (Paolini, 2020, p. 9).

Simili le considerazioni di Baliani che lega la questione dell'*engagement* e della controinformazione alla dimensione comunitaria innescata dall'atto della narrazione:

Quando una società vuole stendere un manto di oblio sulle nefandezze appena compiute, allora si attiva un'altra memoria, quella fondata sulla viva voce del narratore, una memoria che esce allo scoperto, che testimonia un'altra verità, che racconta altre storie. Intorno a quella voce si forma subito un cerchio di orecchie in ascolto, un embrione di comunità (Baliani, 2017, p. 3).

La scelta della modalità narrativa, in questo senso, dipende dal fatto che il racconto permette una comunicazione immediata con gli spettatori, cioè si tratta di una forma trasparente che garantisce la possibilità di veicolare, in maniera univoca, un messaggio antagonista o contro-informativo al pubblico: "Il narratore fin dall'inizio si rivolge direttamente a chi gli sta davanti, non ci sono pareti, tutto è condiviso" (Baliani, 2017, p. 88).

In una prospettiva dialettico-storicistica, si potrebbe intendere la forma come una sorta di contenuto ‘precipitato’: è un’espressione metaforica di derivazione szondiana che permette di esplicitare l’origine della forma dalla sfera del contenuto e che sembra discendere dalla riflessione di Adorno, secondo cui “la forma che tocca a un contenuto è essa stessa un contenuto sedimentato” (Adorno, 1975, p. 207). Baliani, ad esempio, esprime la convinzione che l’attore debba agire come “un intellettuale che di volta in volta sceglie quale è il linguaggio più consono, più giusto e più efficace per mettere in scena quel determinato pensiero che intende trasmettere” (Baliani in Soriani, 2009, p. 144).

Proprio l’intento civile, politico e contro-informativo dei narratori è stato uno dei motivi del successo degli spettacoli di affabulazione: si pensi, ad esempio, alla trasmissione televisiva del *Racconto del Vajont* che ha inchiodato davanti alla televisione tre milioni e mezzo di spettatori, ottenendo un riscontro – in termini di *audience* – incredibile per uno spettacolo teatrale. Insomma, i narratori avrebbero restituito al teatro italiano una dimensione ‘popolare’, riuscendo ad agganciare anche un pubblico nuovo che non frequenta le sale e gli eventi scenici e che, magari, si reca a teatro per la prima volta dopo aver conosciuto i narratori in occasione dei loro passaggi televisivi². Infatti, dopo l’affermazione del cinema e della TV, con l’esaurimento della teatralità dei baracconi popolari più o meno itineranti (si pensi al Varietà ed alla Rivista, ad esempio), il teatro italiano ha cessato di assolvere quella funzione di intrattenimento e ricreazione che, fino ad allora, aveva svolto tanto per le classi dominanti quanto per le classi dominate. Così, da forma d’arte e comunicazione destinata all’intera *polis*, il teatro è divenuto sempre più un prodotto rivolto ad una ristretta élite socio-economica: anche il ‘teatro commerciale’, che negli anni ha visto alternarsi alla ribalta *star* e *starlette* del piccolo e del grande schermo, è stato fruito quasi esclusivamente da un pubblico borghese. A partire dagli anni ’60-’70, al circuito ufficiale dei teatri cittadini, sovvenzionati con fondi pubblici, si è affiancato il circuito della Ricerca, della sperimentazione e dell’avanguardia (per usare un’etichetta estrapolata dagli studi letterari, si potrebbe parlare di teatro ‘novecentista’): festival, piccoli teatri e teatri d’arte, cantine, centri sociali, ecc. Si tratta di spazi frequentati perlopiù da un pubblico di ‘addetti ai lavori’ (organizzatori, teatranti, critici, studiosi, studenti): solo per fare un esempio, è stato calcolato che l’intera produzione di Grotowski sia stata vista da non più di duemila persone, ma ancora ai primi del 2000 risultava che solo il 7% degli spettatori degli eventi teatrali prodotti e distribuiti in Italia avesse assistito a spettacoli di ricerca e sperimentazione (cfr. Sciarelli & Tortorella, 2004, p. 58). Quello della Ricerca, quindi, è un circuito che tende a connotarsi come autoreferenziale, dal momento che produce e si alimenta di micro-comunità selezionate, spesso chiuse alla realtà extrateatrale e disinteressate alle dinamiche sociali del presente (né i vari tentativi di decentramento, promossi dai teatri pubblici e da molti gruppi del teatro ‘novecentista’, hanno intaccato la dimensione elitaria della fruizione teatrale).

² Qualche anno fa mi è capitato un episodio molto significativo: ero andato a vedere uno spettacolo di Ascanio Celestini in un piccolo paese della Toscana e, in attesa che iniziasse lo *show*, stavo parlando al banco della regia con Andrea Pesce, fonico e membro della compagnia di Celestini. A un certo punto, si avvicinò una signora e, col biglietto alla mano, ci chiese come fosse strutturato un teatro perché non capiva le indicazioni presenti nel biglietto dove erano indicati l’ordine e il numero del palchetto a cui corrispondeva il suo posto. Disse che non sapeva come muoversi perché era la prima volta che si recava a teatro: plausibilmente, aveva deciso di vedere un lavoro scenico di Celestini dopo averlo conosciuto in uno dei programmi della Dandini, con cui Ascanio ha lavorato per diversi anni.

Sia la Ricerca sia la Prosa – se si escludono i casi di Eduardo De Filippo, Dario Fo e pochi altri – hanno mostrato scarso interesse nei confronti della contemporaneità: i teatri istituzionali, ad esempio, hanno perlopiù prodotto e realizzato un teatro di repertorio con l’allestimento dei grandi classici della tradizione. Da questo punto di vista, il ‘teatro di regia’³, che in Italia si afferma a partire dal secondo dopoguerra con Luchino Visconti e Giorgio Strehler, ha ambito a scardinare le dinamiche commerciali dell’allora contemporaneo sistema dello spettacolo: Visconti e Strehler – l’uno nell’ambito del teatro privato, l’altro nel circuito pubblico – hanno promosso ed avviato una stagione di intenso rinnovamento, introducendo sulle scene nazionali autori e produzioni internazionali dopo la ventennale autarchia fascista ed al contempo aspirando a rivolgersi alla drammaturgia italiana contemporanea. Non è un caso che nel ‘manifesto’ del Piccolo Teatro, fondato da Strehler con Paolo Grassi nel ‘47, si legga programmaticamente:

Aperti alla nuova cultura, portando nelle opere di drammaturgia e di regia i frutti di un nuovo costume d’arte, di una sensibilità nuova, di un linguaggio nuovo, possiamo sperare che gli autori nuovi ci vengano incontro⁴.

Per quanto a Strehler si debba riconoscere il merito di aver per primo presentato e divulgato al pubblico italiano la produzione di Brecht, a cominciare da *L’opera da tre soldi* (1955), per un totale di 19 spettacoli brechtiani allestiti nel corso degli anni, si deve altresì riconoscere come di fatto il progetto del Piccolo sia rimasto in parte irrealizzato, dal momento che il regista si è concentrato soprattutto sulle messinscena dei grandi classici della drammaturgia europea (Goldoni, Cechov, Pirandello, Shakespeare). Anzi, il lavoro dei registi si è progressivamente incanalato in una sorta di ‘manierismo’ che ha finito per sclerotizzarsi in una serie di *cliché* e stereotipi formali: insomma, con il tempo, le produzioni dei registi sono andate codificandosi in stili personali e standardizzati, da riproporre ad ogni successivo allestimento come formule fisse indipendenti dalla sostanza dei testi messi in scena, come nel caso del ‘realismo poetico’ dello stesso Strehler. Non a caso Dario Fo ha dichiarato:

Strehler si preoccupava di dimostrare come si potevano inserire certe situazioni, certe invenzioni, certe soluzioni che lui aveva sperimentato nel teatro epico, per esempio, anche in Goldoni. [...] Così facendo si allontanava completamente dal problema di che cosa vai a dire e perché lo vai a dire, di qual è il tuo rapporto con la realtà (Fo, 1990, p. 73).

Insomma, quello dei registi è un teatro – prosegue il premio Nobel – in cui “non si segue più il significato del discorso che va facendo l’attore, che cosa ti racconta, ma soltanto quello delle atmosfere, delle emozioni, dei suoni per se stessi. [...] È un teatro senza denuncia, senza aggressività, senza parte, che non prende parte di niente, tremendamente estetico-edonistico” (Fo, 1990, pp. 61-62).

Così, al di là delle intenzioni delle origini, il teatro dei registi ha in un certo senso contribuito ad inibire una drammaturgia nazionale in grado di raccontare la nostra epoca: sono un’indiretta conferma del sostanziale disinteresse registico nei confronti della drammaturgia contemporanea i numerosi allestimenti derivati da scritture non espressamente teatrali (romanzi, inchieste giornalistiche, poemi), come nel caso dei vari allestimenti che Luca Ronconi ha realizzato a partire da testi narrativi. Insomma, pur contestandone fin dal

³ Qui e di seguito, cfr. Soriani (2008).

