



Lo sguardo mosaico delle ambigue verosimiglianze.
Fra l'illusione della verità e la teatralità dell'illusione.
La voce dei *parerga*: lo statuto del «personaggio rappresentativo» nei *Mémoires* di Goldoni e nella *Vita* di Alfieri.

Il *parergon* come concetto per la didascalia nel teatro moderno.
«Pulicenella»: «essere» e «non essere» di una maschera.



Luca Vaccaro è professore a contratto di Letteratura teatrale italiana presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna (Laboratorio). Segretario di redazione di «Schede Umanistiche. Antichi e Moderni», fa parte dei Comitati Scientifici dell'Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese (ARUB) e del Centro Internazionale di Studi 'Giovanni Battista della Porta', di cui è socio-fondatore. I suoi studi vertono sulla filologia epistolografica di Antico Regime e sulla letteratura teatrale italiana cinque-secentesca e novecentesca. Ha pubblicato saggi sul dramma in musica bolognese, su Luigi Pirandello ed Eduardo De Filippo. Da ultimo «Quant'è bello 'o culore d' 'e pparole». Dal romanzo di guerra di Gennaro alle occhiate di Amalia nella Napoli milionaria! di Eduardo, in *Antologia Teatrale. Atto secondo*, a cura di A. Lezza, M. Caiazza e E. Ferrauto, Napoli, Liguori, 2021.



ISSN 1122-6323
€ 30,00

Anno XXXV/2, nuova serie



Schede Umanistiche / *ANTICHI e Moderni*

nuova serie anno
XXXV/2 2021



ANNO XXXV/2
2021

Ambigue verosimiglianze nel teatro dal Seicento a oggi

a cura di
Luca Vaccaro



In copertina l'acquaforte di Giuseppe Maria Mitelli (Bologna, 1634-1718), *Maschera a tutte l'ore* (1698), proveniente dalle Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna (2508, Rep.1/443). Il personaggio riprodotto, a figura intera, rappresenta la maschera teatrale e la «Morte mascherata, che spia in incognito il mondo dei vivi»: sotto l'apparenza del bel volto di una liutista, si scopre infatti il teschio, che rinvia al concetto di *larva* carnevalesca e al tempo circolare del rito e della festa. In basso, sotto il margine, si legge l'iscrizione «Maschera a tutte l'ore / Sul corso canta, e sona / Con questo suo tenore. / SE CONOSKER MI VOI MI / SCOPRIRAI!». Per un cenno bibliografico si veda B. FORESTI, *Morte a Bologna: per una proposta di lettura della 'Maschera sul Corso' di Giuseppe Maria Mitelli*, in *Memento mori. Il genere macabro in Europa dal Medioevo a oggi*, Atti del Convegno internazionale (Torino, 16-18 ottobre 2014), a cura di M. Piccat, L. Ramello, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, pp. 245-252.

SCHEDE UMANISTICHE

ANTICHI

e Moderni

XXXV/2

2021

Maturandum.



DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA
CLASSICA E ITALIANISTICA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA



Schede Umanistiche
Rivista semestrale dell'Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese
ANVUR: A

Direttore responsabile
Leonardo Quaquarelli

Comitato scientifico

Luisa Avellini, Andrea Battistini †, Francesco Bausi (Università di Firenze), Marco Antonio Bazzocchi, Carla Bernardini (Collezioni Comunali d'Arte, Bologna), Concetta Bianca (Università di Firenze), Cécile Caby (Université Lyon), Elisa Curti (Università Ca' Foscari, Venezia), Angela De Benedictis, Jeroen De Keyser (Università di Torino), Perrine Galand (École Pratique des Hautes Études, Paris), Elena Gatti (Sistema Bibliotecario di Ateneo, Università di Bologna), Marc Laureys (Universität Bonn), Lara Michelacci, Mauro Novelli (Università di Milano), Giuseppe Olmi, Marianne Pade (Aarhus University), Fulvio Pezzarossa, Ezio Raimondi †, Paolo Rosso (Università di Torino), Francesco Sberlati, Fiorenza Tarozzi †, Oreste Trabucco (Università di Bergamo), Paola Vecchi, Diego Zancani (Balliol College, Oxford)

Redazione

Luca Vaccaro

«Schede Umanistiche» è una rivista internazionale e pubblica articoli in italiano, inglese, francese e spagnolo. Ogni testo inviato alla Redazione è reso anonimo e sottoposto al processo di peer review, che consiste nell'esame di almeno due valutatori anonimi, il cui parere motivato scritto verrà comunicato all'autore, insieme al giudizio finale favorevole o sfavorevole alla pubblicazione. I documenti della valutazione sono archiviati presso la Redazione.

