



Tiberia de Matteis

Autori in scena

Sei drammaturgie
italiane
contemporanee

BULZONI EDITORE

6. SPIRO SCIMONE E I RITUALI DEL DISAGIO

6.1. *Quotidianità di emigrati meridionali*

Emergere dall'anonimato e ottenere il riconoscimento del proprio valore è un sogno ancora realizzabile perfino nell'ambiente teatrale se si considera l'anomala e fortunata vicenda di Spiro Scimone, l'autore-attore siciliano che deve la sua attuale notorietà alla decisione di inviare il suo primo copione alla selezione IDI Nuovi Autori e al coraggio di proporlo a un regista come Carlo Cecchi dopo essersi conquistato il titolo di vincitore.

Nato a Messina il 27 aprile del 1964 e attratto dal teatro fin dall'epoca del liceo in cui recita una commedia di Martoglio con i compagni di classe, intuisce molto presto di voler trasformare questo interesse creativo nel suo vero mestiere e si reca nel continente per diplomarsi all'Accademia dei Filodrammatici di Milano. La sua attività professionale subisce una svolta radicale quando comincia a lavorare insieme al suo storico amico Francesco Sframeli e il loro legame, consolidato in quindici anni di assidua frequentazione e di scelte in comune, si muta in un sodalizio indirizzato all'allestimento di opere contemporanee come *Emigranti* di Mrozek¹, *Memorandum* di Havel² e *Aspettando Godot* di Beckett³.

¹ Messina, Sala Laudamo, 3 gennaio 1990, con Spiro Scimone e Francesco Sframeli, regia di Massimo Navone.

² Milano, Teatro Out Off, maggio 1992, con Spiro Scimone, Francesco Sframeli, Fausto Marchini e altri, regia di Maurizio Schmidt.

³ Messina, Teatro in Fiera, 28 febbraio 1994, con Spiro Scimone, Francesco Sframeli, Massimo Loreto, Gaetano Aronica, regia di Massimo Navone.

Dopo tali esperienze e la partecipazione a un laboratorio di scrittura condotto da Ettore Capriolo, Scimone inizia a comporre *Nunzio*⁴ e recupera un'antica e segreta vocazione letteraria mettendola al servizio delle sue necessità interpretative. L'immediato apprezzamento riscosso dal suo testo d'esordio e la subitanea disponibilità di Carlo Cecchi a realizzarlo per il Teatro Niccolini segnano l'ingresso del giovane drammaturgo nella ristretta cerchia degli autori italiani premiati e rappresentati. La ragione principale di tanta generosa accoglienza risiede nella sublime naturalezza della sua concezione scenica che mira a raccontare la verità dell'uomo senza artifici o infingimenti.

La solitudine di due emigrati meridionali che dividono un appartamento è infatti comunicata attraverso una struttura dialogica asciutta, incalzante e reiterata, capace di distillare in un energico vernacolo messinese la crudeltà di un isolamento necessario e persecutorio. In questa estrema situazione claustrofobica, tollerata a fatica dalla coppia che sembra trovare rifugio nella tana domestica a dispetto delle pressanti minacce esterne in un'impressionante somiglianza con i drammi pinteriani, l'originalità di una dialettica allusiva e fortemente metateatrale raggiunge la sua massima compattezza espressiva. È proprio il radicamento delle vicissitudini emotive dei personaggi nella consuetudine artistica sperimentata da Scimone e Sframeli a orientare la partitura scenica e ad amplificarne la suggestione innovativa. Le battute scaturiscono da una viscerale e indomita urgenza di trasmettere perplessità, insofferenze, sentimenti e disagi per mezzo della presenza fisica e della duttilità verbale degli interpreti. Carlo Cecchi ha peraltro individuato ed esaltato tale potenzialità drammaturgica come risulta dalle sue note di regia:

C'è un conflitto dentro il teatro di *Nunzio* fra un contenuto veristico ottocentesco, aggiornato anche secondo cliché cinematografico-televisivi, e l'intermittente esperienza della sua impossibilità; ossia fra la pretesa del "come se" della conversazione realistico-naturalistica e la coscienza, se pur baluginante, del-

⁴ S. SCIMONE, *Nunzio*, in Id., *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2000, pp. 11-37.