⁴ Cito uno dei punti programmatici del Piccolo, originariamente apparsi su *Il Politecnico* nel ’47, da *Hystrio*, 4/2007, p. 36.

dopoguerra le finalità evasive e commerciali, il teatro di regia non è riuscito ad intaccare le dinamiche profonde del teatro di consumo, al punto che la fruizione teatrale è rimasta uno svago riservato alle classi egemoni: anzi, il teatro di regia ha finito per legittimare da un punto di vista culturale, in quanto teatro d'arte, la prassi di distribuzione e consumo del teatro istituzionale, giustificando implicitamente l'egemonia sociale della borghesia in quanto ceto depositario dei mezzi intellettuali e culturali per fruire e recepire i prodotti dell'arte.

Non è un caso che i narratori abbiano perlopiù curato in prima persona la regia delle proprie creazioni, oppure – come nel caso della Curino e di Paolini – abbiano cercato la collaborazione di 'registi-levatori' (come Gabriele Vacis) la cui 'regia consuntiva' consiste nella selezione e montaggio di materiali derivati dalle improvvisazioni attoriali, piuttosto che in un'aprioristica operazione di ermeneutica nei confronti di un testo preesistente come nel caso dei Registi-demiurghi della tradizione. Per usare le parole di Baliani, si potrebbe contrapporre il 'teatro di regia', in cui "il regista è l'architetto che progetta e firma la forma in cui racchiudere le sostanze narrate" ed in cui "gli attori attuano le linee del disegno in cui sono inseriti", al 'teatro di maestria' (come nel caso degli spettacoli corali, per più attori, che Baliani ha realizzato in diverse occasioni), in cui "gli attori sono le maestranze che conoscono la materia e sanno come costruire le forme, sotto la guida del capomastro [...] che aiuta a scoprire come procedere nella costruzione" (Baliani, 2012, p. 132). Sull'interazione con la figura del regista, ad esempio, ha detto la Curino:

Per me il regista è colui che ti aiuta a scegliere e compone. O ricompone. Sono barocca, sia nella scrittura sia per quanto riguarda la creatività sulla scena, perché ho scoperto che se comincio ad autolimitarmi il mio lavoro non funziona. Ho bisogno di "sovrabbondanza", di spreco, di potermi esprimere e creare a raffica [...] Ho bisogno che sia qualcun altro con me a riordinare, cercare categorie e griglie in base alle quali orientare il testo e l'azione drammatica. Il regista inoltre deve svolgere la funzione dello spettatore privilegiato, deve incarnare e dare voce a tutti quelli che ascolteranno. [...] Quindi per me il regista è, da una parte, qualcuno che pota l'albero ma, dall'altra, è anche quello che lo guarda da lontano, ne intravede i frutti e insomma mi dice a che altezza dovrò appoggiare la mia scala! (Curino in Soriani, 2009, pp. 167-168)

Dall'altra parte, invece, il teatro 'novecentista' è stato, ed è tuttora, egemonizzato da poetiche che alla comunicazione preferiscono l'espressionismo, per cui la trasmissione di un messaggio finisce per essere opacizzata attraverso metalinguaggi spesso intransitivi: si pensi al caso esemplare di Carmelo Bene, i cui soliloqui si aprono a questioni metafisiche, abdicando a qualsiasi velleità relazionale per comunicare sul piano sensoriale piuttosto che ideologico e manifestandosi, quindi, come una confessione e/o uno sfogo (cfr. Puppa, 2010). Per semplificare, si potrebbe dire che la Ricerca e l'innovazione abbiano investigato e continuino ad investigare l'ambito del trascendente, dell'altro, del doppio, nella convinzione che il teatro sia lo spazio/tempo in cui al massimo grado si può manifestare il 'noumeno' al di sotto del 'fenomeno' (la mera accidentalità quotidiana): ad esempio, presentando il lavoro di Grotowski, Barba rilevava come il fine del teatro fosse quello di raggiungere alcuni recessi segreti della personalità dell'attore, e di conseguenza dello spettatore, attraverso un processo di 'autopenetrazione' in grado di liberare l'uno e l'altro dal conformismo e dal convenzionalismo sociale. Al teatro, quindi, è assegnata una finalità mistico-ascetica che comporta (implicitamente) un disconoscimento, teoretico prima ancora che estetico, dell'*hic et nunc*: l'accadere presente non può che essere secondario rispetto al disvelamento di presunte verità trascendenti o esistenziali.

Insomma, verrebbe da pensare a un considerazione di Pasolini (in relazione alla cinematografia a lui contemporanea), di seguito citato da Ascanio Celestini, uno dei narratori più significativi della cosiddetta ‘seconda generazione’:

Pasolini si chiede da dove provenga questa paura del *naturalismo*. E se per caso non si tratti di una paura della realtà. Come se nella realtà mancasse l’essenziale. Come se l’ingrediente segreto dell’arte fosse fuori (Celestini, 2014).

Del resto, Pasolini costituisce un modello per tutti quei narratori (proprio come Celestini che, infatti, intitola il suo primo spettacolo *Cicoria. In fondo al mondo, Pasolini*) “che trasmettono conoscenze del reale acquisite attraverso l’esperienza” e spingono i propri spettatori “all’esplorazione delle cose e di se stessi in quanto membri coscienti della collettività umana” (Guccini, 2016, p. 190; trad. mia).

La distanza tra un teatro proiettato sul sociale (come quello di Fo e dei narratori) ed una pratica scenica incentrata sul rinnovamento del linguaggio, ma senza un esplicito addentellato civile, emerge dalle parole di Franca Rame – compagna d’arte e di vita di Fo – che così rievoca la situazione del teatro italiano tra gli anni ’50 e ’60:

Noi si era appunto una compagnia che faceva del sarcasmo e della denuncia civile il perno del proprio teatro. C’erano altre compagnie di attori dell’ultima generazione che rinnovavano il linguaggio rifacendosi al teatro americano; e gruppi che si impegnavano in una continua ricerca passando dal metodo Stanislavskij al teatro di Brecht a quello della crudeltà. Questi ultimi erano i più longevi, dopo vent’anni li si incontrava sempre più affondati nella ricerca... cercavano, cercavano, ma evidentemente non trovavano (Rame, 2009, p. 109).

Non è un caso che anche Fo abbia lamentato l’assenza di una drammaturgia proiettata sulla contemporaneità, deplorando lo scarso *engagement* dei teatranti italiani:

Questa, di sollecitare la nascita di un teatro che proponga temi vivi e che dimostri di volersi rinnovare non solo nello stile ma soprattutto nei contenuti, è una battaglia che conduco da trent’anni ormai. [...] Io trovo che quello che abbiamo intorno sia un teatro morto per gente morta (Fo, 1997, p. 163).

La polemica di Fo è orientata a sostenere una teatralità comunicativa che si occupi della realtà presente e non invece di tematiche astratte:

Alla gente non gliene frega niente di un teatro che parla di viscere o di sentimenti in forma astratta: la gente vuole vedere i sentimenti legati al concreto, alla realtà. [...] Molti autori credono che parlare dell’universo sia un modo per evitare di essere provinciali... Ed è invece classico dei provinciali parlare di immenso e di assoluto e di grande filosofia! Sono i fatti che ci stanno addosso a dover essere messi in scena (Fo in Capitini, 1987).

In questa prospettiva, il merito dei narratori è stato quello di contrastare “le derive d’una civiltà che ha smesso di raccontarsi, che ha eliminato gli spazi del confronto collettivo, che vede prevalere le immagini sui segni verbali, che coltiva comportamenti alienati e induce linguaggi autoreferenziali” (Guccini, 2016, p. 197; trad. mia). Insomma, i narratori hanno recuperato l’interesse nei confronti del tempo presente e hanno ribadito come l’attore debba assumere il ruolo di intellettuale che prende posizione nei confronti delle disfunzioni e delle storture della società contemporanea. A questo riguardo, ha dichiarato Baliani:

[Tutti gli] spettacoli che ho messo in scena li ho concepiti come un veicolo di pensiero, come lavori che avessero a che fare con il cambiamento e con la trasformazione della società. [...] La

maggior parte dei teatranti – la gran parte di quelli che vedo ancora oggi sui palchi italiani – non producono spettacoli come “strumenti” da usare, quanto piuttosto un teatro estetico che vive di se stesso, autoreferenziale, privo di forza sul sociale (Baliani in Soriani, 2009, p. 143).

I narratori, al contrario, si sono serviti del *medium* teatrale come strumento di *engagement*: si pensi al caso esemplare delle ‘orazioni civili’ di Paolini (il già citato *Racconto del Vajont, I Tigi-Canto per Ustica, Parlamento chimico*) che si presentano come una reazione al “deficit di democrazia e civiltà” (Puppa, 2010, p. 87) e come una risposta alla “mancanza di informazioni necessarie e sottratte al paese [...] per la carenza della stampa e dei media” (Puppa, 2014, p. 289); ma si pensi anche ad altre produzioni dell’autore-attore veneto, come *Ausmerzen* o i monologhi di *Teatro civico*. Tuttavia anche gli spettacoli più ‘evasivi’ di Paolini, come il ciclo degli *Album*, sottintendono una visione del mondo alternativa rispetto a quella dominante: il nucleo profondo della poetica dell’autore-attore veneto, infatti, risiede nel rimpianto per un mitico passato contadino fondato su valori collettivi e sull’autenticità dei rapporti umani, di contro ad uno sviluppo neo-liberista concepito solo come crescita economica. In questa prospettiva, il gioco del rugby – celebrato in *Aprile '74 e 5* – finisce per incarnare i valori comunitari su cui si fondava la civiltà rurale, prima dell’industrializzazione e poi della terziarizzazione dell’economia: il rugby, infatti, si fonda sul possesso del terreno di gioco (della ‘terra’) e quindi incarna la *Weltanschauung* di un’Italia contadina che l’autore-attore rievoca in quanto archetipo da contrapporre alla massificazione spersonalizzante ed all’alienazione solipsistica delle attuali dinamiche sociali. Il rugby è disciplina, ma anche rispetto per l’altro e lealtà:

Che bello il terzo tempo a rugby. Ti sei massacrato di botte sul campo lealmente, poi affronti il tuo avversario fuori dal campo e gli dici quello che gli devi dire, poi ci si saluta e ci si chiede scusa, anche (Paolini, 2005, p. 111).

