DOPPIOZERO

Il poeta che diventò teatro

Oliviero Ponte Di Pino

10 Giugno 2015

Continua lo speciale dedicato a Giuliano Scabia, uno dei padri fondatori del nuovo teatro italiano, maestro profondo e appartato di varie generazioni, artista sperimentatore, poeta, drammaturgo, regista, attore, costruttore di fantastici oggetti di cartapesta, pittore dal tratto leggero e sognante, narratore, pellegrino dell'immaginazione, tessitore di relazioni, incantatore. Dopo l'intervista Alla ricerca della lingua del tempo e la pubblicazione in quattro puntate del poema Albero stella di poeti rari – Quattro voli col poeta Blake *(lo potete scaricare in pdf qui), in occasione dei suoi ottanta anni* doppiozero *approfondisce con saggi e immagini il suo instancabile camminare, ricercare.*

Il teatro italiano deve essere grato a Giuliano Scabia per più di un motivo. Il suo è un percorso unico ed esemplare, che ha nutrito e illumina l'evoluzione delle arti negli ultimi decenni. Il primo motivo di gratitudine: ha posto subito, alla metà degli anni Sessanta, con lucidità, il problema dell'avanguardia teatrale in Italia. Quelle di Scabia sono le "proposte che, per prime, hanno fatto *realmente* esplodere le contraddizioni del nuovo nel sistema teatrale italiano" (Marco De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, p. 306).



"Zip", ph. Lisetta Carmi (Archivio Teatro Stabile di Genova)

Il poeta Scabia approda in teatro come autore: le sue sono parole che altri – il regista, gli attori – porteranno in scena. Dopo una prima collaborazione con Luigi Nono (*La fabbrica illuminata*, 1964), nel 1965 realizza con Carlo Quartucci un progetto di *drammaturgia in progress* per la Biennale di Venezia, produzione dello Stabile di Genova. *Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap & la Grande Mam alle prese con la società contemporanea* si presenta programmaticamente come spettacolo d'avanguardia, che si ricollega alle esperienze del primo Novecento. È un esperimento volto alla costruzione di un nuovo linguaggio scenico, in primo luogo attraverso la collaborazione creativa tra l'autore, il regista, gli attori, lo scenografo, i tecnici. Il risultato sconcerta la maggior parte della critica ufficiale, che giudica lo spettacolo velleitario e seppellisce preventivamente qualunque ambizione di avanguardia made in Italy con una raffica di stroncature. Il lavoro, che mette in discussione il concetto stesso di scrittura per il teatro, suscita la grottesca reazione della burocrazia dello spettacolo. La SIAE sancisce che il testo “non presenta le caratteristiche tradizionali di una commedia” e si dichiara dunque impossibilitata a tutelarlo. Il Ministero delle Finanze, che deve decidere la misura della tassazione (il 5% per le opere italiane e il 15% per le straniere), informa lo Stabile di Genova che lo spettacolo “ha motivi ispiratori diversi da quelli di un'opera di prosa vera e propria” e dunque decide che debba essere tassata come opera di autore straniero; infine il Ministero per il Turismo e Spettacolo comunica allo Stabile di Genova (che deve rendere conto della percentuale di opere di autore italiano) che, dopo le dichiarazioni della SIAE e del Ministero delle Finanze, non può classificare lo spettacolo né tra le opere italiane né tra quelle straniere (sulla vicenda vedi Daniela Visone, *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano 2010, pp. 90-91). Così la società teatrale del tempo si libera di *Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap & la Grande Mam alle prese con la società contemporanea* (il testo verrà pubblicato poco dopo da un prestigioso editore: *All'improvviso & Zip*, Einaudi, Torino 1967).

Con il suo compagno d'avventura Carlo Quartucci, Scabia tira le conseguenze di quella battaglia e stila il manifesto *Per un'avanguardia italiana* (“Sipario”, novembre 1965; lo si può leggere anche in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960-1976*, Einaudi, Torino 1977, vol. I, pp. 165-170). Quel testo costituisce un precedente fondamentale per il Convegno di Ivrea del 1967. Scabia è tra i firmatari del documento di convocazione di quell'incontro, che segna la

nascita ufficiale del nuovo teatro italiano. A Ivrea sarà tra i protagonisti del dibattito, con un intervento in cui delinea “l'ipotesi di uno spazio contemporaneo dentro cui far avvenire gesti e azioni contemporanee” (Visone, *La nascita del nuovo teatro* cit., pp. 229-231). Lo spazio teatrale deve diventare “un immenso magazzino antropologico collocato al centro della sua comunità, della sua cultura”. In questo spazio, “la visione del mondo viene continuamente posta sotto processo mediante la scrittura scenica, cioè ha luogo una continua analisi sullo *status* della conoscenza generale del mondo e, allo stesso tempo, la conoscenza generale del mondo opera su tutta la struttura in costruzione”.