Prima rappresentazione: Taormina, Palazzo dei Congressi, Taormina Arte, 9 agosto 1994, con Spiro Scimone, Francesco Sframeli, scene di Sergio Tramonti, luci di Domenico Maggiotti, regia di Carlo Cecchi.

la sua sclerotizzata alienazione. Questo conflitto, che fa capolino qua e là nel testo, mi è sembrata la cosa più interessante e più produttiva da affrontare e approfondire. E poiché esso tocca i temi più problematici della recitazione, come per esempio il rapporto fra l'identificazione e il suo opposto, il lavoro con gli attori durante le prove è la regia⁵.

Nello squallore di una cucina i protagonisti si confrontano con l'apparente banalità di una sopravvivenza ordinaria, scandita da gesti privati e casalinghi che solo il linguaggio scarnificato di un dialetto asciutto e informale contribuisce a sottrarre alla trappola di uno sterile naturalismo. La ripetizione costante di frasi, interrogativi e risposte per evocare la minimale concretezza del quotidiano funziona allora come un sistema idiomatologico che riesce a condensare la globalità di una visione del mondo. Le parole e i silenzi che accompagnano le insignificanti azioni di questi due esseri solitari riempiono il vuoto di uno sviluppo temporale inesorabile in cui l'attesa non può mai risolversi nell'avvento di novità salvifiche. Il modello beckettiano resta dominante anche laddove la denuncia di una specifica provenienza geografica e sociale o il profilarsi di un destino segnato sembrerebbero condurre verso l'indagine realistica di uno spaccato umano.

Asserragliati intorno al tavolo, unico focolare per emarginati in fuga da se stessi e dagli altri, altare simbolico di benefici e confortanti rituali culinari, Nunzio e Pino sono gli emblemi di una disperazione non ancora rassegnata che cerca vitalità e sicurezza nello scambio reciproco di premure e dinieghi fra una pietanza, una tazzina di caffè e una sigaretta. E se il primo è un operaio di una fabbrica di prodotti chimici alle prese con una malattia contratta sul lavoro poco alleviata dalle pillole offerte dal padrone, l'altro è un sicario prezzolato sempre in viaggio per assolvere alle missioni imposte da un invisibile quanto perentorio mandante. Il rapporto con il mondo volutamente chiuso fuori è improntato a un diffuso timore di essere deviati dai propri intenti o condannati alla perdita della libertà: Nunzio è fuggito dal ricovero in ospedale e ha sempre paura che qualcuno possa venirlo a prelevare, mentre Pino riceve gli ordini da eseguire attraverso buste, biglietti aerei e soldi infilati sotto la porta in evidente affinità con *Il calapranzi* di Pin-

⁵ Ivi, p. 37.

ter⁶. Entrambi non possono modificare una sorte avversa perché sono gli antieroi di una penosa mediocrità, confinati in un pozzo di frustrazione che non lascia intravedere nulla di diverso dal suo fondo nero.

Le immagini verbali scavate nei lunghi e pensanti mutismi che pervadono le conversazioni dei siciliani sono quindi gli ultimi barlumi di esistenza di due figure pronte a trasformarsi in ombre che tentano di afferrarsi a una presunta normalità per esorcizzare l'angoscia del baratro finale. La morte aleggia come una sinistra giustiziera, una nemica ineffabile e sconosciuta, da combattere con gli strumenti logori di un pervicace attaccamento al presente. Non importa che Nunzio rimanga immobile a contemplare un vissuto senza occasioni mentre le polveri velenose attaccano l'integrità del suo corpo o che Pino si adoperi a conoscere gli usi del mondo per rimanere incolume mietendo le sue vittime, le loro reazioni opposte e complementari mirano comunque all'unico fine di sottrarsi alla chiamata definitiva. Una personalità fragile e incline alle goffe impuntature dei bambini, aggravata dalla perdita di controllo conseguente alla mancanza di salute, avvia Nunzio verso una regressione inconsapevole che stimola nell'altro un'assunzione di responsabilità, una maturità quasi paterna e protettiva. Ed è infatti sulla richiesta di una pasta al sugo dagli ingredienti precisi che si suggella l'ultimo contatto dei due amici: Nunzio si fa promettere da Pino che al suo ritorno gli cucinerà per l'ennesima volta il suo piatto preferito anche se si intuisce come nessun incontro successivo potrà avere luogo, affidando alla condivisione di quella ricetta il valore di un addio: «U pecorinu però, u sai. U pecorinu mi piace assai. No u pammiggianu! U pammiggianu non mi piaci! U pecorinu sì, mi piaci. Mi piaci assai...»⁷.