Da questo punto di vista, la città di Venezia – sul cui sfondo sono ambientati *Appunti foresti* e *Il Milione* – assume ad emblema di una necessaria resistenza nei confronti delle tendenze della società contemporanea verso l’omologazione culturale e l’omogeneizzazione economica, all’insegna del consumismo e dell’individualismo: non a caso, nelle *Avventure di Numero Primo*, affabulazione ‘fantascientifica’ ambientata in un futuro prossimo dominato dalla tecnologia (computer quantistici, robot, impianti neuronali capaci di espandere le potenzialità intellettive e fisiche dell’uomo, ecc.), Venezia appare come “l’unica vera città rimasta al mondo” (Paolini & Bettin, 2017, p. 69) perché a Venezia si respira un “ritmo antagonista rispetto a quello dominante”, come se Venezia boicottasse “il modo in cui funziona[...]no le città attuali, e gli stili di vita connessi” (Paolini & Bettin, 2017, p. 122).

Lungo questa direttrice sembrano collocarsi i narratori della ‘seconda generazione’ come Ascanio Celestini e Davide Enia, le cui creazioni iniziano a circuitare tra la fine degli anni ’90 e i primi Duemila. Nel lavoro dei narratori più giovani l’elemento più marcatamente civile e politico – almeno in una prima fase della loro produzione – risiede proprio nel tentativo di recuperare una cultura e una tradizione folclorico-rituale che, in qualche modo, possano riscattare l’egolalia e l’egocentrismo della nostra contemporaneità. All’attuale società post-moderna, priva di valori comuni e condivisi, si contrappone un mondo arcaico, fondato sulla solidarietà e sulla socialità, per cui tutti i cittadini si sentivano parte di una comunità determinata e coesa. Del resto, Celestini scopre il teatro attraverso il recupero dei racconti di streghe della nonna materna Marianna che, poi, interseca e sovrappone alla tradizione orale della fiaba già cara a Calvino. Nel caso di Enia, invece, il riferimento al

folclore riguarda la tradizione tutta siciliana del ‘cunto’, che da Mimmo Cuticchio in poi è entrata prepotentemente nella pratica del teatro novecentesco, ma anche le filastrocche e i canti popolari che l’autore-attore inserisce nelle sue affabulazioni. Senza dimenticare, tuttavia, che negli ultimi lustri Celestini si è molto aperto alle tematiche della contemporaneità, ambendo col suo lavoro ad “essere utile” allo stesso modo di “un idraulico che ti ripara il lavandino”, senza alcun interesse nei confronti della “pura estetica” (Celestini in Tagliaferri, 2009): da *Appunti per un film sulla lotta di classe* fino a *Pueblo*, infatti, l’attenzione di Ascanio si è sempre più rivolta verso quelli che lo stesso autore-attore romano definisce gli ‘ultimi’, ovvero gli abitanti delle periferie e delle borgate romane che subiscono le violenze e le sperequazioni (innanzitutto economiche) della nostra contemporaneità. Lo stesso vale per Enia che con *L’abisso* ha raccontato la tragica epopea dei migranti che dal Sud del mondo cercano di approdare in Europa.

UN TEATRO IDENTITARIO: SCRITTURA, ATTORIALITÀ, LINGUA. Prima di confrontarsi con una modalità scenica fondata sull’affabulazione (eventualmente riscoprendo, come detto, il magistero del Fo monologante), i narratori della ‘prima generazione’ hanno compiuto il loro apprendistato all’interno di gruppi che, in qualche modo, si ispiravano alla prassi scenica del teatro ‘novecentista’. I riformatori degli anni ’60 (Grotowski, Barba, il Living Theatre, ma anche Kantor e Brook) rifiutano la concezione tradizionale del teatro inteso come strumento di rappresentazione, ovvero restituzione naturalistica del reale, per cui la scena ‘novecentista’ non raffigura (non rimanda, non riproduce) una realtà fattuale, dal momento che il teatro è come la musica: semplicemente esiste e si manifesta (cfr. Guccini, 2005a, p. 12). Allo stesso modo, la narrazione si fonda sul superamento della finzione scenica – e la conseguente illusione che quanto si svolge alla ribalta riproduca mimeticamente il reale – per cui il narratore si esibisce con la propria identità non sostituita, come nel caso di Marco Paolini che, quando racconta il *Vajont*, non ricorre alla mediazione del personaggio drammatico, ma si assume in prima persona la responsabilità dell’enunciazione in atto: al massimo, il narratore si presenta “nelle trasparenti vesti di *alter ego* indistinguibili dalla propria privata identità” (Guccini, 2011, p. 82), come nel caso di Nicola negli *Album*. Lo stesso criterio anti-finzionale riguarda gran parte delle produzioni dei narratori della ‘seconda generazione’, come per Ascanio Celestini, benché l’autore-attore romano utilizzi strategie narrative più complesse, spesso articolando le proprie affabulazioni nella forma del ‘monodramma di narrazione’ (cfr. Guccini, 2005b, pp. 60-61), in cui cioè il racconto è indirizzato a un narratario interno come ad esempio la ‘bassetta nana’ in *Radio Clandestina* o Mazzini in *Pro patria*.

A proposito del rapporto dei narratori con le principali tendenze del contemporaneo teatro di innovazione e ricerca, sono particolarmente interessanti alcune dichiarazioni di Laura Curino che ricorda gli esordi del Laboratorio Teatro Settimo (fondato dalla stessa attrice con altri teatranti, tra cui il regista Gabriele Vacis⁵):

Le due correnti più importanti erano, da una parte, il “teatro povero” di Grotowski; dall’altra il “post-moderno”: i Magazzini, Barberio Corsetti, Martone. Noi ci sentivamo ugualmente estranei ad entrambe le tendenze [...]. Avevamo voglia di raccontare al pubblico qualcosa con cui questo pubblico potesse confrontarsi: certo, attraverso moduli espressivi nuovi, ma il nostro lavoro era indirizzato in modo altrettanto profondo sui contenuti. Per ottenere questo,

⁵ Su Laboratorio Teatro Settimo, cfr. Pérez Andrés (2016).

dovevamo trovare una forma di relazione. [...] Avevamo anche un certo imbarazzo nei confronti di una cultura post-moderna, fondata sulla commistione di linguaggi, di giustapposizione testuale, di rottura della continuità del racconto: al contrario a noi piaceva una parola “fluida”, discorsiva [...]. Per noi era importante “chiacchierare”, parlare, comunicare: il nostro era un teatro di forte comunicazione. [...] La nostra è una matrice di forte derivazione popolare, non eravamo un gruppo d’*élite* intellettuale come quelli del post-moderno, ma allo stesso tempo non rifiutavamo la società per chiuderci in un altro mondo, come facevano i gruppo del “teatro povero”. Noi eravamo immersi nella società (Curino in Soriani, 2009, pp. 159-160).

Anche Celestini esprime la propria lontananza ed alterità rispetto al teatro di ricerca e innovazione e, al contempo, rispetto alla prassi produttiva dei registi:

Non sono Ronconi che dirige gli attori come i leoni al circo di Nando Orfei, né come i registoni dell’avanguardia che fanno fare il training ai loro attori ammaestrati (Celestini in Filice, 2016, p. 65).

Quello dei narratori, al contrario, è un teatro comunicativo ed identitario per cui alla finzione del personaggio si sostituisce l’identità biografica e personale del narratore che agisce in scena ed interagisce con l’uditorio. Tuttavia, il rapporto tra attore e personaggio drammatico è stato declinato in modalità e forme differenziate: in *Kohlhaas*, ad esempio, Baliani racconta epicamente in terza persona, anche se talora si concede “momenti di assoluta ‘stanislavskianità’” (Baliani in Soriani, 2009, p. 150), immedesimandosi ad esempio nel protagonista eponimo della *pièce* – come nel passo della morte della moglie Lisetta – senza tuttavia mimarne “i tratti di riconoscibilità esteriore”, ma piuttosto imitandone “le reazioni emotive agli snodi fondamentali della vicenda” (Pasqualicchio, 2016, p. 223). Ha detto Baliani:

Sta morendo la donna della mia vita, ma non mia, della vita di Kohlhaas che in quel momento io sono, sì, lo sono, senza essere lui per intero. Essendo una narrazione, infatti, un attimo dopo dovrò riprendere il racconto in terza persona e so che non posso permettermi una commozione duratura (Baliani, 2017, p. 52).