Amministrazione

I libri di Emil di Odoia srl
Via Carlo Marx 21 – 06012 Città di Castello – Tel. (051) 4853205

Abbonamenti annuale doppio numero:

conto corrente IBAN: IT43M0888337070020000202355 – BIC/SWIFT: CCRCIT2TBDB
Italia € 48,00 | Estero € 58,00 – Via aerea € 70,00
Autorizzazione del Tribunale di Bologna n.5. 963 del 3.4.1991

ISBN 978-88-6680-362-1
ISSN: 1122-6323

©2022

I libri di Emil di Odoia srl
Via Carlo Marx, 21 – 06012 Città di Castello (PG)
www.ilibridiemil.it
Finito di stampare nel mese di Luglio 2022
da Gesp – Città di Castello (PG)

Ambigue verosimiglianze nel teatro dal Seicento a oggi

a cura di Luca Vaccaro

Iniziativa Dipartimenti di Eccellenza MIUR (L. 232 del 01/12/2016)



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA CLASSICA
E ITALIANISTICA

Drammaturgia/Drammaturgie (Firenze, Teatro di Rifredi, venerdì 6 maggio 2022), presentazione del volume *Antologia Teatrale. Atto secondo*, a cura di A. Lezza, F. Caiazza ed E. Ferrauto (Napoli, Liguori, 2021, 395 pp.).

I testi che seguono sono costituiti dagli interventi dei relatori della tavola rotonda organizzata nell'ambito della rassegna di eventi *Drammaturgia/Drammaturgie*, dedicata all'arte di scrivere per il teatro, che nella giornata del 6 maggio 2022 ha ospitato a Firenze presso il Teatro di Rifredi la presentazione della miscelanea di saggi *Antologia Teatrale. Atto secondo* (Napoli, Liguori, 2021, 395 pp.), curata da Antonia Lezza, Federica Caiazza ed Emanuela Ferrauto.¹

¹ Il volume, suddiviso in quattro sezioni tematiche, rispettivamente destinate agli "Studi sul teatro", ai "I maestri della parola", alla "Regia/Critica" e allo "Scrivere il (di) teatro", si presenta secondo il seguente piano editoriale: *Premessa* (A. Lezza); *Tra l'autore e l'attore. A proposito di «Antologia Teatrale»* (G. Gargiulo); **Studi sul teatro**: *Tra teologia, pedagogia e drammaturgia: il teatro della Compagnia di Gesù* (M. Saulini); *La farsa cavaiola e il teatro di Vincenzo Braca* (R. Troiano); *Per una riconsiderazione storico-critica di Francesco Cerlone, "Molière napoletano"* (A. Scannapieco); *Ritorno a Viviani poeta* (A. Lezza); *Il Teatro di Viviani va in rete: dall'edizione critica analogica alla base dati digitale* (M. Senatore Polisetti); *«Quant'è bello 'o culore d' 'e pparole». Dal romanzo di guerra di Gennaro alle occhiate di Amalia nella Napoli milionaria! di Eduardo* (L. Vaccaro); *Una nuova idea di teatro: il Futurismo e Achille Campanile* (S. Stefanelli); *Il teatro per me è come l'acqua per i pesci. Paolo Grassi ovvero il Teatro come disciplina di civiltà* (S. Casiraghi); *Il teatro è l'attore. Leo de Berardinis tra teoria e prassi* (A. Grieco); *Aristofane a Scampia e Dante a Nairobi: la pedagogia teatrale di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari* (A. Albanese); *Classici siciliani "nell'occhio del Ciclope". Tra testi greci e riscritture moderne* (M. Treu); *La fortuna dei classici nel teatro contemporaneo e le "irredimibili seduzioni" di Sofocle, Tomasi di Lampedusa e Shakespeare nel teatro di Ruggero Cappuccio* (C. Lucia); *La drammaturgia siciliana contemporanea e il grottesco familiare: follia, solitudine e morte* (E. Ferrauto); **I maestri della parola**: *Malaparte e 'o paese d' 'e buscie* (E. Moscato); *Il mare in fondo al water* (M. Santanelli); **Regia/Critica**: *Occhi Gettati. Viaggio molto fuori confine a partire dalle scritture e riscritture di Enzo Moscato* (F. Saponaro); *La possibile eredità di Carmelo Bene* (G. Taffon); **Scrivere il (di) teatro**: *Azzannare le parole. Un controcanto* (R. Palazzolo); *Un tempo di parole e un tempo di silenzi* (T. Caspanello); *La drammaturgia: dalla scrittura alla rappresentazione* (S. Scimone e F. Sframeli); *Brevi riflessioni sulla scrittura e sull'attore* (L. Musella); *Io so' nato ccà* (A. Casagrande); Gli Autori; Indice dei nomi.