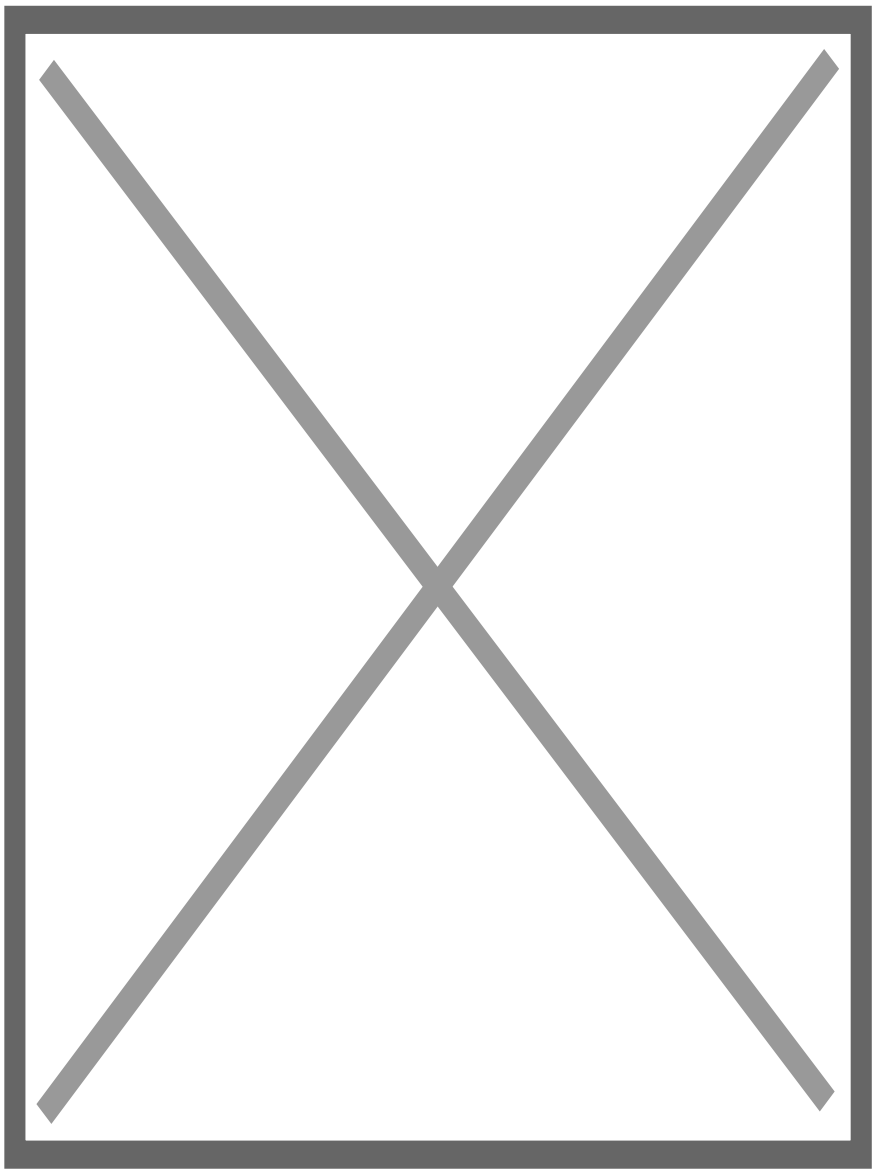
Nel dicembre 1968 Scabia debutta al Piccolo Teatro. È l'infuocato periodo delle prime rivolte operaie e studentesche, che si riverberano anche nel teatro. Usando il meccanismo del teatro nel teatro, *Visita alla prova dell'Isola purpurea* intreccia il testo di Michail Bulgakov con le prove dello spettacolo diretto da Konstantin Stanislavskij (dopo anni di lavoro, lo spettacolo non andrà mai in scena) e con il rapporto tra lo scrittore e Stalin; gli interventi scritti da Giuliano Scabia criticano l'involuzione rivoluzionaria e chiedono la ricostruzione radicale di un “teatro nuovo”: ma nello spettacolo diretto da Raffaele Maiello “questi interventi contestatori diventano artificiosi e poco credibili, dal momento che sono pronunciati e mimati accademicamente da un gruppo di attori manierati” (Franco Quadri, *La politica del regista*, Il Formichiere, Milano 1978, p. 290). *Visita alla prova dell'Isola purpurea* viene presto tolto dal cartellone, tra prevedibili polemiche (e l'irritazione di Paolo Grassi, che vi ha forse visto un accenno al suo rapporto con Giorgio Strehler).