Il sipario cala su questa dichiarazione infantile che colloca i personaggi in una dimensione familiare e universale, ricordando il compito apotropaico, connotativo e semantico attribuito da Eduardo De Filippo al cibo nominato sulla scena. Il dato oggettivo assume una valenza emozionale, come già era accaduto per il dono della giacca, infondendo agli elementi di uso comune una potenza evocativa e simbolica. Mangiare insieme significa ricreare quel nucleo parentale originario da

⁶ H. PINTER, *The Dumb Waiter*, London, Methuen, 1960 (trad. it.: E. Nissim, *Il calapranzi*, in H. Pinter, *Il guardiano e altri drammi*, Milano, Bompiani, 1962).

Prima rappresentazione: Londra, Hampstead Theatre Club, 21 gennaio 1960.

⁷ SCIMONE, *Nunzio*, in ID., *Teatro*, cit., scena III, p. 36.

cui ogni adulto si sente irrimediabilmente separato e la cerimonia del pasto simula una liturgia eucaristica di identificazione con l'altro e di reciproca appartenenza. Fra due persone estranee nasce così un legame fraterno che avvicina e consola edulcorando la lacerazione di un esilio ingiustamente decretato dalla collettività. E finché si pensa a nutrire il corpo e ad assecondare i suoi desideri sembra di trattenere la vita e di controllare il suo ciclo naturale respingendo il funesto abbraccio della morte. L'oralità del teatro svolge del resto la medesima funzione imponendo di esistere a tutto ciò che viene detto o mostrato per tutelare il bisogno di vivere e di comunicare dal muto nichilismo dell'oblio. All'impossibilità di parlare della fatale dipartita di Nunzio che dovrà corrispondere all'imminente viaggio di Pino si reagisce attraverso il vagheggiamento di un'intimità affettiva basata sulla confidenza e cementata attraverso la quotidianità. L'estremo commiato è rimosso e sublimato in un appuntamento futuro in cui replicare i gesti e i piaceri della convivenza come due attori navigati disposti a incarnare i ruoli di sempre.

6.2. *Sogni di periferia*

Dopo aver descritto il riserbo delle quattro mura interrotto soltanto dal fischio di una sirena, dal suono di telefonate senza risposta o dalla posta inviata da anonimi mittenti, Scimone vuole suggerire l'imprevedibile casualità di un luogo pubblico nel suo secondo testo intitolato appunto *Bar*⁸, ma la seduzione esercitata dagli antri asfittici di un privato custodito gelosamente finisce per prevalere. L'azione si situa infatti nell'angusto retrobottega del locale dove si incontrano due emarginati meridionali che non hanno neppure avuto il coraggio di abbandonare la loro terra d'origine come gli analoghi Nunzio e Pino. La cadenza messinese, prescelta ancora una volta per colorire la sintassi elementare e frammentata di un linguaggio quasi autoreferenziale, torna a fornire una cifra stilistica ed espressiva ai diseredati senza qualità che

⁸ S. SCIMONE, *Bar*, in ID., *Teatro*, cit., pp. 39-62.

Prima rappresentazione: Taormina, Palazzo dei Congressi, Taormina Arte, 9 gennaio 1997, con Spiro Scimone e Francesco Sframeli, scene e costumi di Titina Maselli, regia di Valerio Binasco.

non riescono mai a far ascoltare le loro voci a una platea più vasta dei conoscenti del quartiere.