Per Baliani “il narratore deve essere capace di non confondersi troppo con le proprie creazioni mimetiche”, ma limitarsi ad offrire micro-indizi gestuali, vocali o posturali per permettere allo spettatore di avere una “fugace visione” di ciò che il narratore sta raffigurando, affinché lo spettatore stesso possa completare tale visione “interiormente e farsene una memorabile immagine dentro di sé” (Baliani, 2017, p. 33). Insomma, durante l’ascolto di un racconto, il pubblico “è costretto a costruirsi con l’immaginazione le visioni che il narratore suggerisce e stimola” (Baliani, 2017, p. 90) con le parole e con il corpo.

Anche la performatività di Celestini si fonda su una fissità affabulatoria che è finalizzata a suscitare, nella mente del pubblico, le immagini evocate per mezzo del *logos*: “È come se proiettassi un film. Lo spettatore vede il film, non vede chi lo proietta” (Celestini, 2015, p. 24). Lo stile attoriale di Celestini, insomma, si basa su una vocalità neutra che rifiuta “la recitazione trombona di tanto teatro convenzionale” (Celestini, 2015, p. 25) e si fonda su una “totale indifferenza al ‘mimare’, al ‘dare voce’ e ‘corpo’ ai differenti personaggi attraverso risorse plastiche e imitative” (Vescovo, 2015, p. 184). Del resto, a livello performativo, nei suoi racconti si rilevano differenze quasi impercettibili tra il narratore ed i personaggi della *fabula* a cui, di tanto in tanto, Ascanio demanda la parola. È interessante, da questo punto di

vista, il racconto dello stesso Celestini a proposito della reazione di un critico ad una messinscena di *Fabbrica* in traduzione romena a Timisoara:

Il critico [...] criticava il testo definendolo non teatrale. Diceva che non ci sono personaggi. Io ho provato a dire che ce n'erano in grande quantità, ma lui non riusciva a distinguerli dal narrante-scrittore che parlava alla madre (Celestini, 2011, p. 11).

Tuttavia, l'esperienza televisiva e cinematografica (Celestini ha diretto ed interpretato *La pecora nera* e *Viva la sposa!*) ha indotto l'autore-attore romano ad intraprendere un percorso di avvicinamento al personaggio, magari evocato per mezzo di un trasformismo da cabaret come nel caso del Secondino Merda in *Pro Patria* o in alcune *silhouette* di *Io cammino in fila indiana*: "Tutto il pezzo che faccio con gli occhialoni da deficiente [...] prima del film non l'avrei fatto" (Celestini in Celestini & Lega, 2012, p. 69). Ha dichiarato Ascanio a questo riguardo:

È molto importante che in quel momento io non sia troppo diverso da un buffone qualunque, da un Panariello. Con la differenza che Panariello non si prende delle responsabilità, io cerco di prendermele (Celestini in Celestini & Lega, 2012, p. 99).

Gli assoli di Mario Perrotta, invece, si servono della *dramatis persona*, come nel caso di *Italiani cincali* in cui il racconto è affidato ad un personaggio – il postino Pinuccio – che l'attore raffigura oscillando tra il macchiettismo da avanspettacolo e l'immedesimazione, tanto che lo stesso Mario sostiene: "La mia forza di interprete sta nella mimesi" (Perrotta in Soriani, 2012, p. 43), per quanto si tratti di un'immedesimazione costantemente spezzata, dal momento che di tanto in tanto l'attore emerge – con la propria voce – dal mondo d'invenzione. Altri narratori, come nel caso di Marco Paolini negli *Album* o di Laura Curino nella dittologia sugli Olivetti, alternano passi diegetici a sequenze rappresentative, in cui si moltiplicano in un coro di personaggi (addirittura 35 in *Passione* della Curino!), o meglio *silhouette* stilizzate e raffigurate in maniera sintetica, allo stesso modo di un ritrattista che disegna a carboncino evidenziando soltanto i tratti essenziali di ciascun personaggio evocato, rifiutando l'immedesimazione alla Stanislavskij e, di conseguenza, inibendo il meccanismo dell'identificazione dello spettatore nel personaggio drammatico (di cui ha parlato Freud). Nelle 'orazioni civili', invece, Paolini esibisce una performatività più sobria e trattenuta, in cui i movimenti e le azioni fisiche tendono a ridursi all'essenziale, anche se "ogni tanto elasticizza il proprio corpo quale mimo provetto, [...] in una gradevole alternanza tra colloquio col pubblico e momento espressivo, tra recitativo potremmo dire giornalistico e aria poetica, come nel *Fo migliore*" (Puppa, 2014, p. 285).

Peraltro, la soppressione del principio di finzione è un elemento tipico della contemporanea comunicazione massmediologica, dai *talk show* ai *reality show*, per cui lo spettatore è abituato ad ascoltare e confrontarsi, più che con personaggi, con persone in carne ed ossa che esibiscono se stesse. Tuttavia, esiste pur sempre uno scarto tra l'identità biografica, intima e personale, e l'Io che il *performer* costruisce oppure ha costruito una volta in scena, assolvendo una funzione in qualche modo pubblica. A questo riguardo, ad esempio, ha dichiarato Celestini:

Quelle [...] volte che sono andato in scena come «Ascanio Celestini» [...] il fatto che io sia «Ascanio» non vuol dire che quell'«Ascanio» lì [...] combaci esattamente con «me» quando sto per conto mio a casa con mia moglie e mio figlio (Celestini in Celestini & Lega, 2012, p. 98).

La scelta della modalità narrativa, rispetto all'apprendistato svolto nell'alveo della Ricerca, si connota per i narratori della 'prima generazione' come un tentativo di riconquista della parola – dopo anni di egemonia di un teatro sostanzialmente sensoriale e visivo – e del racconto perché, come sostiene Paolini, raccontare è “un modo di contare, di tenere il conto, elencare, riassumere per rendere comprensibile” (Paolini in Del Giudice-Paolini, 2001, p. 31). Anzi, la riscoperta di un teatro comunicativo, forse, deriva proprio dall'insofferenza nei confronti di un teatro 'novecentista' che ha puntato quasi esclusivamente sulla presenza fisica e corporale dell'attore, con conseguente marginalizzazione delle istanze comunicative. Dice ad esempio Paolini:

Ho iniziato a studiare la lezione dei maestri della Ricerca, ma poi mi sono messo a “parlare” sopra le azioni fisiche. Così è cambiato tutto: se mi muovevo troppo in scena, per il pubblico diventava impossibile seguire il mio discorso (Paolini in Soriani, 2009, p. 175).

Raccontare una storia significa anche, e soprattutto, collocarsi all'interno della Storia (con la S maiuscola), dal momento che ogni narrazione presuppone uno svolgimento temporale che abbraccia passato, presente e futuro: un racconto è “qualcosa che richiede una costruzione di senso, un principio e uno sviluppo, un dipanarsi del tempo” (Baliani, 2017, p. 7). Superate le poetiche della post-modernità, che si sono nutrite della presunta 'fine della Storia', per dirla con Fukuyama, i narratori avrebbero riscoperto il gusto di raccontare il passato per comprendere il presente e progettare il futuro (per parafrasare Gramsci), al punto che il loro teatro sembrerebbe presupporre un orientamento filosofico neo-realista (cfr. De Marinis, 2013, p. 90). A questo riguardo, ha detto Paolini:

Siamo abituati alla percezione di una realtà che ci si presenta frammentata, dotata di una sintassi senza sintesi, paratattica. [...] In questo contesto [...] manca la capacità di elaborare il senso, la consequenzialità delle azioni, i nessi causali e via dicendo. La narrazione sopperisce a questa mancanza perché per sua natura è consequenziale, stabilisce nessi tra i fatti. Ha un inizio, uno svolgimento ed una fine, perciò esprime sempre un significato (Paolini in Prono, 2012, p. 244).

Oltre al magistero di Fo e la lezione dei maestri della Ricerca, tra le esperienze formative dei narratori non si può disconoscere l'importanza dell'esperienza che molti di essi hanno maturato nell'ambito del teatro-ragazzi. Il primo spettacolo di narrazione di Paolini, *Adriatico*, è ad esempio un lavoro destinato a un pubblico di adolescenti per quanto, alla genesi della prima affabulazione dell'autore-attore veneto, abbia concorso anche una certa casualità: Paolini è ingessato perché si è rotto una gamba e, quindi, non può agire sulla scena, per cui Gabriele Vacis gli propone di restare seduto su una sedia e raccontare una storia. Il teatro-ragazzi è stata una palestra anche per Baliani e per la Curino, dal momento che ha permesso loro di affinare tutta una serie di tecniche necessarie a catturare l'attenzione dello spettatore: “Il lavoro coi ragazzi – ricorda ad esempio la Curino – ci ha permesso di frequentare moduli di rapporto e di relazione” (Curino in Soriani, 2009, p. 158). I ragazzi, infatti, non sono educati alla ricezione teatrale né nascondono un eventuale calo di concentrazione o il sopraggiungere della noia, per cui i narratori della 'prima generazione' sono stati spinti ad attivare e sperimentare una serie di strategie comunicative – verbali ed extra-verbali – finalizzate a tenere desta l'attenzione, la curiosità e l'interesse degli spettatori: si tratta di un insieme di tecniche che poi riverseranno nella loro pratica scenica anche quando realizzeranno spettacoli per adulti. Si pensi, ad esempio, a tutti quegli elementi che

hanno a che fare con la comunicazione infantile, come le dittologie sinonimiche o le ripetizioni (anche foniche: rime, assonanze, allitterazioni), e tutti quegli elementi tipici dello stile formulaico della fiaba e della letteratura per l'infanzia. Si pensi anche al costante tentativo dei narratori di sollecitare e coinvolgere gli spettatori così da inglobarli nell'evento scenico, ad esempio attraverso l'allocuzione diretta alla platea come nel caso di quelle che Baliani (citando Ernst Bloch) definisce come 'cadute nell'ora', quando cioè "durante una narrazione, il raccontatore salta nel tempo presente, abbandona il tempo nel quale si svolgeva il racconto e accede al *qui ed ora* del momento storico in cui si vive" (Baliani, 2017, p. 89).

