



Silvana Matarazzo

LA PAROLA E LA SCENA

**Conversazioni con dieci drammaturghi contemporanei
e una testimonianza di Toni Servillo**

Prefazione di Antonio Audino

ZONA

SPIRO SCIMONE

Spiro Scimone nasce a Messina nel 1964 e inizia ben presto a lavorare in teatro come attore, ruolo che continua a ricoprire anche quando diventa uno scrittore affermato. Il suo testo d'esordio come autore, *Nunzio*, risale al 1994 e riscuote un'immediata attenzione. In esso Scimone descrive la storia di due meridionali, un operaio in una fabbrica di prodotti chimici e un killer, emigrati per motivi di lavoro in una città del Nord con tutto il loro carico di sicilianitudine e disperazione. Il killer e il mite operaio del titolo, pur essendo radicalmente diversi, iniziano a dialogare e a lasciarsi andare ai sentimenti e ai rimpianti quando il primo, tornato a casa dopo un omicidio, scopre che l'altro è seriamente ammalato. Lo spettacolo debutta al Festival Internazionale Taormina Arte con la regia di Carlo Cecchi e l'interpretazione dello stesso Scimone e di Francesco Sframeli, amico di infanzia, col quale il drammaturgo siciliano collabora da sempre.

Nunzio, scritto in dialetto messinese, vincerà la selezione IDI (Istituto Dramma Italiano) Autori Nuovi 1994 e otterrà l'anno dopo la medaglia d'oro IDI per la drammaturgia e la Nomination premio speciale Ubu 1995. Da questo testo Scimone trarrà il film *Due amici*, di cui firmerà anche la regia insieme a Sframeli, ottenendo nel settembre del 2002 il Leone d'oro come miglior opera prima alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

Passano tre anni prima che un altro testo prenda corpo: *Bar*; messo in scena questa volta da Valerio Binasco, ma sempre interpretato da Scimone e Sframeli, che nel '94 hanno fondato la Compagnia omonima. L'atto unico si svolge nel retro di un bar di periferia dove due giovani, il barista Nino e il disoccupato Petru, si incontrano per rifugiarsi dal resto del mondo e abbandonarsi ai loro sogni di riscatto, che consistono per il primo, vessato da una madre onnipresente, nella possibilità di preparare aperitivi in un locale di classe, e per il secondo, taglieggiato da un delinquente del luogo, nel riuscire a trovare un posto fisso. È una storia di solitudine e solidarietà in cui due estranei si riconoscono nello stesso destino di perdenti in attesa di una svolta. Scimone e Sframeli per *Bar*, scritto nuovamente in

messinese, vincono rispettivamente il Premio Ubu 1997 come nuovo autore e nuovo attore.

Nello stesso anno Spiro Scimone scrive il primo testo in lingua italiana, anche se la sintassi e la cadenza delle frasi ricalcano quelle del dialetto: *La festa*, a cui viene assegnato nel '97 il Premio Candoni Arta Terme per la nuova drammaturgia. Ci troviamo in un interno familiare nel giorno del trentesimo anniversario di matrimonio di due persone fallite e piene di rancore. Un padre semialcolizzato, violento e debole allo stesso tempo, una madre lamentosa, a cui piace recitare la parte della vittima, non fanno altro, con la complicità di un figlio ombroso e arrogante, ma comunque l'unico in grado di provvedere alla sopravvivenza di tutti e tre, che scambarisi battute smozzicate e velenose, in un continuo gioco al massacro, che non riesce ad arrestarsi neanche in un giorno di festa. Lo spettacolo debutta nel 1999 alle Orestiadi di Gibellina con la regia di Gianfelice Imparato e Scimone e Sframeli rispettivamente nelle vesti della madre, senza che questo ruolo comporti alcun travestimento, e del padre. Nel 2007 l'opera verrà messa in scena dalla Comédie Française al Théâtre du Vieux – Colombier di Parigi con la regia di Galin Stoev e l'anno dopo sarà inserita nel programma della stagione culturale della Presidenza Francese dell'Unione Europea per essere rappresentata nei paesi dell'Est appartenenti alla Comunità europea.