"*Visita alle prove dell’Isola purpurea*", ph. Luigi Ciminaghi

L'anno successivo Scabia è vittima di un altro episodio di censura. La Comunità Teatrale dell'Emilia Romagna, una delle prime cooperative teatrali, deve mettere in scena un suo testo, *Scontri generali*, al termine di un lavoro di preparazione in cui sono stati coinvolti operai e contadini in lotta. Ma l'ATER, che produce lo spettacolo (e il PCI), lo considerano “una minaccia per la stabilità politica”: *Scontri*

generali viene cancellato e al suo posto si allestisce *La vita è sogno* (vedi Roberto Agostini, *Cronologia delle repressione*, in Franco Quadri, *Il teatro del* regime, Mazzotta, Milano1976, p. 47). *Scontri generali* arriverà in scena solo nel 1971.



"Scontri generali", ph. Studio A2

Dopo questo esordio esplosivo, insieme frustrante e fecondo, Giuliano Scabia viene di fatto espulso dal teatro italiano. Da allora la sua presenza nel teatro "ufficiale" è scarsissima, intermittente, le messinscene dei suoi testi in apparenza casuali. Le esperienze che hanno segnato i suoi esordi – due fiaschi nelle più prestigiose istituzioni teatrali, un intervento al convegno di Ivrea, un testo censurato per motivi politici – lo relegherebbero al massimo in qualche nota al

piede nelle storie del teatro. Il teatro “tradizionale”, il “teatro-teatro”, con i suoi edifici, i codici consolidati, i logori rituali, le modalità produttive, i rapporti di potere, le condizioni economico-finanziarie, non può sopportare e accogliere quell'eccentrico ma determinatissimo sognatore.

Dilatazione del teatro

A quel punto Scabia lascia il teatro. O meglio, sceglie di abbandonare il teatro così come lo si intendeva allora. Tuttavia in quei luoghi così mal disposti nei suoi confronti si è accesa una strana vocazione teatrale. Molti anni dopo ricorderà: “Devo dire che io ero sempre un po' marginale nel teatro. Carmelo ci abitava, Quartucci era un regista, Ronconi ci è nato, io no. Ci sono arrivato, però, e ogni tanto ci vado, Mi sono tenuto questo mio cammino da scrittore, anche se per imparare a scrivere meglio ho provato a recitare i testi e a fare la regia, per un fatto di mestiere” (Giuliano Scabia, *Ciao, parliamo!*, in *Panta Franco Quadri*, a cura di Renata M. Molinari, Bompiani, Milano 2014, p. 46).

La scelta è opposta e insieme affine a quella Jerzy Grotowski, che proprio in quegli anni smette di produrre spettacoli. Giuliano Scabia non abbandona il teatro ma compie una piroetta semplice e rivoluzionaria: diventa egli stesso teatro.

Da quel momento comincia a portare, o meglio a inventare, il teatro là dove serve, là dove è necessario, là dove può ritrovare il proprio senso profondo. Il suo diventa – secondo il titolo di uno dei suoi libri – *Teatro nello spazio degli scontri*: “è una domanda di teatro, di cultura, di serietà politica e culturale / è un livello davvero alto quello in cui ci muoviamo / il livello più alto di tutti, qui a Mirafiori Sud / a corso Taranto / alle Vallette / alla Falchera / rispetto a tutto il teatro italiano, il più alto / ora ne sono convinto anch'io” (Giuliano Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, Bulzoni, Roma 1973, pp. 259-260).