Insomma, l'esigenza dei narratori è stata quella di costruire una nuova relazione con lo spettatore, per cui non sorprende che il pubblico degli spettacoli di affabulazione si trovi ad essere compartecipe dell'evento scenico, dal momento che non è più ridotto al ruolo di *voyeur* che spia di nascosto le vicende che si svolgono alla ribalta, comodamente seduto davanti a quell'immaginaria quarta parete che a teatro separa il palco dalla platea. Ha detto Baliani:

Il gran lavoro dell'immaginazione per completare ciò che il narratore solo suggerisce [...] lo compie lo spettatore. In un racconto l'attore narrante chiede sempre allo spettatore una complicità [...]. È questa complicità che rende la narrazione teatrale oggi tanto rivoluzionaria (Baliani, 2012, p. 131).

Quello dei narratori, quindi, è un teatro che si fonda su un'intensa comunicazione verticale tra la scena e la sala: insomma, nel teatro dei narratori l' "asse del teatro" è prioritario rispetto all' "asse della messa in scena" (Lehmann, 2010, p. 6), cioè la comunicazione tra l'attore e il suo pubblico è ben più importante di quanto accade sul palco. Anzi, gli spettatori dei narratori non sono soltanto coinvolti nella fruizione scenica, ma per certi versi divengono co-autori: quelli dei narratori, infatti, sono spettacoli che si fondano su una formalizzazione drammaturgica progressiva, dal momento che i testi delle affabulazioni si definiscono *in itinere* attraverso il contatto con il pubblico durante la *tournee*, sulla base del responso e delle reazioni di questo. Addirittura, nel caso del *Vajont*, Paolini ha dichiarato di aver modificato il testo dello spettacolo sulla base delle informazioni via via ricevute dagli spettatori che si fermavano a parlare con lui alla fine delle varie repliche. Gli spettacoli dell'autore-attore veneto, insomma, nascono da una "scrittura di servizio" (Paolini in Bonicelli, 2010) in quanto restano sempre aperti alla rielaborazione, anche dopo il debutto: se il testo presenta debolezze o incongruenze alla verifica della scena – dice Marco – "lo metto a posto, lo perfeziono e lo ripropongo" (Paolini in Bonicelli, 2010). Anche Baliani, quando realizza uno spettacolo di affabulazione, preferisce "lasciare un notevole margine all'improvvisazione verbale" (Baliani, 2017, p. 159), dal momento che la testualità (più o meno) definitiva andrà determinandosi attraverso le varie repliche, in base alla reazione degli spettatori:

Sono gli occhi di chi ascolta a divenire per me essenziali per capire se la storia funziona, dove vacilla. Se in un dato punto del racconto avverto insinuarsi la distrazione o un accenno di noia, vuol dire che quel passaggio non attiva immaginazione (Baliani, 2017, p. 163).

La dimensione provvisoria di una drammaturgia costantemente *in fieri* è un aspetto che caratterizza tutta la tradizione italiana dell'autore-attore, da Petrolini a Dario Fo: per l'autore che mette in scena i copioni da lui stesso confezionati, infatti, il contatto col pubblico diventa lo strumento per verificare il testo e, proprio attraverso il contatto col pubblico, il testo può essere rielaborato, per mezzo di rimaneggiamenti successivi o di sequenze improvvisate

direttamente alla ribalta che possono essere accolte all'interno dell'affabulazione nei seguenti allestimenti ed infine confluire nell'eventuale pubblicazione cartacea (cfr. Soriani, 2020, pp. 10-11).

Le verità che i narratori affermano e sostengono dal palco riflettono espressamente il punto di vista soggettivo dei narratori stessi, per cui i loro racconti non si fondano sull'obiettività e l'imparzialità. La contemporanea proliferazione dell'informazione massmediologica, invece, segue il canone di una presunta impersonalità asettica, dal momento che i mezzi di comunicazione di massa tendono a generare “opinioni attraverso l'iterazione dei dati e delle asserzioni, sostituendo l'obbligo della dimostrazione con l'enfaticizzazione della tesi” (Guccini, 2011, p. 69). Al contrario, i narratori raccontano fatti e vicende che sono sempre filtrate da una prospettiva personale, dal momento che l'identità del narratore ed il suo punto di vista (parziale, o meglio partigiano) sono palesi, spesso dichiarate. Anche da questo punto di vista il teatro dei narratori è profondamente identitario: spesso il narratore è “testimone di qualcosa e ha urgenza di raccontarlo, spesso è portavoce individuale di una memoria collettiva che magari parte dal dato autobiografico” (Cannella, 2020, p. 31). È questo il caso di *Corpo di Stato* di Baliani in cui l'episodio della storia pubblica e collettiva – il sequestro e l'omicidio di Aldo Moro – è raccontato attraverso i ricordi autobiografici dello stesso autore-attore: l'evento pubblico è collocato sullo sfondo, mentre in primo piano si ripercorrono alcuni momenti della vita personale dell'autore-attore. È questo anche il caso di molti spettacoli di Ascanio Celestini, in cui il riferimento all'autobiografismo permette di collocare l'affabulazione in “un'angolazione personale senza pretese totalizzanti” (Barbalato, 2012, p. 143). Si pensi, ad esempio, a *Scemo di guerra*: si tratta di una narrazione che nasce sviluppando un racconto del padre che Celestini ha ascoltato per tutta la vita: il protagonista di *Scemo di guerra* è proprio il padre di Ascanio che – nell'affabulazione – è accompagnato dal nonno dell'autore-attore romano, il Sor Giulio presente già in *Radio Clandestina*. Tuttavia, anche nelle produzioni non tarate sulla propria esperienza personale confluiscono suggestioni e spunti autobiografici: si pensi a *Pro patria*, in cui figura il ricordo dell'umiliazione subita in passato, quando Ascanio aveva accompagnato a lavoro il padre, restauratore di mobili antichi, ed una nobildonna romana aveva rimproverato entrambi per non aver utilizzato la porta di servizio. Perlopiù Celestini conosce le informazioni e le notizie su cui impernia le sue affabulazioni per essere “stato testimone di alcune testimonianze” e non necessariamente per il fatto di essere stato “testimone diretto” (Celestini in Guccini, 2018, p. 184): così, “il testimone reale costituisce [...] una fonte, un antecedente, una scheggia che resta incuneata nella narrazione” (Guccini, 2018, p. 184) come la voce dell'operaia in *Fabbrica* o del ‘malatino’ in *La pecora nera*. Questo insieme di testimonianze – reperite per mezzo di interviste e colloqui con i protagonisti degli snodi che Ascanio affronta in scena – sedimenta e si stratifica nella coscienza dell'autore-attore romano, al punto da divenire parte della sua stessa identità. Si tratta cioè di un bagaglio personale di conoscenze che, una volta sul palco, Celestini riversa sulla sala operando una sorta di montaggio a soggetto, variabile di sera in sera: “Metto insieme storie, interviste, persone e luoghi, poi improvviso, per me l'improvvisazione è tutto” (Celestini in Maccari).

L'identità dell'attore si manifesta anche nella lingua con cui i narratori realizzano i propri spettacoli: con l'eccezione di Baliani che in scena si esprime in lingua nazionale, i narratori non si servono dell'italiano neo-standard che caratterizza la gran parte del teatro ufficiale italiano e della comunicazione massmediologica, ma portano sulla scena una “lingua del

corpo” (Puppa, 2007, p. 11) caratterizzata da una marcata vicinanza all’oralità, con l’adozione di un registro medio-basso in cui elementi linguistici regionali si fondono con lemmi ed espressioni prettamente dialettali. Non si tratta tuttavia di una lingua imitativa, dal momento che il dialetto utilizzato non è restituito in modo filologico: anzi, è una lingua altamente formalizzata, e dunque artificiale e personale, in cui il dialetto o il vernacolo sono sottoposti ad un processo di alterazione ed elaborazione artistica. Ad esempio, Celestini si serve di un romanesco che riecheggia la lingua di strada dei borgatari romani, ma che al contempo l’autore-attore contamina con i procedimenti stilistici tipici della narrazione fiabesca (dittologie sinonimiche, stile formulaico, ecc.); Paolini utilizza un “un veneto chiamato postisso, finto, che mescola le parole” (Paolini in Bonicelli, 2010), ovvero una *koinè* stratificata in senso diatopico con la mescolazione del veneziano con idiomi dell’entroterra veneto ed in senso diacronico con echi del pavano di Ruzzante; Enia elabora una *pastiche* tra italiano e dialetto palermitano (con un marcato utilizzo di figure semantiche finalizzate ad accentuare la dimensione carnale e corporale della lingua), ecc.