Alla tavola rotonda, aperta dai saluti istituzionali di Antonia Ida Fontana (Presidente della Società Dante Alighieri, Rappresentante del Ministero per i Beni e le Attività Culturali presso varie fondazioni e comitati nazionali, e Presidente del Centro Associazioni Culturali Fiorentine), hanno partecipato Angelo Savelli, Laura Caretti, Stefania Stefanelli e Antonia Lezza. Degli interventi, offriamo qui i principali contenuti, assegnando a ognuno di essi un titolo di carattere esclusivamente denotativo, allo scopo di delimitare il preminente campo tematico discusso da ogni relatore. Partiamo dall'intervento del coordinatore dell'iniziativa, il regista Angelo Savelli.

Drammaturghi e drammaturgie

Angelo Savelli

In prima istanza, ciò che collega il titolo della manifestazione fiorentina *Drammaturgia/Drammaturgie* al volume *Antologia Teatrale. Atto secondo* è la prospettiva di considerare l'eterogeneità dei materiali raccolti in questa miscellanea di saggi secondo un'accezione "plurale" – quella appunto di *drammaturghi e drammaturgie* –, definibile dalle separate categorie di competenze, a loro volta suddivise nei punti di forza delle analisi critico-letterarie degli autori, che si propongono principalmente di indagare "il fare" e "lo scrivere per" il teatro. «Esiste» infatti – ricorda Angelo Savelli – «una pluralità del teatro, ed esiste un plurilinguismo dello scrivere il teatro». Le ragioni di questo rapporto sono innanzitutto da ricercare nel legame che intercorre tra il testo letterario e la scrittura scenica, e di conseguenza fra il drammaturgo e il regista. Tale distinzione, spiega Savelli, si giustifica in questi termini: se è vero che «il drammaturgo è l'autore del testo», è altrettanto vero che il regista è l'autore dello spettacolo. Come il drammaturgo scrive l'apparato testuale di uno spettacolo, così il regista scrive la scena attraverso non certo la penna e l'inchiostro e la matita, ma con la voce degli attori, delle luci, delle musiche e dello spazio scenico.

Va ricordato però che non sempre questa dualità fra drammaturgo e regista è stata lineare: alle volte essa si è tradotta in una conflittualità che in alcuni casi è diventata per i registi motivo di «reazione a una inveterata tradizione lunghissima, in cui il teatro si è identificato con la storia della letteratura teatrale». L'avvicinarsi al teatro, il cercare di conoscerlo nei suoi

molteplici e complessi aspetti, ha infatti «significato, per tanti anni, o per meglio dire per qualche secolo, studiare i testi degli autori, metterli in ordine cronologico, fare delle sincronie o delle diacronie con quello che era l'elemento che rimane, che permane, e resiste del teatro: il testo drammatico». Fondamentale, per reagire a questa lunga tradizione testocentrica, che ha visto gli autori «scrivere preservando la propria opera, sotto una specie di *diktat* aristotelico», è stata l'idea di pensare al teatro come a una *performance*.