Nel 1969 il Teatro Stabile di Torino affida al Gruppo di Ricerca composto da Giuliano Scabia, Loredana Perissinotto e Pierantonio Barbieri un progetto basato su un lavoro collettivo che impegni direttamente il pubblico nella preparazione dei

testi e nella realizzazione degli spettacoli. Dagli incontri-assemblea che il Gruppo di Ricerca organizza nei quartieri della periferia torinese, emerge l'esigenza di lavorare sugli scontri tra i manifestanti-operai e la polizia avvenuti poco tempo prima in corso Taranto, concentrandosi sulle contraddizioni presenti nella lotta. Si discute, si raccolgono materiali con l'aiuto degli abitanti del quartiere, si registrano testimonianze, si schedano articoli di giornale e servizi radiotelevisivi. Anche in questo caso le preoccupazioni politiche delle istituzioni limitano la portata innovativa di questa esperienza, che viene di fatto neutralizzata dopo i due spettacoli-evento del 1970 (*Un nome così grande* e *600.000*; su questo si veda Stefano Casi, 600.000 *e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, Edizioni ETS, Pisa 2012).

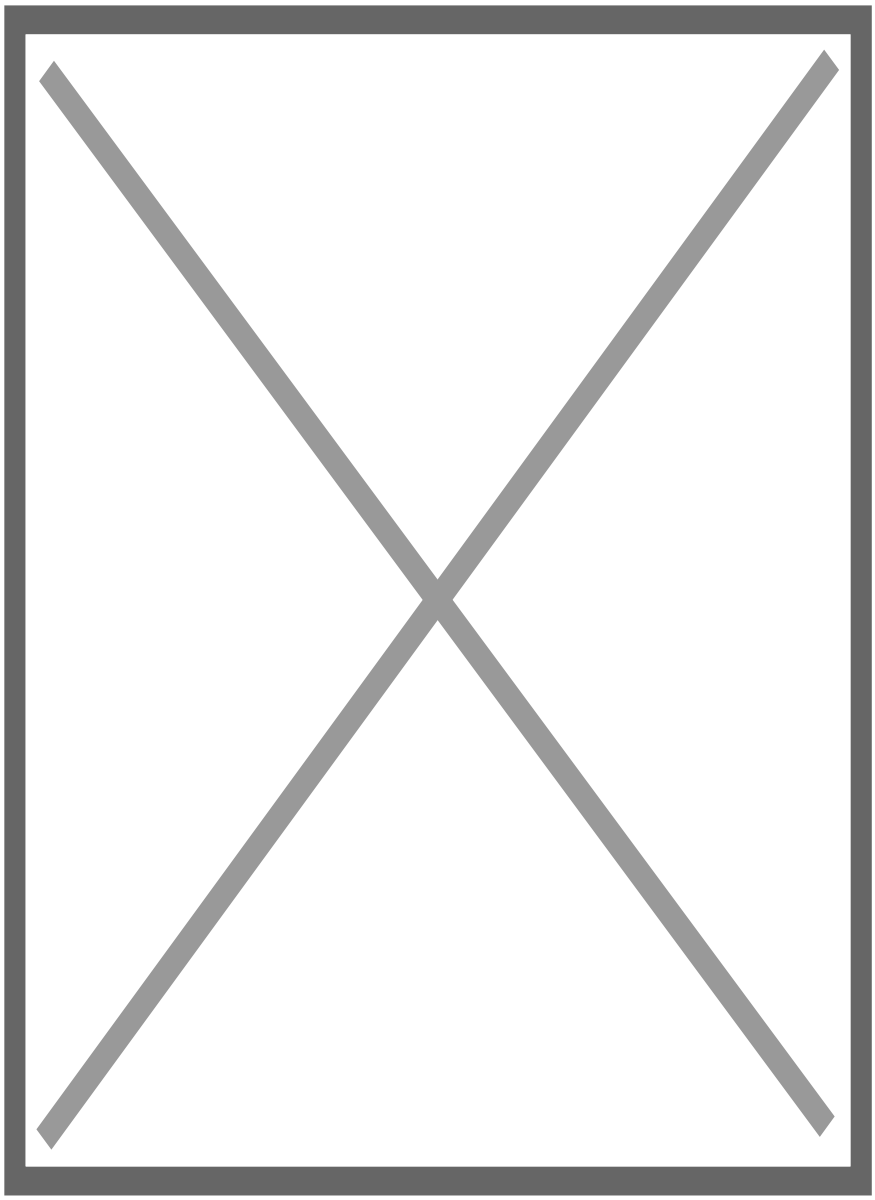
All'epoca un'esperienza come quella di Scabia ricade nelle categorie del “decentramento” e dell'“animazione” (anche se l'etichetta non gli piace). Ma in quei mesi torinesi si inventano e si mettono a punto alcune metodologie del teatro sociale e di comunità, che segnerà i successivi decenni. Scabia affina questo metodo di creazione partecipata in altre situazioni: nelle scuole, per esempio nella scuola media di Sissa, vicino a Parma (*Quattordici azioni per quattordici giorni*, 1971); e poi nel laboratorio che tiene, a partire dal dicembre del 1972, nell'Ospedale Psichiatrico Provinciale di Trieste. Lo ha chiamato il direttore Franco Basaglia, che sta conducendo una epocale battaglia di civiltà per aprire gli ospedali psichiatrici. Il teatro diventa lo strumento con cui il “dentro” può appropriarsi del “fuori”. Quando l'ospedale viene finalmente aperto, il totem dell'evento è un grande cavallo azzurro di cartapesta, con il quale i pazienti vogliono ricordare il cavallo che girava per l'ospedale. Nel febbraio del 1973 è proprio Marco Cavallo a guidare il corteo che porta fuori i “matti”, verso la città. Ma il cancello dell'ospedale è troppo stretto: “Per un momento pensiamo di non farcela. Con una panchina di ferro si fa un nuovo ariete. Franco Basaglia spinge con tutte le forze insieme a Bruno, al fotografo triestino e ad altri tre o quattro. Il cancello però resiste. Viene uno con le pinze e le chiavi inglesi e prova a svitare dei bulloni. Ma sono troppo vecchi e arrugginiti, e non si muovono. (…) Finalmente uno ha l'idea di farlo passare di sghembo, sulla diagonale del cancello. Ci passa per pochi centimetri. E appena è fuori tutti gridano e applaudono” (Giuliano Scabia, *Marco Cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*, alpha beta Verlag, Merano 2011, riedizione del volume pubblicato nel 1976 da Einaudi, p. 148).