UN TEATRO CONSOLATORIO? Si potrebbe dire che quella dei narratori è una teatralità anti-drammatica che si colloca lungo la direttrice inaugurata dal ‘teatro epico’ teorizzato e realizzato da Bertolt Brecht (anzi, lungo la tradizione della teatralità popolare, inconsapevolmente epica, che ha trovato espressione nella pratica dei contastorie e dei frottolanti, fino ai giullari medievali). Oltre al rifiuto dell’immedesimazione dell’attore nel personaggio, ad apparentare il teatro dei narratori al ‘teatro epico’ di Brecht è il rapporto diretto del narratore con la sala: il drammaturgo tedesco, infatti, auspicava e proponeva un teatro in cui lo spettatore assumesse un ruolo critico nei confronti della vicenda esposta alla ribalta, perché questa stessa attitudine critica si riversasse al di fuori della sala teatrale, cosicché gli spettatori potessero divenire cittadini attivi e consapevoli. Il modello di Brecht è senz’altro presente in Fo che, come detto, apre la strada a molti narratori delle generazioni a lui successive: si pensi, soprattutto, ad alcune commedie degli anni ’60, come nel caso di *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* che l’autore-attore lombardo costruisce come un ‘dramma storico’ alla maniera del *Galileo* di Brecht. Il lavoro del drammaturgo tedesco ha sicuramente influenzato anche alcuni narratori come Marco Baliani, che ha conosciuto e studiato la lezione brechtiana attraverso la mediazione di Carlo Formigoni (anzi, proprio un laboratorio estivo con Formigoni spinge Baliani a maturare la decisione di dedicarsi professionalmente al teatro), o Marco Paolini e Laura Curino che da giovani hanno messo in scena alcuni testi di Brecht. Tuttavia Brecht agisce in un contesto storico-culturale in cui esiste un codice drammatico di riferimento: quello che il drammaturgo tedesco definiva come la ‘forma aristotelica del teatro’, ovvero quella forma che i trattatisti classicisti del ’500 avrebbero derivato dalla *Poetica* aristotelica. I narratori, al contrario, agiscono in un periodo in cui il codice drammatico è già stato frantumato, soprattutto ad opera del teatro di innovazione e sperimentazione: in questa prospettiva – come detto – il recupero di una teatralità che si fonda sul *logos* e sull’esposizione di una *fabula* organica e coesa risulterebbe proprio una reazione alla ‘poetica del frammento’ di gran parte del teatro ‘novecentista’.

Da questo punto di vista, però, si può innescare una situazione paradossale, perché il successo dei narratori – come anticipato – attira spettatori non abituali di eventi e *happening* scenici, ma spesso si tratta di un pubblico che si reca a teatro perché condivide l’immaginario e il sistema valoriale dei vari narratori: insomma, un pubblico preventivamente allineato su idee politico-sociali affini a quelle trasmesse dal palco. Così, il rischio di molti spettacoli di

narrazione è quello di fallire nel proprio intento didascalico e contro-informativo e, quindi, contestativo dello *status quo*: lo spettatore (già ‘fidelizzato’) non riceve un messaggio contro-informativo né viene coinvolto in un processo verso l’attivazione e la consapevolezza. Anzi, si può ingenerare un meccanismo autoreferenziale per cui il pubblico cerca nelle parole del narratore la conferma delle proprie idee: così, il narratore finirebbe per perdere una funzione di critica e provocazione nei confronti della platea, tendendo anzi a proporre un atteggiamento autoidentificativo tra emittente e ricevente, per cui la polarità negativa è fuori dallo spazio teatrale (i fascisti, i razzisti, gli speculatori, gli affaristi, ecc.), mentre la polarità positiva si trova all’interno della sala. La narrazione, cioè, indurrebbe nello spettatore la sensazione di aver compiuto un’azione moralmente giusta e, pertanto, gratificante e assolutoria, in quanto consoliderebbe la validità delle idee dello spettatore stesso. Ha dichiarato Baliani:

Si costringe il pubblico ad una chiamata a correo, per indignarsi insieme al narratore delle efferatezze commesse dai cattivi della storia [...]. Lo spettatore [...] si compiace [...] di essere lì in quell’occasione, come per una dimostrazione di senso civico, ed esce dal teatro con la sensazione di aver compiuto una buona azione (Baliani, 2012, p. 58).

Senza dimenticare, come hanno rilevato altri, il rischio di un implicito atteggiamento ricattatorio nei confronti del pubblico, per cui “se non ti piace questo lavoro, vuol dire che stai dalla parte dei cattivi” (Ponte di Pino, 2010). Non a caso Celestini ha dichiarato:

Penso che questo “buonismo” sia un po’ pericoloso: già il teatro è un rito, per cui lo spettatore partecipa ad un evento i cui presenti hanno sempre ragione; in più finisce per innescare un meccanismo consolatorio, per cui andiamo a teatro per farci dire che abbiamo ragione! (Celestini in Soriani, 2009, p. 212)

Insomma, il senso di un evento teatrale dipende anche dal contesto entro cui si produce e realizza: un messaggio antagonista rispetto agli interessi dell’*establishment* perde la propria potenzialità controinformativa se indirizzato, da una parte, alla ‘borghesia’ (più o meno illuminata) dei teatri ufficiali che – nonostante l’atteggiamento *liberal* affine a quello dei sovrani rinascimentali nei confronti delle licenze del buffone – di questo stesso *establishment* è una componente; dall’altra, agli ‘spettatori di professione’ del circuito della Ricerca che, perlopiù, condividono il sistema valoriale (tendenzialmente progressista) propagandato dalla scena. Al di là delle tematiche affrontate e delle forme utilizzate, il rischio – come detto – è quello di un teatro che ambisce a farsi strumento civile e controinformativo, ma che alla fine si riduce ad una conversazione tutta interna ad una minoranza che si parla allo specchio, mentre la società reale resta (nei fatti) esclusa da tale comunicazione. In questa prospettiva, il modello ideale di massima coerenza tra *engagement* e contesto in cui realizzare la propria comunicazione antagonista (per quanto si tratti ovviamente di un modello non più agibile, per il radicale cambiamento della società e delle sue organizzazioni politiche e culturali) è offerto da Dario Fo e Franca Rame che nel ’68 decidono di abbandonare il circuito ufficiale dei teatri pubblici, finanziati dell’Ente Teatrale Italiano, per esibirsi all’interno delle Case del Popolo in collaborazione con il Partito Comunista Italiano e l’Arci. Ha ricordato la Rame:

Noi raccontavamo la storia delle lotte fra la classe egemone e i sottomessi, ma i sottomessi non erano mai o quasi mai fra il pubblico che assisteva, anche perché i teatri in Italia sono frequentati in massima parte da borghesi [...]. Quindi per essere coerenti avremmo dovuto recarci negli spazi solitamente frequentati da proletari, cioè le Case del Popolo (Rame, 2009, pp. 143-144).

Del resto, nonostante il successo ‘popolare’ dei narratori, le sale teatrali italiane restano tutt’oggi un luogo di svago di un pubblico ad alta scolarizzazione e perlopiù benestante: gli studi sociologici e demoscopici attestano che circa l’80% degli spettatori teatrali italiani è in possesso di un diploma o di una laurea e, per quanto riguarda il reddito, prevalgono le presenze dei ceti medi e medio-alti. Si tratta di un pubblico che si mostra “sensibile a tutti gli altri tipi di offerta culturale, dai concerti di musica classica, al teatro lirico, alla danza e al balletto; notevole è anche la frequentazione di musei, mostre, gallerie ecc.” (cfr. Sciarelli & Tortorella, 2004, pp. 58-59). Per evitare il rischio dell’autoreferenzialità, molti narratori hanno cercato di uscire dal circuito dei teatri per confrontarsi con un pubblico non appartenente all’élite socio-culturale, a cominciare dai vari passaggi televisivi in cui i narratori si sono rivolti al “telespettatore medio più che a un improbabile target di appassionati di prosa” (Marchiori, 2020, p. 50). Peraltro, la stessa esigenza è stata avvertita da tutti quei teatranti che, negli ultimi anni, hanno assegnato al *medium* teatrale una finalità civile e politica, come nel caso del progetto *Arrevuoto* realizzato da Marco Martinelli con i ragazzi di Scampia.