C'è dunque, afferma Savelli, «tutta una gradazione» quando si parla del dialogo che intercorre fra il lavoro dell'autore, dell'attore e del regista. Il *dramaturg*, da questo punto di vista, era quella figura che fin dal Settecento si affiancava al regista, aiutandolo a ricavare una visione critica del testo, a farsi uno sguardo lungimirante sia orizzontale, sia verticale, della scrittura drammatica: verticale, «per ottenere una lettura anche semiotica del testo»; orizzontale, per inquadrare meglio «il contesto storico in cui questo testo nasceva». Tali considerazioni non possono che aggiungere interesse a quello che Savelli, già a inizio del suo intervento, considera l'anello essenziale nel percorso di un regista: l'importanza della relazione tra allievo e Maestro di palcoscenico, e di conseguenza la conservazione di questo rapporto, da cui derivano le vie e le modalità con cui le pratiche del teatro vengono trasmesse da una generazione all'altra. Riflessioni, queste di Angelo Savelli, che ci fanno pensare alla vocazione di *dramaturg* di Gerardo Guerrieri, al suo metodo di traduzione teatrale, e ancor più alla sua esigenza di «costruire una via all'apprendimento della "generazione senza maestri"», sempre bisognosa di affidarsi alla guida di un esperto.²

C'è quindi, conclude Savelli, la cultura del regista, del critico, dell'accademico; e c'è, d'altra parte, un campo d'incontro in cui lo studioso cerca

² S. GERACI, *Tracce biografiche*, in *Il teatro di Visconti: scritti di Gerardo Guerrieri*, a cura di S. Geraci, Roma, Officina, 2006, pp. 5-26: 12; C. MELDOLESI, *Critico e operatore culturale, storico e regista, traduttore e dramaturg*, in *Gerardo Guerrieri*, Atti del Convegno di Studi (Roma, 11-13 novembre 1993), a cura di A. d'Arbeloff, Roma, Ente teatrale italiano, 1995, pp. 34-41; C. MELDOLESI, *Parte prima. Il dramaturg europeo come attore ombra. Dalla Germania all'area italofrancese*, in Id., R. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote. Dalla Germana all'area italofrancese, nella storia e in un percorso professionale*, Milano, Ubulibri, 2007, pp. 108-115; S. GUERRIERI (a cura di), *Omaggio a Gerardo Guerrieri. Riscoperta di un grande intellettuale del teatro del Novecento*, Matera, Magister, 2016.

di compensare con il suo lavoro l'approfondimento critico e letterario di un'opera teatrale, pensando anche alla possibilità che il testo drammatico possa farsi realtà in palcoscenico. Lo stesso si può dire per il regista: anch'egli ha necessità di confrontarsi con il critico, e sente il bisogno di ricevere da lui un tipo di approfondimento letterario che possa fornire uno sguardo a tutto tondo sul teatro.

La capacità di vedere in scena i testi

Laura Caretti

«Mi sembra che quel "tra", tra lo storico che si affianca alla drammaturgia – che la vede in scena, che ne segue i cambiamenti, le varianti, che si accosta a vedere, come fa Leo de Berardinis, e la vede nel suo cambiamento, nella sua capacità di creare in scena una partitura musicale jazzistica – e il testo drammatico, ci sia l'attore», spiega Laura Caretti, ricollegandosi al discorso sulla regia teatrale di Angelo Savelli. È appunto questo il caso di Leo de Berardinis, a cui fa riferimento Lino Musella nelle sue *Brevi riflessioni sulla scrittura e sull'attore* (pp. 365-366), quando scrive che «l'attore è in scena il tramite di tutto, poi il depositario». Pensare dunque all'attore come a uno scrittore che «crea sul proprio corpo e crea in scena», che stende il suo testo drammatico dopo l'ultima replica, e che usa la sua memoria come «un archivio costituito da frammenti» (Lino Musella): in questo percorso, in questo rapporto fra il drammaturgo e l'attore, risiede per Laura Caretti il tratto «più fondante della profondità dei saggi» di *Antologia Teatrale*, e della loro diversità di analisi critico-letteraria. Da una parte nel volume, osserva la relatrice, si può infatti trovare l'idea di composizione di Leo de Berardinis, scritta come una partitura musicale-registica, sulla scia dell'esempio offerto da *The connections* di Jack Gelber – «che va in scena assieme ai musicisti e vede il microfono come uno strumento» scenico; dall'altra c'è invece la drammaturgia di Eduardo De Filippo, che ci tramanda una scrittura in tre tempi: un primo tempo di anticipazione, un secondo tempo di sviluppo e svolta; e un terzo tempo, che egli chiama di prestigio, come accade in *Sik, Sik, l'artefice magico*.