L'autore messinese, che usa la scrittura con molta parsimonia tant'è che in sedici anni scrive solo sei testi, metterà a frutto un altro successo con *Il cortile*, rappresentato nel 2003 con la regia di Valerio Binasco e coprodotto dalla Compagnia Scimone Sframeli con, tra gli altri partner, il Festival d'Automne à Paris e le Orestiadi di Gibellina. La commedia, a cui l'anno dopo verrà assegnato il premio Ubu come miglior testo italiano, si svolge in uno spazio desolato e squallido, pieno di rifiuti, in cui tre personaggi, Peppe, Tano e Uno, cercano di resistere e di non farsi sopraffare dalla miseria, consumando piccoli gesti quotidiani di cortesia e lasciandosi andare al piacere del gioco e della battuta. Per Scimone, infatti, il cortile rappresenta "il luogo dei giochi dell'infanzia, dove tutto è concesso, dove si può inventare un mondo magico, basta rispettarne le regole".

Ne *La busta*, invece, i toni decisamente diventano più lividi e minacciosi, fino a sconfinare in una vera e propria violenza fisica e verbale. Lo spettacolo, che debutta nel 2006 con la regia di Francesco Sframeli, è ambientato in una stanza asettica e fredda – che ricorda, per certi aspetti, alcuni interni pinteriani –, dove un Signore si reca con un'enorme busta sottobraccio. L'uomo è stato convocato da un non meglio identificato Presidente e vuole conoscerne i motivi, ma si imbatterà in strani individui, tra cui un cinico Segretario interpretato dallo stesso Scimone, che gli impediranno di capirne le ragioni facendolo diventare spettatore involontario di soprusi e gesti crudeli. Il testo è un duro atto di accusa contro la brutalità cieca e insensata del Potere che tende ad annullare la dignità dell'essere umano, soprattutto quando questi non è in grado di ribellarsi.

E, infine, arriviamo all'ultima commedia scritta da Spiro Scimone, alla quale è stato assegnato il Premio Ubu come migliore novità italiana nel 2009: *Pali*, che ha debuttato al Festival Asti Teatro di nuovo con la regia di Francesco Sframeli. Qui quattro personaggi che vivono ai margini – la Bruciata, Senzamani, il Nero e l'Altro – trovano rifugio, contro le ingiustizie e le brutalità del nostro tempo, su dei pali, dall'alto dei quali guardano le meschinità del mondo. Essi vedono ciò che i nostri occhi non vogliono o fanno finta di non vedere, urlando il loro disagio e la sofferenza che provano per tutte le aspirazioni andate in frantumi, ma, malgrado tutto, non rinunciano alla speranza di un'esistenza più degna e felice.

Teatro minimalista, tutto impregnato di sicilianitudine, ma dalle atmosfere europee che richiamano Pinter e Beckett, in cui la tensione traspare soprattutto dalle pause e dai silenzi, anche nel caso di Spiro Scimone non si può non parlare di scrittura pensata direttamente per la scena, che ha la sua intrinseca ragione d'essere quando si incontra con i corpi e le voci degli attori. Vogliamo ricordare i suoi inizi come drammaturgo?

Ho iniziato a scrivere per il bisogno di recitare. Avevo incominciato a lavorare per il teatro facendo l'attore, dopo essermi iscritto a una scuola di recitazione, e poco dopo con Francesco Sframeli, mio grande amico ormai da trent'anni, ho tentato di mettere in scena pièces di autori contemporanei. Ma questi spettacoli era difficile farli vedere e così, spinto dalla necessità, dal bisogno di voler fare il teatrante a tutti i costi, ho cominciato a scrivere dei testi che mi corrispondessero. Praticamente il punto di partenza della mia scrittura è uguale al punto di partenza della recitazione. È una drammaturgia che nasce dal corpo. Bisogna, prima di scrivere le parole, trovare i corpi dei personaggi: saranno loro a suggerire le cose da dire.

Scrittura della sottrazione è stata definita la sua: al centro della scena ci sono per lo più due personaggi, tranne ultimamente, come in La busta e Pali, e i dialoghi sono scarni, essenziali. All'apparenza non succede nulla, ma ogni battuta, ogni gesto è curato fin nei minimi particolari...