Si pensi ad esempio a certe scelte di Paolini: consapevole che “il teatro civile è anfibio, nasce e respira fuori dall’edificio teatrale” (Paolini in Ponte di Pino, 2009), all’apice del suo successo Marco ha iniziato a collaborare con i Mercanti di Liquore, realizzando una serie di spettacoli di affabulazione con musica, secondo una modalità in qualche modo affine al teatro-canzone di Gaber. Con i Mercanti, Paolini si è esibito nelle balere e nei locali da ballo, alla ricerca di un pubblico non-pubblico, ovvero un pubblico che non conoscesse preventivamente il lavoro dell’autore-attore veneto e non lo riconoscesse come voce autorevole a cui affidarsi ed in cui rispecchiarsi. Forse, è sempre in questa ottica che si deve interpretare anche la collaborazione col violoncellista Mario Brunello per lo spettacolo-concerto *Verdi, narrar cantando*, in cui le arie delle opere verdiane si alternano ed incastrano con passi tratti dai libretti recitati da Paolini, unitamente ad aneddoti relativi alla vita del musicista ed alla lettura di un articolo di Filippo Tommaso Marinetti in cui si raccontano i funerali di Verdi. Lo spettacolo è rivolto ad un “pubblico trasversale”, come ha detto Brunello, dal momento che si rivolge agli spettatori di Paolini, ma anche agli ascoltatori abituali del violoncellista, senza ignorare il vasto pubblico dei melomani. Insomma, anche in questo caso, l’esigenza per Paolini è stata quella di superare una concezione conservativa di un teatro inteso come un “bene culturale protetto” e, quindi, quella di immaginare e realizzare “altri spettacoli in altri edifici” (Paolini in Cumani, 2018).

Anche altri narratori hanno sperimentato modalità artistico-comunicative alternative rispetto al *medium* teatrale: ad esempio, Celestini si è cimentato nella scrittura e nella realizzazione di canzoni che dapprima ha pubblicato nel cd *Parole sante* e poi ha presentato in forma di concerto al di fuori dei tradizionali contesti teatrali durante l’estate del 2009. Ha detto Ascanio:

Nella musica mi pare ci sia la possibilità di una comunicazione più rapida ed immediata. Rispetto al linguaggio teatrale, che spesso è di una tale complessità da essere decodificato solo da una ristretta élite, per comunicare con la musica c’è bisogno di meno parole, di meno discorsi, di meno sovrastruttura. [...] Questo permette che il discorso sia più precisamente politico, nell’accezione più ampia del termine, in quanto rivolto all’intera cittadinanza, senza nessuna esclusione (Celestini in Soriani, 2009, p. 207).

Si pensi ancora, sempre nel caso di Celestini, ai film da lui realizzati oppure al festival *Bella ciao* che per qualche anno ha organizzato e diretto nelle borgate romane: il programma della seconda edizione, ad esempio, prevedeva anche alcune improvvisazioni estemporanee che – secondo una logica di intervento sul territorio alla ricerca di un contatto diretto con un pubblico tradizionalmente escluso dalla fruizione teatrale – artisti di strada e clown conducevano all’interno dei non-luoghi della disidentità contemporanea, come ipermercati e centri commerciali. Oppure si pensi ad alcune recenti produzioni di Ascanio in cui l’autore-attore, più che stabilire un rapporto di complicità con il pubblico, ricorre a strategie di provocazione e destabilizzazione del pubblico stesso, come nel caso di *Discorsi alla nazione*: Celestini accoglie gli spettatori attraverso una sorta di antiprologo, con cui presenta lo spettacolo ed avanza qualche battuta sulla situazione politica italiana per compiacere una platea progressista, accorsa in sala per ascoltare un teatrante dichiaratamente di sinistra (il *performer* ripete: “Noi di sinistra”, o locuzioni simili). Battuta dopo battuta, però, ci si accorge che non si tratta di un antiprologo, ma dello spettacolo vero e proprio e che ad interagire col pubblico non è il narratore, ma un personaggio di invenzione che, da una parte, dichiara continuamente la propria appartenenza politica, tanto che afferma spesso “Io sono di sinistra”; dall’altra, infarcisce il proprio discorso con tutti i luoghi comuni della retorica populista, esprimendo la propria insofferenza per i migranti, gli omosessuali, le prostitute africane, ecc. Insomma, Celestini dapprima innesca un meccanismo di avvicinamento e familiarizzazione con la sala, poi delude le aspettative del pubblico costringendolo a confrontarsi con una cultura reazionaria che, magari inconsapevolmente, è stata interiorizzata anche dagli stessi spettatori di sinistra. Sempre sulle modalità del ‘politicamente scorretto’ Celestini ha impostato anche il recente *Barzellette*, nella cui edizione a stampa si legge:

[Le barzellette] sono il catalogo degli esseri umani che siamo noi. Ci raccontano cosa siamo diventati. Ci ridiamo addosso quando sentiamo le storielle contro i negri e gli zingari perché, anche quando ci pensiamo rispettosi degli altri, da qualche parte della nostra testa siamo xenofobi o ci piacciono quelli che lo sono (Celestini, 2019, p. 296).

Si tenga anche presente che il successo dei narratori, a teatro ma anche in televisione, ha indotto molte personalità non professioniste della scena a presentarsi alla ribalta per veicolare al pubblico un contenuto genericamente ‘impegnato’: insomma, si sono sempre più affermati e diffusi spettacoli di “teatro-documento, teatro denuncia, teatro-inchiesta, teatro-cronaca, con giornalisti, intellettuali, magistrati, politici e scienziati [...] che salgono sul palco, per leggere la Costituzione o atti di processi, per raccontare fatti di cronaca (giudiziaria, di solito) o per denunciare altri scandali” (De Marinis, 2013, p. 90). Probabilmente, si è pensato che il contenuto delle narrazioni, imperniate sull’*engagement* etico e civile, giustificasse e legittimasse l’evento scenico, al di là di una adeguata preparazione tecnica oppure di una reale ispirazione poetica (perché, alla fine, il teatro è e resta un fatto artistico). A questo riguardo, ha dichiarato Celestini con un certo sarcasmo:

In questi ultimi anni mi pare si siano moltiplicati gli esempi di spettacoli che pretendono di portare in scena un contenuto senza tanta attenzione al linguaggio. Anzi, ormai salgono sul palco giornalisti, giudici, preti, astronomi, medici... (Celestini, 2012, p. 208).

Ancora più caustiche le parole di Mario Perrotta:

Spesso si vedono giornalisti, scienziati e altri che, senza possedere i ferri del mestiere specifico e cioè il teatro, salgono in scena e “parlano”. [...] È diventato una “moda” andare a teatro per

sentire il noto giornalista che ti ripete le stesse identiche cose che ha detto in televisione, sul suo blog, nei video postati dovunque in rete e, per di più, nella stessa identica forma (Perrotta in Soriani, 2012, pp. 43-44).

Si tratta di operazioni para-teatrali, perché per realizzare un evento d'arte scenica non è sufficiente infarcire l'esposizione del *logos* con gli stereotipi della teatralità, nella sua accezione più comune e quotidiana: battute, smorfie, falsetti, accelerazioni del ritmo dell'eloquio e pause ad effetto. Senza dimenticare la necessità di incastonare il contenuto all'interno di una struttura drammaturgica che trasfiguri o rielabori tale contenuto in una forma in qualche modo artistica. Dice ad esempio Celestini:

Se usi la mediazione del rito culturale [...], allora [...] devi accettare che c'è il bisogno di raccontare quella storia, ma anche la necessità di costruire una struttura che la tenga insieme. [...] Non si può semplicemente dire: «Racconto questa storia perché è giusto che si conosca», perché se è solo giusto che si conosca, scrivi un articolo, scrivi un saggio, non ci fai uno spettacolo (Celestini in Celestini & Lega, 2012, pp. 93-94).

Per di più, sono produzioni in cui è persino difficile riconoscere una reale esigenza contro-informativa o genericamente antagonista: come rilevato da Perrotta, i giornalisti e gli intellettuali vari, che hanno affollato le scene negli ultimi anni, hanno perlomeno riproposto a teatro temi e questioni già noti al grande pubblico per essere stati precedentemente divulgati attraverso l'editoria o la televisione, ovvero attraverso mezzi di comunicazione che garantiscono maggiore capacità penetrativa nella società rispetto al *medium* teatrale (l'*audience* di una singola trasmissione su un canale nazionale è infinitamente superiore al numero degli spettatori di un'intera *tournee*!). Insomma, verrebbe da chiedersi se le motivazioni profonde di operazioni del genere non risiedano piuttosto nel compiacimento narcisista di personalità egocentriche che aspirano a confrontarsi con un pubblico di *fan* già informati sulle tematiche affrontate in scena, oppure – ancora peggio – nell'intento di monetizzare la notorietà conseguita proprio attraverso il piccolo schermo.