Dall'alto: Franco Basaglia cerca di rompere cancello dell'Ospedale psichiatrico di Trieste per fare uscire Marco Cavallo; "Quattordici azioni per quattordici giorni" (Sissa), ph. Gregorio Sofia

L'importante non è la forma che questo teatro prende a seconda delle occasioni e delle necessità, ma la metamorfosi, il gesto, l'accoglienza, lo scambio: “L'ipotesi è che la prima mossa politica da fare sia quella di costruire tessuti di socialità, luoghi di identificazione collettiva” (Gianni Celati). Nel 1975, il suo Teatro Vagante, su invito della Biennale diretta da Luca Ronconi, è nell'entroterra veneto intorno a Mira. Gira alla ricerca della “vera storia” con un carretto dove porta tutto l'occorrente per le sue azioni teatrali: “Un mezzo che serva per spostarsi da un paese all'altro, da una città all'altra, da un reparto all'altro, si può chiamarlo teatro vagante. Può essere un vecchio carro contadino, un camion, un carrettino, un furgone. Quella del teatro vagante è un'immagine chiara e antica, e risveglia tra l'altro la forma di comunicazione del teatro all'improvviso. A Trieste avevamo un carrettino che ci serviva per portare i burattini, infilati in tanti bastoni inchiodati sui fianchi del carretto, o la testa di Marco Cavallo, o i giornali murali, o altre cose” (Giuliano Scabia). È in corso una straordinaria metamorfosi. Giuliano Scabia si sta trasformando. È uscito dal teatro “di sghembo, sulla diagonale”, e con il suo carretto sta diventando un “uomo-teatro”.



Il prototipo del Teatro Vagante: il carro per "Quattordici azioni per quattordici giorni a Sissa", ph. Gregorio Sofia

L'“uomo-teatro”

Ovunque vada, Scabia trasforma quel luogo in teatro. Lo trasfigura con la sua sola presenza. Non è il Gran Teatro Naturale di Oklahoma, con cui Franz Kafka profetizzava l'avvento della società dello spettacolo alla fine del romanzo *America* . Il Teatro Vagante si va costruendo e reinventando da oltre quarant'anni, proprio per costruire anticorpi poetici e umani alla società dello spettacolo: “Il Teatro Vagante si stacca da terra: ha la forma di barca, di albero, di casa, di coppa, di culla, di carro – è anche il luogo dove gli attori hanno recitato. Gli attori stanno

seduti sul bordo” (*Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, a cura di Fernando Marchiori, Ubulibri, Milano 2005, p. 33).