Alla dualità del discorso drammaturgo/attore, che muove i saggi contenuti nella sezione “Studi sul teatro”, seguono gli scritti ospitati in “I maestri della parole” e in “Scrivere il (di) teatro”. Questi testi, – spiega Laura Caretti – se forse sono «la testimonianza di una classe drammaturgica che non è riuscita ancora a elaborare una propria teoria di scrittura, possiedono la forza e il grande valore di cogliere alcuni importanti elementi della contemporaneità, tra cui quello di una «scrittura che si presenta come nostra contemporanea». Restando in tema, possiamo pensare «all’idea post-beckettiana e post-italiana di una drammaturgia che è partitura di parole e di silenzio», come quella che caratterizza la scrittura teatrale di Tino Caspanello. Qui, l’idea del tempo e le potenzialità della lingua convergono verso una «parola che dilata il tempo», la quale – come giustamente ricorda Laura Caretti – ha la forza di richiamare alla memoria l’immagine eduardiana dell’orologio dello scrittore: un orologio che esiste appunto come tempo, ma che può dilatarsi per effetto della fantasia, invertendo nel quadrante il ticchettio delle lancette.

La già ricordata testimonianza di Lino Musella, rilasciata nelle *Brevi riflessioni sulla scrittura e sull’attore*, ci invita invece a vedere la scrittura drammatica «come una specie di copione umano: un copione che nasce “dai sedimenti della memoria”, da quel groviglio e grumo che può essere ancora pieno di memorie, anche teatrali». Di qui, un’ultima osservazione da parte della relatrice: «uno dei fili-rossi presenti nel volume *Antologia Teatrale* è quello della riscrittura», e in particolare della drammaturgia che riscrive i classici. Alle “irredimibili seduzioni” degli archetipi, quali l’*Orestea* eschilea e l’*Odissea* omerica – come avviene nel caso dell’*Orestide* di Pier Paolo Pasolini, o nella “trilogia siciliana” dell’*Orestea di Gibellina* – si fa spazio nel volume l’ulteriore coscienza dell’importanza di Shakespeare per il teatro di Ruggero Cappuccio, rinvenibile nella riscrittura di *Sogno di una notte di mezza estate*.

«Riscrivere i testi, ripercorrerli», sostiene Laura Caretti, significa «non soltanto vedere l’opera di rielaborazione, ma osservare il lungo lavoro di reinvenzione, di ricreazione che viene fatto dai drammaturghi». Questo, ad esempio, è il caso di Pirandello, che diventa fonte di riscrittura per Eduardo De Filippo, e di creatività per la messa a punto del personaggio fantasmatico, per l’“invenzione che sorprende”, o per la mescolanza di comico e tragico, che è poi «l’immagine di un grottesco che ci appartiene», che fa parte della nostra vita e del nostro linguaggio (vd. «*Quant’è bello ’o culore d’*

'e pparole». Dal romanzo di guerra di Gennaro alle occhiate di Amalia nella Napoli milionaria! di Eduardo).

Discorrere di scrittura o di riscrittura drammatica significa però considerare anche «come fa uno scrittore, nel suo farsi, nel suo creare, a parlare e a dire in modo sintetico che cosa pensa della sua parte di scrittura per il teatro». La metafora a cui guarda in questo caso Laura Caretti, specialmente per comprendere il teatro contemporaneo, è quella che ci viene offerta da Rosario Palazzolo in chiusura di *Azzannare le parole. Un controcanto*, che qui riproponiamo:

E l'arte del teatro, con le sue donne e i suoi uomini, i castelli, le luminarie, è la più efficace bussola della realtà, che necessariamente s'inceppe, affinché si possa finire sempre sulla linea del baratro, a godersi il panorama.