La questione riguarda anche i numerosissimi epigoni che – negli anni – hanno emulato le modalità drammaturgiche e performative dei vari Baliani, Paolini, Celestini, ecc., al punto che da anni si è imposto il *cliché* dell'attore solista che affabula restando seduto su una sedia. Il modello di riferimento è ovviamente *Kohlhaas* di Baliani, che ha dimostrato come sia possibile realizzare un grande spettacolo restando seduti su una sedia per tutta la durata della *performance*. Tuttavia, non si deve dimenticare che *Kohlhaas* costituisce una grande prova attoriale da parte di Baliani stesso che, benché seduto su una sedia, accompagna il *logos* con una perfetta partitura gestuale e vocale. Si pensi, ad esempio, alla battaglia a cavallo tra la banda di *Kohlhaas* e l'esercito del principe di Sassonia in cui il corpo e la voce dell'attore rendono “visibile lo scontro in un susseguirsi di gesti e suoni” che fanno “apparire lance, spade, corpi” (Baliani, 2017, p. 57), mentre al contempo il *performer* percuote il proprio corpo per evocare i rumori della battaglia e batte i piedi sulle assi del palco per riprodurre la corsa dei cavalli (è un *escamotage* che Baliani dichiara di aver derivato dall'aver visto in scena Mimmo Cuticchio). Molti epigoni dei narratori ‘maggiori’ hanno raramente raggiunto la potenza comunicativa e la consapevolezza scenico-attoriale dei capiscuola, oppure la capacità drammaturgico-attoriale di alcuni di loro: anzi, si è creduto che fosse sufficiente confrontarsi con un tema impegnato per realizzare *ipso facto* uno spettacolo teatrale, al punto che sono stati realizzati monologhi di affabulazione su moltissime delle tragedie della Storia

italiana dell'ultimo secolo (con conseguente logoramento del modello preso a riferimento). Ha detto Baliani:

Essere da soli in scena comporta una grande responsabilità, si deve avere qualcosa di urgente da raccontare [...] e solo se l'attore narrante o monologante [...] è animato da una necessità impellente il rapporto con lo spettatore funziona. [...] È facile invece cadere nell'ovvio, nello scontato, nella retorica terribile di chi si illude che, magari, mostrando un contenuto civile o politico, abbia già in tasca l'assoluzione della scena (Baliani in Bevione & Caretti, 2020, p. 19).

Insomma, come per ogni fatto d'arte, alla dimensione etica dovrebbe accompagnarsi anche una consapevolezza estetica, per quanto si debba riconoscere come molti giovani attori abbiano scelto la forma della narrazione soprattutto per una ragione di convenienza economica: un attore solo circuita più facilmente e ad un prezzo più contenuto di una compagnia. Del resto, il teatro italiano è in crisi economica da decenni, per cui per un attore è più facile costruirsi il teatro sulle proprie spalle e girare senza scenografia e senza costumi, piuttosto che lavorare all'interno di una *troupe* tradizionale.

Riferimenti bibliografici:

- Adorno, T. W. (1975). *Teoria estetica*. Torino: Einaudi.
- Baliani, M. (2012). *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*. Corazzano (PI): Titivillus.
- (2017). *Ogni volta che si racconta una storia*. Bari-Roma: Laterza.
- Barbalato, B. (2012). Il capitombolo di Mazzini: Pro Patria di Ascanio Celestini. *Carte Italiane*, 8, 141-159.
- Bevione, L., & Caretti, L. (2020). Libertà e responsabilità: l'arte di stare soli in scena. *Hystrio*, 33(4), 18-19.
- Bonicelli, P. (2010, 9 luglio). Marco Paolini mostra i muscoli (della memoria). *Araberara*.
- Cannella, C. (2020). Io sono una moltitudine, la scena-mondo dei narratori. *Hystrio*, 33(4), 30-32.
- Capitini, C. (1987, 3 novembre). Fo il concreto. *L'Arena*.
- Celestini, A., & Soriani, S. (2010). Del teatro politico in Italia. Ipotesi critiche. *Atti & Sipari*, 6, 12-15.
- Celestini, A. (2011). Preambolo. In B. Barbalato (cur.), *Le carneval verbal d'Ascanio Celestini* (pp. 11-19). Bruxelles: Peter Lang.
- (2014). Le vite ordinarie. *La Clé des Langues*. Disponibile da <http://cle.ens-lyon.fr/italien/litterature/periode-contemporaine/le-vite-ordinarie>.
- (2015). *Un anarchico in corsia d'emergenza*. Roma-Bari: Laterza.
- (2012). [Senza titolo]. In S. Casi & E. Di Gioia (curr.), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico* (pp. 206-209). Bologna: Teatri di Vita.
- (2019). *Barzellette*. Torino: Einaudi.
- Celestini, A., & Lega, A. (2012). *Incrocio di sguardi*. Milano: Elèuthera.
- Cumani, C. (2018, 11 febbraio). Il piacere della lettura. "Attenti alle macchine ne sanno molto più di noi". *QN. Quotidiano nazionale*.
- Del Giudice, D., & Paolini, M. (2001). *Quaderno dei Tigi*. Torino: Einaudi.
- De Marinis, M. (2013). *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*. Roma: Bulzoni.

- Filice, N. (2016). La tradizione frammentaria dell'affabulazione come teatro: l'istanza autonoma del narratore tra lingua, rappresentazione, potere e popolo da Mistero buffo al nuovo teatro-narrazione e oltre. *Spunti e Ricerche*, 31, 62-83.
- Fo, D. (1987). *Manuale minimo dell'attore*. Torino: Einaudi.
- (1990). *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione* (con L. Allegri). Roma-Bari: Laterza.
- Guccini, G. (cur.). (2005a). *La bottega dei narratori*. Roma: Dino Audino.
- (2005b). Poetiche e rituali di Ascanio Celestini. In A. Porcheddu (cur.), *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini* (pp. 53-84). Udine: Il Principe Costante.
- (2011). Recitare la nuova performance epica. *Acting Archives Review*, 1(2), 65-90.
- (2016). Pasolini, los narradores, Saviano: los testigos de la historia. *Zibaldone. Estudios italianos*, 4(1), 188-204.
- (2018). Il testimone reale a teatro. In D. Orecchia & L. Cavaglieri (curr.), *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance* (pp. 181-190). Bologna: Arti della performance: orizzonti e culture.
- Lehmann, H. T. (2010). Cosa significa teatro postdrammatico. *Prove di drammaturgia*, 1, 4-7.
- Maccari, B. [Senza data]. "Il teatro è trasformazione e improvvisazione", Ascanio Celestini porta in scena 'Laika'. Disponibile da <http://www.viewpointitaly.it/il-teatro-e-trasformazione-e-improvvisazione-ascanio-celestini-porta-in-scena-laika/>.
- Marchiori, F. (2020). *Media teatro memoria. Ustica e il teatro reticolare di Marco Paolini*. Bologna: Cue Press.
- Paolini, M. (2005). Album. Libretto (Uno). In *Gli Album di Marco Paolini / 1*. Torino: Einaudi.
- (2020). Introduzione. In F. Marchiori, *Media teatro memoria. Ustica e il teatro reticolare di Marco Paolini* (pp. 6-10). Bologna: Cue Press.
- Paolini, M., & Bettin, G. (2017). *Le avventure di Numero Primo*. Torino: Einaudi.
- Pasqualicchio, N. (2016). La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliai. Il teatro di narrazione tra diegesi e mimesi. *Zibaldone. Estudios Italianos*, 4(1), 216-229.
- Pérez Andrés, J. (2016). El camino a la narración: el grupo Laboratorio Teatro Settimo y su presencia en los escenarios españoles. *Zibaldone. Estudios Italianos*, 4(1), 249-261.
- Ponte di Pino, O. (2009). Un teatro civile per un paese incivile? Una riflessione. Disponibile da <http://www.ateatro.it/webzine/2009/02/27/un-teatro-civile-per-un-paese-incivile-una-riflessione/>.
- (2010). Frontiere, censimenti, storie. Disponibile da <http://www.ateatro.it/webzine/2010/11/01/frontiere-censimenti-storie/>.
- Prono, F. (2012). Narrazione e impegno civile tra identità e negoziazione simbolica. In C. Simonigh (cur.), *Pensare la complessità per un umanesimo planetario* (241-249). Milano-Udine: Mimesis.
- Puppa, P. (2007). Lingua del torchio e lingua del corpo. In P. Puppa (cur.), *Lingua e lingue nel teatro italiano* (pp. 11-32). Roma: Bulzoni.
- (2010). *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*. Roma: Bulzoni.
- (2014). *La Serenissima in scena: da Goldoni a Paolini*. Pisa: ETS.

- (2018). Fo e i suoi figli: il teatro di narrazione. In P. Benzoni *et alii* (curr.), *A vent'anni dal Nobel. Atti del convegno su Dario Fo. Pavia, Collegio Ghisleri, 23-24 maggio 2017* (pp. 63-71). Pavia University Press: Pavia.
- Rame, F. (2009). *Una vita all'improvvisa*. Milano: Guanda.
- Sciarelli, F., & Tortorella, W. (curr.). (2004). *Il pubblico del teatro in Italia*. Napoli: Electa.
- Soriani, S. (2008). Della Regia in Italia. Ipotesi critiche. *Atti & Sipari*, 2, 26-29.
- (2009). *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*. Civitella in Val di Chiana (AR): Zona.
- (2012). Etica e poetica di un (non) narratore. Mario Perrotta intervistato da Simone Soriani. *Atti & Sipari*, 10, 43-45.
- (2017). Testo e contesto: Fo, i narratori e il teatro politico. In R. Cuppone (cur.), *Tra Venezia e Saturno. Storia, drammaturgia e poesia per Paolo Puppa* (pp. 380-389). Corazzano (PI): Titivillus.
- (2020). *Petrolini e Dario Fo: drammaturgia d'attore*. Roma: Fermenti.
- Tagliaferri, M. (2009, 26 novembre). Celestini: sono un idraulico. *Il Secolo XIX*.
- Taglietti, C. (2004, 13 ottobre). Paolini. L'ultima sfida. Non sono più "quello di Vajont". *Corriere della sera*.
- Vescovo, P. (2015). La voce sola e lo "schermo antico". In A. Anastasi & V. Di Vita (curr.), *La scena dell'oralità* (pp. 177-189). Roma-Messina: Corisco.