Per me l'arte nasce da quest'attenzione: è l'insieme che fa grandi i testi o le sculture. Bisogna avere la capacità di non tralasciare nulla. Nel momento in cui inizio a scrivere dei dialoghi faccio molto caso alle parole che uso: una parola in più o in meno non cambia il senso, ma può trasformare il suono, il ritmo, la musicalità della frase. E siccome la scrittura teatrale è composta da tutti questi elementi, è importante saper adoperare le parole. Se riesco a dire quello che voglio comunicare (emozione, pensiero, stato d'animo) in maniera essenziale, non trovo il bisogno o la necessità di dover aggiungere altri aggettivi, sostantivi, verbi.

Ma solo all'apparenza quelle che descrivo sono realtà minimali, situazioni geograficamente, nonché socialmente e culturalmente definite. I miei personaggi assurgono per certi aspetti a metafora dell'esistenza umana e incarnano, nella loro tragica solitudine, il male di vivere dell'uomo contemporaneo. Quindi, pur intrisi di "sicilianitudine", i temi che affronto travalicano questa regione e assumono una dimensione più universale.

La scelta del dialetto messinese, soprattutto agli inizi, è stata determinante per dare corporeità e colore al linguaggio dei personaggi, per conferire alle parole una loro fisicità?

È stata importante perché sentivo il bisogno, la necessità di esprimermi nella lingua della mia infanzia. Ha rappresentato un'apertura perché mi consentiva in quel momento di esprimermi meglio rispetto alle storie e ai personaggi che volevo raccontare. In realtà le parole sono messinesi, ma la lingua è teatrale: non è infatti la parlata che si ascolta per strada, perché si basa su una costruzione diversa. La lingua che adopero solo apparentemente è naturale. Infatti ho svolto, soprattutto agli inizi, un lavoro sul dialetto basato sul ritmo e la musicalità di questo idioma. L'atmosfera cupa e opprimente del primo testo da me scritto, *Nunzio*, ad esempio, veniva completamente restituita dal dialetto messinese, che mi dava un suono simile alle percussioni. I due personaggi per essere reali, avere più colore e forza dovevano necessariamente parlare in siciliano: un'eventuale traduzione non avrebbe avuto senso. Il messinese da me utilizzato, puro al cento per cento, è infatti squisitamente teatrale e risponde alla logica della messa in scena. C'è una forma precisa che deve funzionare a teatro e io la adotto, tant'è che nel momento in cui devo esprimere dei concetti ma non riesco a costruire le battute adatte preferisco riprendere il concetto in un'altra situazione, per non creare delle distorsioni musicali. Ogni parola deve corrispondere a una nota musicale, l'insieme delle parole deve essere una polifonia strumentale, un'opera musicale di indubbia gradevolezza all'ascolto. Se tutto ciò non avviene, preferisco rinviare il concetto per trovare in un altro frangente le note giuste, cioè le battute giuste, che ovviamente abbiano un senso.

In ogni caso il linguaggio teatrale nasce dal bisogno di creare un rapporto tra le varie componenti di uno spettacolo, dal pensare ai corpi dei personaggi, dell'attore e anche dello spettatore. È necessario creare questo tipo di relazione per far nascere la lingua della scena, che deve essere universale, e l'utilizzo del dialetto, in alcuni casi, non rappresenta una scelta di separazione ma, al contrario, costituisce un contributo alla ricchezza e al confronto dei linguaggi.

E quindi la scelta di scrivere nella sua lingua d'origine era dovuta alla necessità di colmare il distacco che esisteva tra il testo e la sua messa in scena?

Sì, questa necessità di scrivere in messinese mi portava ad essere più vicino ai personaggi, che non potevano non esprimersi nella lingua della mia infanzia. Il dialetto ha mantenuto una grande identità con l'antropologia di un popolo e può trasmetterne i segni e le necessità. La sua conservazione e il suo utilizzo, non a caso, rappresentano per molte comunità un'orgogliosa forma di appartenenza a una stessa civiltà, a uno stesso ambito geografico. A differenza della lingua ufficiale, appiattita dai mass media, il dialetto imprime una forza, una urgenza al racconto che altrimenti non avrebbe. La ripetitività delle parole, le cantilene hanno una loro ragion d'essere proprio nel dialetto. Un fatto di cronaca, ad esempio, può trasformarsi in materiale poetico grazie all'uso della lingua dialettale e al suo potere evocativo legato al senso della vita, dei valori, dei rapporti. Le mie radici culturali mi sono servite come punto di partenza, per poi arrivare o cercare di raggiungere altro.