Ciclo del Teatro Vagante: "Commedia del poeta d’oro con bestie", regia di Alessandro Marinuzzi, prod. Css Udine, 1994, ph. Alberto Capellani

L'“uomo-teatro” ricorda i protagonisti di certi racconti di Borges, personaggi come De Funes o Menard, posseduti da un'ossessione che li assorbe totalmente. Menard è l'uomo che copia il *Chisciotte*, Funes quello che ricorda tutto e non può dimenticare nulla. Ricordare e copiare sono attività che facciamo tutti, ma farsene assorbire – in maniera patologica – dà a quella funzione una dimensione metafisica. La loro ossessione ne fa l'incarnazione di una possibilità esistenziale. Ci obbliga a riflettere su cosa significhi pensare, o copiare. Con il suo percorso artistico ed esistenziale – un viaggio dal teatro al teatro, ma fuori dai teatri – Scabia obbliga il teatro stesso a rivedersi e a ripensarsi.



Ciclo del Teatro Vagante: "Fantastica Visione Vision Fantastique", regia di Alessandro Marinuzzi, prod. Css Udine - L'Abattoir - Centre Régional de Créations Européennes de Chalon-sur-Saône, 1993

Negli anni Settanta, il suo teatro si arricchisce di altre dimensioni. La prima è l'attenzione alle tradizioni popolari, a cominciare dal “teatro di stalla”, le veglie e i filò contadini, le notti passate accanto al fuoco a raccontare, a scambiarsi una parola viva e necessaria, o intonare una melodia o una canzone, da barattare magari con una ciotola di minestra. Questo angelo della festa e della rivoluzione ama nutrirsi degli archetipi rubati ai miti e alle fiabe: la Città e il Bosco, il Fiume e il Monte, il Sentiero e l'Albero, l'Angelo e il Diavolo, il Drago, la musa Dorothea e i Cavalieri Antichi fanno parte della sua cassetta degli attrezzi. Senza dimenticare che la sua è una scrittura colta, che si collega consapevolmente al grande canone della letteratura.





"Il Diavolo e il suo Angelo", ph. Sebastiana Papa

L'incontro con l'universo popolare lo porta al ciclo del *Gorilla Quadrumàno*, ispirato a un copione di teatro da stalla recuperato dal suo allievo Remo Melloni (1974-75; si veda Giuliano Scabia con il Gruppo Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna, *Il Gorilla Quadrumàno*, Feltrinelli, Milano 1974). È una delle gigantesche figure archetipiche che popolano il suo teatro, insieme a Marco Cavallo, o al Diavolo e al suo Angelo. In quel ciclo, uno Scabia in rosso costume demoniaco con tanto di forcone, con un candito e alato violinista al seguito (Aldo Sisillo), è protagonista di azioni che attraversano l'Italia tra il 1979 e il 1985: “Ognuna di queste performance apparentemente estemporanee e talvolta sul filo di una *naiveté* giocata come intarsio antiretorico di filamenti minimali di *teknai* attoriali, poggia in realtà su una mappa segreta, una struttura aperta ma non improvvisata, preparata con cura artigianale, spesso anticipata da annunci, inviti o 'proclami' che dell'azione stessa fanno già parte integrante” (*Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, op. cit, p. 52).

Scabia definisce le sue invenzioni “schemi vuoti”. Non siamo lontani dall'opera aperta teorizzata da Umberto Eco. Scabia traccia ogni volta uno schema d'azione la cui realizzazione varia a seconda dei luoghi, delle circostanze, delle figure coinvolte nella scrittura e realizzazione e del pubblico che partecipa a quell'esperienza (per un esempio, vedi Giuliano Scabia, *Genesi/La creazione. Schema vuoto per l'Odin Teatret di Holstebro (due versioni)*, 1974, disponibile sul sito della rivista “Culture teatrali”.

Non servono palcoscenici, poltrone, sipari. Scabia invade le vie e le piazze di città e paesi. Ci sono le strade e i fiumi, i percorsi che segue il Teatro Vagante viaggiando di paese in paese, di città in città, di quartiere in quartiere.

Soprattutto ci sono i boschi, in una costante dialettica tra la natura e la civiltà urbana. Accanto a questo teatro orizzontale, che ha percorso l'intera Italia, c'è un teatro verticale, un'ascesa ironicamente e poeticamente sapienziale, quando Scabia in groppa al suo cavallo s'inerpica verso l'alto, sui gradini di ferro della Tour Eiffel o sui sentieri verso il cratere del Monte Etna, sulle tracce di Empedocle...