Il binomio formato da un ingenuo ancora fiducioso nell'avvenire e da un compagno più scaltro e ardito nel districarsi in realtà equivoche si rinnova qui nel cameriere Nino, succube di una madre castrante e bramoso di preparare gli aperitivi in un ritrovo di lusso, e nel disoccupato Petru perseguitato da un malavitoso che controlla il territorio e pretende in regalo i gioielli di famiglia oltre che tangenti su un eventuale e del tutto fantomatico stipendio futuro. Tra un bidone della spazzatura e una cassa di bottiglie, in una Sicilia estenuata in un anfratto metropolitano, i due protagonisti si abbandonano ai loro sogni con un'alternanza fra il disincanto per l'attualità e la speranza di ancora lontani tempi migliori che richiama la sospensione delle figure cechoviane. La dinamica contingente è però assai più inquietante e pericolosa: la violenza oppressiva di un potere oscuro e sempre in agguato come la mafia è concentrata in quell'ambiguo e mai identificabile Gianni, il boss che detiene tutte le opportunità di riscatto e osa addirittura picchiare le donne, fra cui la ragazza che piacerebbe tanto al pacifico Nino. L'angoscia incombente di reminiscenza kafkiana o il condizionamento imposto da un esterno invisibile nel teatro di Pinter sono qui materializzati in un verosimile esponente della criminalità organizzata che tiranneggia il nostro meridione anche se negare una concreta presenza scenica al temibile personaggio significa mantenere vivo il dubbio sulla sua reale capacità di incidere sui comportamenti di Nino e Petru.

Inadatti a trovare soluzioni valide al loro stato di impotenza che non siano risibili espedienti, forse addirittura fantasticati, come la patetica vendetta di infilare le mosche morte nel bicchiere destinato al loro acerrimo persecutore, questi due testimoni solitari di una società che si muove a prescindere dalle loro inascoltate proteste e opera cambiamenti malgrado ogni tentativo di assicurarsi una stabilità sono condannati a godere soltanto della crescente complicità offerta dal loro dialogo. E l'innocente Nino, fiero della sua collezione di giacche colorate puntualmente donategli dalla madre per il compleanno e convinto di possedere un guardaroba da sfoggiare non appena si aggiungerà l'auspicato mestiere di barman, impara a comprendere il suo vizioso avventore Petru, giocatore di carte e abituato a vivere alla giornata ricorrendo a tutto pur di sbarcare il lunario. L'occasione di eman-

ciparsi dalla miseria, a lungo anelata come un desiderio possibile, sembra profilarsi quando i due amici riescono a coinvolgere il misterioso Gianni in una risolutiva partita che si muterà invece nella loro completa disfatta. La caduta di quest'ultima illusione di essere capaci di orientare il proprio cammino terreno li relega a un'immutabile condizione di perdenti.

L'inaspettata notizia dell'omicidio del comune nemico, trovato ucciso senza poter risalire ai suoi carnefici, dovrebbe costituire un miracolo fortuito e taumaturgico in grado di liberare le sue prede dai soprusi che li attanagliavano, ma tale positiva svolta non sembra sufficiente a mutare il corso delle loro esili prospettive. Il bar comincia a essere sorvegliato da strani individui di cui non si conoscono gli intenti che accrescono la sensazione di vivere sotto assedio dei due sprovveduti.

Una banale cronaca di periferia assume quindi i connotati di un giallo insolubile determinando uno sviluppo drammatico pirandellianamente inconcludente come la vita. Il male si insinua con la levità di uno spettro latente, un fantasma dai contorni indistinti che potrebbe palesarsi all'improvviso e aggredire le sue vittime ignare e disarmate. Nessuna insidia tangibile avvalora però il disagio dei due reclusi che si sentono braccati come topi in trappola pur sapendo di non aver compiuto alcun misfatto in grado di scatenare reazioni altrui. Per ingannare il tempo e trovare giustificazioni alla loro sconcertante passività si ritrovano quindi a immaginare l'ormai utopica rivincita della partita a carte, con cui forse avrebbero potuto ricavare da Gianni i soldi necessari per acquistare il locale, in una chiara metafora esistenziale ispirata al beckettiano *Fin de partie*⁹, rammentato anche dalla citazione della scala che permette a Petru, come già a Clov, di osservare quello che accade fuori.

Il testo non vuole offrire alcun indizio certo sul domani dell'improbabile duetto, ritratto nella scena finale mentre consuma l'ultimo bicchiere dirigendo ancora il meccanismo verbale verso l'iterazione di un eterno presente identico a se stesso in cui ogni impulso di allontanamento da quella presunta normalità non può essere considerato che un sogno.

⁹ S. BECKETT, *Fin de partie*, Paris, Édition de Minuit, 1957 (trad. it.: C. Fruttero, *Finale di partita*, in S. Beckett, *Teatro*, Torino, Einaudi, 1961).