Negli ultimi testi, infatti, predilige la lingua ufficiale: che cosa le ha fatto abbandonare il messinese degli esordi?

L'abbandono del dialetto è stata una sorta di sfida con me stesso. Si pensa che scrivere in questa lingua sia più facile che scrivere in italiano, invece non è vero. Certo il dialetto permette una serie di articolazioni del pensiero che molto spesso la nostra lingua ufficiale non permette, perché scolorita ed erosa dai mezzi di comunicazione. La lingua dialettale, al contrario, è usata in chiave poetico-drammaturgica e i testi si basano su delle

scansioni ritmiche che rendono le battute, anche se scritte in prosa, simili a versi. C'è una precisa scelta fonetica alla base di questa scelta. Ma scrivere per il teatro è sempre molto complicato. Io, per esempio, uso la pagina come se fosse una partitura: considero le parole come delle note, in sostanza cerco di fare lo stesso lavoro che fa un compositore, la cui bravura risiede nel modo e nell'abilità di accostare e fondere sette semplici note. Allo stesso modo lo scrittore deve saper amalgamare e mettere insieme le parole perché diano risultati interessanti. La capacità dell'autore sta proprio nell'inventare dei suoni e trovare il proprio modo di comunicare ciò che ha da dire.

Come spesso accade per i lavori dei drammaturghi degli ultimi venti, trent'anni, i personaggi al centro della scena sono emarginati, miserabili, borderline. Perché questa focalizzazione sul mondo degli umili?

Il teatro dà a me e a Francesco, con cui ho fondato da lungo tempo la Compagnia Scimone-Sframeli, la possibilità di parlare, di esprimere delle cose e, attraverso l'invenzione dei personaggi, dare voce a chi sta ai margini, a coloro che non vengono ascoltati, presi in considerazione. La grandezza del teatro, dell'arte è proprio questa: dare la possibilità a tutti di comunicare ed esprimere il proprio disagio.

Ed è fantastico che proprio i diseredati, quelli che nella scala sociale occupano gli ultimi posti, alla fine, possano, attraverso la finzione teatrale, far sentire le loro ragioni, la loro rabbia e disperazione davanti a una platea di gente venuta apposta ad ascoltarli. Gli spettatori sono messi di fronte a situazioni che per strada eludono e, invece, nel buio della sala sono costretti a vedere. Noi cerchiamo di far conoscere proprio queste realtà marginali descrivendole in maniera sincera e spietata allo stesso tempo. Per conquistare lo spettatore, infatti, dobbiamo raggiungere il massimo dell'autenticità.

I suoi personaggi sono sempre in bilico tra rassegnazione al proprio destino di sconfitta e ansia di riscatto, ma in uno degli ultimi testi, La busta, nessuno di loro, tranne un ignaro utente, si sottrae a

una violenza verbale e fisica, anzi si assiste a una sorta di virata verso una ferocia, una crudeltà decisamente ripugnanti che non appartenevano ai suoi lavori. Questa ulteriore disumanizzazione dei rapporti sociali prefigura un mutamento di orizzonte per cui l'attenzione nei confronti della marginalità, in cui c'era comunque spazio per i sogni e l'aspirazione a un mondo diverso, si trasforma nella consapevolezza di un mondo svuotato di ogni valore e generosità?

In tutti i miei testi è stata rappresentata la violenza, che di volta in volta assumeva varie forme e che i personaggi subivano, dall'operaio malato di Nunzio agli avventori sfortunati di *Bar*; senza escludere la famiglia descritta ne *La festa*, ferita dalla sua stessa incapacità di comunicare.

Ma ne *La busta* per la prima volta ci sono gli esecutori di questa violenza, strani individui che impongono torture e umiliazioni a un misterioso X, e questo crea un bel pugno nello stomaco allo spettatore. Il teatro cattura l'animo del pubblico e vedere rappresentare fisicamente una soffraffazione ai danni di un altro essere umano crea decisamente dei disturbi, dei fastidi. La mia speranza è che la violenza sfacciata, esibita possa svolgere una funzione catartica, per cui una volta vissuta la crudeltà a teatro, essa non debba più commettersi nella realtà. Mi rendo conto che, forse, è solo un'illusione, ma io sento forte il bisogno di lanciare un grido di allarme nei confronti di una società intollerante ed egoista, che non presta più attenzione e ascolto al proprio prossimo.