Plurilinguismo, dialettalità e dimensione musicale della lingua

Stefania Stefanelli

Il volume *Antologia Teatrale. Atto secondo* costituisce un richiamo a una parte importante del linguaggio teatrale, specialmente sul versante del dialetto. Rosa Troiano, ad esempio, nel saggio *La farsa cavaiola e il teatro di Vincenzo Braca* mostra come nei testi di questo autore di fine Cinquecento e d'inizio Seicento l'italiano tende ad amalgamarsi con il dialetto cavoto, ma anche con il latino, per effetto di un ambiente accademico che risente del dettato didattico della Scuola Salernitana. La centralità di questo tema linguistico, che, aggiungiamo noi, può essere qui circoscritto ai complessi campi della *dialettalità* e della *dialettofonia*, si ripropone anche nel teatro contemporaneo. Carmela Lucia, ad esempio, prende in esame la linea siculo-napoletana presente nel teatro di Ruggero Cappuccio, e in particolare l'uso del linguaggio mescolato che ricorre in *Desideri mortali*, testo ispirato al *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa. Con quest'opera di Cappuccio, spiega Stefania Stefanelli, abbiamo un caso di «mescidanza linguistica tra lingua letteraria italiana e francese, ma soprattutto fra siciliano e napoletano». E questo – continuiamo a dire con la relatrice – comporta l'impiego di un tipo di mescidanza linguistica che ritroviamo anche in un

altro lavoro di Cappuccio, *Shakespea Re di Napoli*, testo che si presenta come «una sorta di sublime dal basso».

I livelli della *dialettalità* e la *dialettologia* caratterizzano però anche il lavoro di riscrittura drammatica dell'autore di teatro. In questa direzione, Martina Treu, nel saggio *Classici siciliani "nell'occhio del Ciclope"*. *Tra testi greci e riscritture moderne*, prende in considerazione la "cancellatura" e la riscrittura in *koinè* siciliana di Eschilo realizzata da Emilio Isgrò, con l'*Oresteia di Gibellina*. Accanto alla tecnica della "cancellatura" della lingua originaria adottata da Isgrò, si possono situare alcuni lavori della drammaturgia siciliana contemporanea offerti da Emma Dante, Davide Enea, o Franco Scaldati, su cui si sofferma ampiamente Emanuela Ferrauto nel saggio *La drammaturgia siciliana contemporanea e il grottesco familiare: follia, solitudine e morte*. Uno dei temi ricorrenti nei testi teatrali di questi autori è quello della «degenerazione morale della famiglia», che, afferma Stefania Stefanelli, molto efficacemente si fonde con «il degrado della generazione linguistica del linguaggio mescolato in maniera assolutamente corrotta dal basso».

Angela Albanese, in *Aristofane a Scampia e Dante a Nairobi: la pedagogia teatrale di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari*, parla invece del teatro di Marco Martinelli e del suo impiego di una lingua sì mescolata, che però sembra risultare più un «impiccato» linguistico «che parte dall'atto, dall'azione», dal fatto cioè che l'autore «usa la lingua come uno dei tanti strumenti della sua drammaturgia per il coinvolgimento di una realtà sociale mescolata». Ma la mescolanza avviene anche tramite «l'improvvisazione» e con «il coinvolgimento dei non attori», precisa Stefania Stefanelli. Il teatro di Carmelo Bene ad esempio, di cui si occupa Giorgio Taffon nel saggio *La possibile eredità di Carmelo Bene*, parte da un plurilinguismo di salentino, italiano e lingue straniere, per approdare ad una lingua quasi priva di forma, che tende a «massacrare, distruggere, svuotare la parola dal significato originario, per ricondurla a un suono spesso insignificante, a una melodia che evidentemente intende significare di più del contenuto semantico della parola stessa». Con questo si arriva a un altro punto fondamentale del teatro contemporaneo, che compete alla dimensione musicale della lingua. Davide Enia, in *Maggio '43* – che è la storia dei bombardamenti di Palermo visti attraverso gli occhi di un bambino – fa intonare al protagonista del suo *cunto* teatrale, Gioacchino, una melodia, una sorta di nenia dal titolo *Befè Biscotto e Minè*, ripetuta in scena come una filastrocca.