I voli del demone Scabia arricchiscono il teatro italiano anche attraverso una quarantennale attività pedagogica. Nel 1972, su invito di Luigi Squarzina, inizia a insegnare Drammaturgia 2 al DAMS di Bologna (che sta nascendo proprio allora). I suoi corsi hanno formato generazioni di teatranti, educandoli alla libertà e al rigore che pratica egli stesso per primo. È una scuola anticonvenzionale e assai creativa: “Ho lavorato come avrei lavorato in teatro”, racconta, e infatti il suo percorso pedagogico incrocia spesso il Teatro Vagante. A questa missione si è dedicato con generosità: un insegnante, spiega, è “uno che ha una barca e la pilota. Il *pais* è l'oro del mondo, e la pedagogia è la cosa più alta che esista: consiste nella ricerca comune, insieme al *pais*, della rotta”. Il diario di bordo di questa “avventura di formazione e di autoformazione” si è sedimentato nei trenta (ma forse sono già di più...) mitici *Quaderni di Drammaturgia*, “l'esplorazione di una ventina di modelli di teatri diversi”, l'invenzione di “altre possibilità di teatro, non teoriche, ma tutte praticate”. Come ha ricordato uno dei suoi primi allievi, Massimo Marino, Scabia ci ha insegnato che “il teatro andava dilatato, doveva essere una domanda aperta, una sonda, un processo continuo, un intrecciare socialità. Il teatro che sognavamo non nasceva nell'istituzione teatrale: era una richiesta di diversi rapporti, di altre profondità culturali e conoscitive” (*Speciale ‘77. Il passo del Gorilla*, www.doppiozero.com).

C'è il *Teatro delle Mongolfiere*, le fragili sculture di carta che vengono lanciate nel cielo sopra Bologna durante le infuocate giornate del '77 (*La Mongolfiera è un burattino che vola in cielo*). C'è il *Teatro-giornale*: “Partire dal giornale del mattino e nel giro di poche ore costruire una unità di comunicazione da fare per strada in diversi punti della città-rete”. La forma della *Commedia continua* viene sperimentata al festival del teatro di Nancy del 1975 con la *Grande Comédie du Gorilla Quadrumàno dans le bassin de Logwy et à Nancy*, “undici giorni di teatro, investendo un territorio di un centinaio di chilometri”. Con le *Camminate teatrali*, anche *Il Sentiero* diventa luogo del teatro, dove far emergere collettivamente le figure lungo il percorso comune, accordando i passi dei viandanti al ritmo della

poesia. “L'*Ottetto* si chiama così perché c'erano otto partecipanti, ai quali ho chiesto di partire dalle loro parole più segrete di bambino, una pratica che avevo già seguito nella mia attività poetica e di cui avevo un po' d'esperienza: ognuno ha tirato fuori un piccolo vocabolario segreto, infantile, e da questo nucleo ha iniziato a dialogare con gli altri, con gesti e parole, finché non ne è venuta fuori una storia”. In questa tassonomia si partecipa a *Veglie*, *Visioni*, *Salite, Contrasti*, *Apparizioni*, *Insurrezioni dei semi*, *Teatro con bosco e animali*... Non mancano i *Racconti* e le *Lettere*, un'anticipazione del teatro di narrazione: “Nel 1978 non c'era nessuno che facesse queste cose, tranne Dario Fo. Ho messo una sedia sulla cattedra e ho detto: 'Adesso mi ascoltate!' E per un'ora e mezza ho raccontato una fiaba che avevo imparato da un grande narratore, un boscaiolo, un amico, che viveva in un paesino di montagna e aveva un repertorio straordinario: e per imparare ho incontrato tanti narratori, anche in Sicilia o sull'Amiata”. Anche da qui nasce una vena narrativa, romanzesca, che si concretizza in *Nane Oca* (Einaudi, Torino 1992) e che avrà anche diverse ricadute teatrali.