Francesco Sframeli è una presenza costante e ineludibile nei suoi lavori, al punto che vi hanno definito una coppia tragica e comica all'antico: che cosa vi accomuna?

contempo: che cosa vi accomuna.

Siamo due persone indispensabili l'una all'altra. Pur essendo diverse, anche nel modo di recitare, ci accomuna il modo di intendere il teatro, per noi legato alla necessità di scoprire nuove forme di comunicazione. Per me, Francesco è importante nel processo di scrittura, perché si accorge di quello che non va bene drammaturgicamente e mi aiuta a trovare delle soluzioni. C'è una distinzione di ruoli per quel che riguarda il nostro lavoro: io non sono per nulla interessato alla regia e questo ci permette di interagire senza alcun tipo di conflitto. Anzi c'è un continuo confronto, che ci aiuta a

crescere. Si è creata una bella complicità tra noi che non può che fare bene al teatro: avere il coraggio di dire tutto quello che non piace ti dà la possibilità di sentirti libero e di sperimentare strade alternative.

Riguardo al doppio ruolo di autore e attore che lei assolve, crede che un drammaturgo debba anche incarnare le sue creature?

Lavorare in scena ti consente di comprendere meglio i meccanismi teatrali. Comunque bisogna viverlo, respirarlo il teatro. Perlomeno per i testi mai rappresentati, l'autore deve interessarsi alla messa in scena perché fra la lettura di un testo e la sua rappresentazione ci sono sicuramente delle differenze. Certi difetti di drammaturgia possono essere messi in evidenza proprio dagli attori nel momento in cui si prepara uno spettacolo, mentre non sono riscontrabili in fase di stesura.

Quali sono i tempi di gestazione di un suo testo?

Scrivo poco, in media passano tre anni tra una commedia e l'altra. Ho bisogno, infatti, di accumulare, osservare, sedimentare fino a quando esplode l'esigenza fisica di restituire quanto appreso, accumulato. È il rapporto con gli altri, la vita, la cultura, gli studi, ma anche il quotidiano, che ti porta ad immagazzinare delle sensazioni che poi si trasformeranno teatralmente. Dopo questa fase preparatoria, in un paio di mesi, a volte anche tre, scrivo un testo. Ma la prescrifttura è importante perché solo se trovo la concentrazione necessaria, le emozioni forti riesco a mettermi sulla sedia per scrivere. I tempi di incubazione, infatti, sono quelli che ti portano a colmare le pagine bianche, ma se non mi scatta qualcosa dentro, la motivazione giusta, è meglio lasciare la sedia vuota.

Ispirazione che certo non le è mancata quando ha scritto La festa, il suo primo testo in lingua italiana, che ha suscitato entusiastici consensi di critica e pubblico ed è stato rappresentato in numerosi teatri italiani ed europei, tra cui la prestigiosa Comédie Française. Cosa ha provato ad essere ospitato nel tempio del teatro francese?

Una grande emozione, senza dubbio soddisfazione per l'accoglienza riservata al mio testo, tant'è che *La festa* è stato scelto, insieme a un testo

di Molière, per essere portato in tournée nei paesi dell'Est della Comunità europea. Ciò nonostante sono consapevole che bisogna fare tanti sacrifici per andare avanti e io continuo a percorrere la mia strada con grande umiltà.

In Italia gli autori teatrali contemporanei incontrano tuttora numerose difficoltà ad essere rappresentati?

Nel nostro Paese ci sono validi autori di teatro, ma non c'è il sostegno, l'attenzione e la cultura della drammaturgia contemporanea, che esiste, invece, in altri paesi europei come la Francia, la Germania, l'Inghilterra. Noi non abbiamo meno capacità degli altri drammaturghi, ma siamo poco valorizzati. Non c'è sufficiente attenzione, non solo da parte delle istituzioni culturali ma anche scolastiche. Bisognerebbe, invece, fare un discorso di rieducazione al teatro, partendo proprio dai ragazzi. È importante trasmettere loro l'amore verso forme espressive che parlano dell'uomo, della contemporaneità senza infingimenti e illusioni, come spesso accade in Tv. Solo attraverso rapporti veri, reali, infatti, si ristabilisce l'amore verso la cultura.