Emma Dante, invece, ha affermato di ricercare nella lingua dei suoi testi teatrali la base musicale, il suono di una parlata; mentre Spiro Scimone, che assieme a Francesco Sframeli presenta nella sezione “Scrivere il (di) teatro” il saggio *La drammaturgia: dalla scrittura alla rappresentazione*, parla piuttosto di un “teatro artigianale” in cui il testo drammatico vuole risultare simile a «uno spartito musicale». Enzo Moscato, che in *Antologia Teatrale* firma l'articolo *Malaparte e 'o paese d' 'e buscie*, definisce la propria lingua teatrale come «un misto multisonoro e ritmico del napoletano e di altri idiomi, un po' inventata e artificiale, un po' dal tratto esagerato, iperbolico, ridondante, del caos multietnico e poliglottico», che si identifica con quello del nostro mondo e del nostro oggi. C'è dunque a teatro – continuiamo a dire con Stefania Stefanelli – «una lingua all'incrocio di due istanze»: una che vuole essere un «rispecchiamento di realtà» e un'altra che tende al «superamento della realtà nella pratica fantastica dei suoni». Protagonista del linguaggio come suono è di certo Leo de Berardinis: il suo teatro sperimentale – ricorda la relatrice – dà nota dell'«esistenza di un'anima musicale», diremo jazzistica, che assieme all'“improvvisazione”, vuole «far diventare la parola stessa parte di un organismo musicale complessivo». Quello che invece emerge dal saggio *Ritorno a Viviani poeta* di Antonia Lezza è lo stretto rapporto che nell'opera letteraria di Raffaele Viviani intercorre fra «testo poetico, testo teatrale e musica»: è questo in fondo, conclude Stefanelli, un'autentica «dimostrazione di come la musica e la musicalità possano diventare fondamenta strutturali della realtà teatrale».

Un discorso per concludere

Antonia Lezza e Rosa Troiano

Il primo e il secondo volume di *Antologia Teatrale* sono nati da una spontaneità operativa che si è tradotta in una specie di «cordata», afferma Antonia Lezza: tutti gli autori che hanno partecipato alla realizzazione dei volumi «hanno un'idea degli studi teatrali libera, libertaria e autonoma». Tenendo dunque conto delle parole pronunciate da Angelo Savelli sul rapporto tra il testo, il *dramaturg* e il regista, si può aggiungere questo ulteriore punto al discorso: quello che riguarda la relazione tra le discipline della

letteratura teatrale italiana, della storia dello spettacolo, dell'attore e della lingua. Da questo punto di vista, i saggi contenuti nei volumi di *Antologia Teatrale*, non solo rappresentano il coronamento delle attività di didattica e di ricerca da parte degli autori, ma tendono tutti a indagare la complessità del fenomeno teatrale e con essa la pluralità del testo drammatico. Per Rosa Troiano, è proprio questo nesso a caratterizzare gli studi di ambito biografico, drammaturgico, autoriale, attoriale presenti nel volume, a cui bisogna aggiungere certamente l'importanza del rapporto tra la tradizione e l'innovazione drammaturgica, che in molti casi spinge a considerare come dato principale la riscrittura dei classici antichi e moderni. Le analisi che contraddistinguono alcuni contributi del volume, spiega Rosa Troiano, vanno spesso alla radice di quella «configurazione della struttura linguistica dei testi teatrali, assunta come elemento di contestualizzazione e di forte identificazione di alcune forme drammaturgiche». Lo dimostra ad esempio il saggio di Stefania Stefanelli, *Una nuova idea di teatro: il Futurismo e Achille Campanile*, in cui, fa notare Troiano, le sintesi futuriste e gli artifici linguistici messi in campo da Achille Campanile, specialmente nelle *Tragedie in due battute*, si offrono come modalità degli scambi comunicativi per infrangere il principio dell'*ordo* discorsivo, producendo comicità e alla volte *nonsense*.

Luca Vaccaro