Prima rappresentazione: Londra, Royal Court Theatre, 3 aprile 1957, con Jean Martin, Roger Blin, Georges Adet, Christine Tsingos, regia di Roger Blin.

6.3. *Recitare il triangolo edipico*

In una drammaturgia che si nutre di rapporti umani più che di azioni, compensando la schematicità di una trama costruita per passaggi a vuoto e vane attese con il legame affettivo pronto a instaurarsi fra i personaggi, non poteva non affiorare l'esigenza di misurarsi con la dinamica della famiglia, già peraltro segnalata in tutta la sua micidiale incidenza nei racconti circostanziati delle coppie rappresentate sinora. La sperimentata bipolarità del confronto scenico si complica allora nel ricorso a una struttura triadica in cui l'introduzione di un altro protagonista possa determinare la molteplicità relazionale indispensabile per penetrare negli abissi dei vincoli genetici. La decisione di superare il collaudato ritratto di inconsuete amicizie per approdare a uno smascheramento dissacrante e parodico degli istinti primordiali messi in gioco nell'ambito familiare ha per conseguenza l'adozione dell'italiano. Nel rifiuto della marginalità del vernacolo c'è quindi l'interesse per un'osservazione oggettiva e universale che sappia prescindere da un contesto troppo specifico anche se la sintetica lingua nazionale utilizzata è riprodotta nelle forme paratattiche e nelle scansioni ritmiche di una traduzione dal dialetto meridionale.

Il prodotto di questa ricerca estetica è magistralmente contenuto nella terza prova di Scimone, ironicamente chiamata *La festa*¹⁰ alludendo alla celebrazione del trentesimo anniversario di matrimonio dei coniugi che compongono, insieme al figlio nato dalla loro unione, il microcosmo da scandagliare. La ricorrenza è un pretesto per vivisezionare con freddezza chirurgica i conflitti latenti e gli usi deviati di figure parentali ridotte a ectoplasmi dell'essenza umana in un affresco che rifugge da qualunque aspetto naturalistico. La Madre è il bersaglio silente della reiterata sopraffazione esercitata da marito e figlio, nemici fra loro quanto solidali nella volontà di dominare la donna intesa come immagine simbolica della casa. Dell'iconografia mediterranea della genitrice, disgiunta da ogni compiacimento come dimostra la scelta di Scimone di calarsi personalmente nel ruolo en travesti, si mantiene però la tenden-

¹⁰ S. SCIMONE, *La festa*, in ID., *Teatro*, cit., pp. 63-87.

Prima rappresentazione: Gibellina, Baglio Di Stefano, Orestyadi, 1° settembre 1999, con Spiro Scimone, Francesco Sframeli, Nicola Rignanese, scene di Sergio Tramonti, musiche di Patrizio Trampetti, regia di Gianfelice Imparato.

za a inchiodare i conviventi attraverso una maniacale dedizione al cibo e alla dimora comune, esaltata come unico luogo rassicurante e immune dalle spaventose perversioni degli estranei. Le bottegaie del paese sono infatti demonizzate per la loro indulgenza nel permettere crediti al suo consorte diventando la manifestazione concreta di quel senso di aggressione permanente avvertito nei riguardi di eventuali rivali femminili. La medesima brama di possesso alimenta la volontà di convincere il Figlio a sposarsi con la ragazza che vende i legumi, perché certamente «intatta» come era lei prima di arrivare alle nozze.

Tradizioni ataviche e luoghi comuni si intrecciano e si stemperano nell'ossessiva riproposta di sterili e insistenti discussioni sul menù del giorno, sui bottoni da cucire, sullo scaldabagno rotto o infine sui regali adatti all'occasione da commemorare. L'assillante dibattito sulle inezie del quotidiano getta però un'ombra sinistra sull'apparente neutralità delle affermazioni e si intuisce come il normale frasario di un interno domestico debba assumere qui un effetto perturbante. Al tentativo materno di ovviare all'infelicità esistenziale rendendosi indispensabile ai suoi replica l'abulia del Padre che dissipa il tempo fra gioco, alcool e patetici attacchi di collera senza peritarsi di lavorare. L'incertezza amletica si traduce in vacuo immobilismo per il Figlio che limita la sua sfera di autonomia al sottrarsi al dialogo uscendo di tanto in tanto per guadagnare, non si sa come, i soldi utili al mantenimento della famiglia, ma soprattutto per non partecipare alla trita cerimonia verbale di cui nessuno dei tre può comunque fare a meno.