"Teatro con bosco e animali" nel territorio di Rosignano Marittima, 1989, camminata di lettura e ascolto ideata con Paolo Pierazzini, ph. Massimo Agus

Ci sono anche spettacoli impossibili, o mai realizzati, come il viaggio sul Po di cui parla in un promemoria per Luca Ronconi del 4 febbraio 1975: “Il viaggio teatrale del *Gorilla Quadrumàno* da Piacenza a Venezia e Porto Marghera dovrebbe articolarsi in questo modo: in ogni località prescelta la barca teatrale dovrebbe fermarsi tre giorni: presentando il primo giorno il *Gorilla Quadrumàno*, il secondo *Il brigante Musolino* (che si compone di 3 spettacoli e 4 comunicazioni), il terzo i *Cenci e Consorti* (sempre su un testo di stalla). Intorno a ogni testo è configurata una serie di comunicazioni che costituiscono una giornata teatrale completa: col *Gorilla Quadrumàno* le comunicazioni relative all'immaginario nella cultura subalterna (poemi canzoni rappresentazioni); intorno al *Brigan*te *Musolino* le comunicazioni relative alla ricerca sulla ‘’vera storia’’; intorno a *Beatrice Cenci* il dibattito sui modi narrativi colti e popolari” (*Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia* cit., p. 94).

C'è già, in questo “teatro dilatato”, molto di quello che sarebbe stato fatto nei decenni successivi. L'aveva intuito Franco Quadri già nel 1974, di fronte alle prime uscite del *Gorilla Quadrumàno*, quando notava: “La tecnica di drammatizzare i propri problemi trovandovi un invito alla creatività racchiude forse una formula del teatro di domani” (*La politica del regista* cit., p. 492). È un percorso di liberazione che spinge a uscire dalle gabbie, ad abbattere muri e barriere. Senza mai dimenticare, però, che il demone non rinuncia mai al suo potere terribile: “La poesia fa risorgere le persone. Ma qualcosa dev'essere morto, perché se ne possa celebrare la rinascita”.



Il Brigante Musolino e il Gorilla Quadrumàno a Fermo

A dare coerenza e contenuti a questi “schemi vuoti”, a tenere insieme percorsi stratificati e potenzialmente divergenti è la scrittura. Scabia è prima di tutto poeta e sa che essere poeta vuol dire affidarsi – o consegnarsi in ostaggio – a un demone gentile, che può dare infinite soddisfazioni. Come ha detto a Paolo Di Stefano, “il linguaggio è un essere vivente che abita in te, e se lo accarezzi e lo fai giocare ti dà felicità” (“Corriere della Sera”, 29 novembre 2009). Però quel demone è altrettanto esigente, e può anche distruggerti. Se lo segui, diventa un'ossessione che ti divora l'esistenza. Per questo devi imparare a addomesticarlo e indirizzarlo, anche se sarà sempre lui a dominarti. Scabia ha trovato la sua soluzione, per patteggiare con il demone e continuare a giocare. Gli si è abbandonato con entusiasmo e ottimismo, e ha provato a cavalcarlo. Perché il poeta, come si legge sui dizionari etimologici, è “colui che crea, che fa”. Così non si è accontentato di trascrivere le parole che scorrono attraverso di lui, dettate da chissà chi e chissà da dove: quelle parole ha deciso di farle diventare azione. Il suo è un teatro fatto di poesia, e insieme una poesia che si fa teatro. E ha imparato che “non c'è differenza fra teatro e poesia: / non c'è teatro di poesia / c'è la poesia / che è / della poesia nel teatro il vento” (Giuliano Scabia, *Il vento* in *Della poesia nel teatro il tremito*, 2000; vedi anche il numero monografico di “Culture Teatrali” dedicato a Scabia, n. 12, a cura di Francesca Gasparini e Massimo Marino, 2005).

Come ha notato Fabrizio Cruciani, Giuliano Scabia “non fa teatro di poesia, fa teatro del suo essere poeta” (“Teatro e Storia”, n. 11, 1991, p. 213). È quel suo essere poeta che gli consente di leggere la storia dietro l'attualità e il mito dietro la storia.

Anche di questo dobbiamo essergli grati: perché pratica, instancabile e generoso, questi infiniti teatri, con una sensibilità attenta al presente ma radicata nella storia e nei miti. E li nutre, questi teatri, con il suo corpo e la voce intonata, e li fa viaggiare con i suoi passi, con le sue parole, con la sapienziale consapevolezza degli archetipi che ci muovono e ci aiutano a trovare una precaria posizione del mondo. Li nutre e li celebra, questi teatri fuori dal teatro, questi teatri dentro la pagina, con il suo fluente talento di narratore.

Visionario e pragmatico, in apparenza fragile ma sorretto da un'anima di ferro, l'artigiano Scabia collauda così i teatri e l'arte del futuro.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