Le battute sincopate, ellittiche e ricorrenti sono modulate come lontani echi di una lingua tanto consunta e abusata da non poter più esprimere contenuti che non siano insignificanti tautologie. La parola si cimenta con la missione di saggiare i propri limiti in un ritmo frantumato e insistente che mette alla prova le capacità formali e semantiche della comunicazione. I messaggi rimbalzati dal paradossale trio non hanno altro scopo che officiare il macabro rituale di una reciproca dipendenza.

L'eccezionalità di un giorno speciale, in cui rinnovare il patto di comunione e solidarietà che dà origine a ogni famiglia, non autorizza rivolte, mutamenti o separazioni inchiodando i tre personaggi alla solita recita. E il palcoscenico ospita un umoristico gioco delle parti che denuda la fraintesa sacralità dei compiti istituzionali e denuncia la follia di una vita preconfezionata. Si riconosce l'illogico stridore del teatro dell'assurdo travasato nel brutale sarcasmo di una mitologia edipica ridot-

ta al grado zero da un raggelante straniamento del cuore prima ancora che della recitazione. L'aggiunta del terzo interlocutore serve quindi a suggerire l'infinita variazione dell'identico perché le frasi continuamente ripetute acquistano significati diversi a seconda di coloro che le pronunciano. Non importa se gli episodi riferiti siano veramente accaduti o se le dichiarazioni enunciate corrispondano a reali intenzioni in quanto è il mutuo scambio linguistico a garantire la tensione emotiva dei parlanti indipendentemente dalla validità dei contenuti. La differenza delle posizioni e degli atteggiamenti è quindi rimessa al talento degli interpreti nel modulare le appoggiature, i colori e i timbri fino a elaborare un concerto vocale in grado di racchiudere gli svariati punti di vista di un gruppo familiare. Il triangolo edipico accoglie infatti un coacervo di modalità di reagire alla medesima situazione: ciascuno dei membri osserva la realtà con un'ottica esclusiva e personale innestando meccanismi difensivi o producendo letture soggettive di ogni singolo evento. L'accanimento su un tema, sviscerato attraverso un'iterazione ai limiti della paranoia, è quindi uno strumento per rivelare a teatro la causa originaria delle turbe ossessive e le conseguenze dei rapporti morbosi. Scimone non intraprende un complesso viaggio nella psiche umana, ma cerca soltanto di fotografare gli approdi devastanti di una macchina relazionale inceppata e parossistica pur nella sua schiettezza.

L'intervento dello spettatore deve allora consistere nella scoperta del non detto celato dentro ai quei discorsi scontati e prevedibili, riempiendo le pause e i silenzi con la verità delle sensazioni restituite dagli attori. La partitura drammatica è quindi soltanto un canovaccio da completare con l'improvvisazione estemporanea, il contatto scenico e l'empatia con il pubblico. L'esperienza di interprete e l'abitudine di recitare i propri testi orienta e caratterizza la drammaturgia di Scimone, così profondamente legata a una visione fisica, sincera e anticonvenzionale del teatro. Il suo merito sta nell'aver tradotto una metodologia recitativa in un'autonoma scrittura scenica che probabilmente in futuro potrà anche dissociarsi dalla sua identità personale come sempre capita agli autori-attori destinati a eccellere in entrambi i mestieri.

La vocazione a proporre storie incise sulla pelle dei siciliani, evitando il resoconto cronachistico e sfuggendo al bozzetto oleografico in virtù di una sapiente maturità nel richiamare suggestioni e aneliti cosmopoliti sulle orme di maestri come Beckett, Pinter e Mrozek, assicura comunque a Scimone una straordinaria unicità conferendogli l'ambi-

to pregio di aver fondato un genere teatrale. Ed è proprio con *La festa* che tali qualità riescono ad affinarsi poiché la divagazione su una materia universale, consona a trascendere le epoche e le matrici culturali, come la famiglia indagata nella sua edipica tragicità permette al suo lavoro di liberarsi da qualunque etichetta di regionalismo. La provenienza meridionale diventa quindi un osservatorio privilegiato per descrivere una realtà degradata che potrebbe arrivare a riguardare chiunque in un mondo globale che annulla gli afflitti umani e sminuisce la comunicazione a secchi rituali di convenienza. E incarnare in italiano il disagio di quella famiglia significa oggettivare l'intrico di soprusi, rancori e incomprendimenti che delineano la geometria affettiva dei protagonisti in una denuncia esistenziale dai risvolti collettivi. Il quadro ambientale risponde infatti a coordinate generiche e atemporali come conferma l'assenza dei nomi propri e l'identificazione dei personaggi con i ruoli familiari.

Scimone aspira quindi a svelare il trucco che consente a ogni indissolubile nucleo familiare di celebrare le ricorrenze mettendo in scena una recita corale in cui ciascuno si adegua a una parte ben caratterizzata e rispondente alle aspettative degli altri. Il trentennale delle nozze non basta però a ricomporre un'unità inesistente e l'unica festa possibile è quella del teatro mentre il buio termina una schermaglia dialettica che potrebbe seguire a ciclo ininterrotto come un mito.

6.4. *Tra i rifiuti dell'umanità*

L'itinerario di progressiva astrazione da un contesto riconoscibile e individuato sul piano geografico ed epocale ha come tappa ulteriore *Il cortile*¹¹ che recupera la dimensione dell'amicizia a due, come in *Nunzio*, in *Bar* e nel film *Due Amici*¹² ispirato al primo testo, per poi met-

¹¹ S. SCIMONE, *Il cortile*, Milano, Ubulibri, 2004.

Prima rappresentazione: Gibellina Nuova, Case Di Lorenzo, Orestadi, 6 settembre 2003, con Spiro Scimone, Francesco Sframeli, Nicola Rignanese, scene e costumi di Titina Masetti, luci di Beatrice Ficalbi, regia di Valerio Binasco.

¹² Film: *Due Amici*, 2002, con Spiro Scimone, Francesco Sframeli, Felice Andreasi, Sara Bertelà, Valerio Binasco, sceneggiatura di Spiro Scimone, fotografia di Blasco Giurato, montaggio di Massimo Quaglia, scenografia di Eleonora Ponzoni, costumi di Carolina Olcese, musica di Andrea Morricone, regia di Spiro Scimone e Francesco Sframeli.

terla al vaglio dell'epifania improvvisa di una terza figura che si interrompe nella solidità della coppia.

Nello spazio circoscritto, ma aperto al passaggio di una piazzola metropolitana ridotta a discarica si incontrano i relitti di una società malata e inconsapevole della sua crescente perdita di senso, costretti a muoversi e a sopravvivere come se fossero topi nel luogo infimo e caotico in cui il consumismo moderno accumula le carcasse degli oggetti utilizzati e ormai inservibili. Anche gli esseri umani finiscono per subire una reificazione dell'animo quando sono ripudiati dalla comunità dei propri simili e condannati a ritagliarsi un presente, se non un avvenire, in rifugi indegni delle bestie. I frammenti di conversazione che aiutano i protagonisti a tenersi compagnia corrispondono al tipico stile nominale di Scimone in un alternarsi di interventi e repliche che disarticolano l'impalcatura sintattica della lingua. Le frasi composte in un italiano primitivo e di uso comune sono pronunciate con sospetto quasi fossero i simulacri di una comunicazione inutile e ormai destinata all'impossibilità che però contribuisce a legare il quasi paralizzato Peppe, doppio disperato e impotente dell'Hamm di *Fin de partie* e il suo amico Tano, meno servile del Clov beckettiano anche se rassegnato e paziente quanto lui nell'osservazione dell'ambiente circostante. L'atmosfera desolata e apocalittica del drammaturgo irlandese sfocia però nella metafisica di una riflessione esistenziale, mentre l'intenzione dell'autore-attore siciliano si concentra qui nel denunciare una situazione disumana plausibile all'interno di quel perverso meccanismo di esclusione degli ultimi vigente nel mondo capitalista. Chi perde il suo posto nell'ingranaggio della produzione perché resta indietro o si ferma a piangersi addosso è bandito e perduto per sempre. A testimoniare uno stato di prostrazione in cui si può cadere più facilmente di quanto si pensi interviene Uno, il personaggio dal nome generico che emerge dalla spazzatura per raccontare la sua dolorosa storia.

L'umiliazione di Peppe e Tano, relegati in quell'inferno di scheletriche macerie di una realtà che si svolge altrove e tuttavia ancora disposti a provare sentimenti positivi nei confronti di una vita ridotta alla sua naturalità biologica, svanisce di fronte all'angoscia del nuovo arrivato che si ostina a mantenere una relazione ormai irrimediabilmente consunta con la collettività esterna. Licenziato come già era successo a suo padre, lo sfortunato cerca un residuale contatto umano inscenando un monologo con le dentiere trovate in mezzo ai rifiuti. Ed ecco che le in-

quietanti protesi subiscono un processo di sineddoche visiva trasformandosi in maschere, muti sorrisi che possono raffigurare l'essenza di una persona assente evocando perfino l'immagine materna. Invitato dagli altri due a riconoscere da lontano l'espressivo tratto del volto della propria madre fra due artificiali dentature, Uno fallirà nell'indovinare decretando la sua condizione di sradicato da ogni appartenenza affettiva. Il macabro gioco metateatrale suggella una grottesca metafora dell'esistenza senza prevedere risarcimenti o consolazioni.

Il cortile come luogo delimitato e tuttavia soggetto allo sguardo altrui, antica sede di rappresentazioni sceniche cittadine, è qui l'altare profanato di un rito verbale che celebra la libertà di parlare e raccontare in un mondo dove agire per essere se stessi è precluso. I tre personaggi usano la sola ribalta che è loro concessa per non tacere sapendo che qualcuno può ancora vedere il loro disagio e ascoltare le parole in cui si traduce. Scendere negli abissi dell'immondizia per constatare a quale livello di degrado possa giungere l'uomo rimanendo però disperatamente abbarbicato alla sua voglia di vivere è un'esperienza necessaria che non procura la catarsi della tragedia. Nel terzetto isolato e ghettizzato che non rinuncia al suo bisogno di esistere attraverso il dialogo e il ricordo si proiettano i fantasmi inconsci di un'umanità alla deriva. E come i bambini si riuniscono negli spiazzanti antistanti alle loro case per esorcizzare nella finzione ludica i traumi interiori e allo stesso tempo la gioia e il timore di crescere finendo per somigliare agli adulti, così questi tre spiriti infantili si sono trovati una zona d'ombra in cui giocare con regole speciali. Il loro miraggio sono probabilmente gli attori che da questo privilegio riescono a trarre un mestiere e la recita diventa l'estrema modalità di essere quando ogni altra identità viene negata e annullata.

Ecco allora delinearsi la funzione storica della drammaturgia contemporanea come arte sopravvissuta da realizzare nella sede magica del tutto possibile. Il teatro diventa l'attività espressiva in cui la presa di coscienza del poeta di fronte alla rovina ineluttabile dell'universo culturale e sociale può uscire dal solipsismo della letteratura per assumere le caratteristiche di un evento reale e condivisibile.

Testi

Bar, in *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2000, pp. 39-62. Premio Ubu Nuovo Autore 1997.

La festa, in Id., *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2000, pp. 63-87. Premio Candoni Arta Terme nuova drammaturgia 1997

Nunzio, in *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2000, pp. 11-37. Premio Selezione IDI Autori Nuovi 1994. Medaglia d'Oro IDI per la drammaturgia 1995.

Il cortile, Milano, Ubulibri, 2004.

*Teatrografia**Nunzio*

Taormina, Palazzo dei Congressi, Taormina Arte, 9 agosto 1994, con Spiro Scimone, Francesco Sframeli, scene di Sergio Tramonti, luci di Domenico Maggiotti, regia di Carlo Cecchi.

Bar

Taormina, Palazzo dei Congressi, Taormina Arte, 9 gennaio 1997, con Spiro Scimone e Francesco Sframeli, scene e costumi di Titina Maselli, regia di Valerio Binasco.

La festa

Gibellina, Baglio Di Stefano, Orestiadi, 1° settembre 1999, con Spiro Scimone, Francesco Sframeli, Nicola Rignanese, scene di Sergio Tramonti, musiche di Patrizio Trampetti, regia di Gianfelice Imparato.

Il cortile

Gibellina Nuova, Case Di Lorenzo, Orestiadi, 6 settembre 2003, con Spiro Scimone, Francesco Sframeli, Nicola Rignanese, scene e costumi di Titina Maselli, luci di Beatrice Ficalbi, regia di Valerio Binasco.