

*Un teatro di situazione e lingua*  
di Manlio Marinelli

La mia scrittura drammaturgica nasce con un occhio esclusivo alla scena, non mi è mai interessata la letterarietà, ma costruire testi che siano al servizio degli attori, spartiti attraverso i quali lo *strumento attore* possa viaggiare accendendo l'intera gamma dei suoi mezzi espressivi. La drammaturgia è per me un *sapere* antico del teatro, con le sue regole artigianali, di mestiere, le sue regole d'*arte*, nell'accezione scevra da idealismi che la parola aveva nel teatro italiano all'antica. In questo senso scrivere è riscrivere, attraversare dei codici che non hanno a che fare solo con un *genere*, ma sono la materialità dello scrivere qualcosa che ha vita, che crea una vita doppia, parallela; l'originalità è un luogo comune, il genio (che ricordava *il divin Carmelo*, è cosa ben diversa dal talento) è una piccola goccia nel mare dell'artigianato.

Il mio è un teatro di situazione e lingua. E' la condizione in cui si trova il personaggio a determinarlo e a determinare l'andamento della scrittura. Ma non parto mai da un'ipotetica psicologia del personaggio predeterminata, non dal suo interno quindi, ma da ciò che lo circonda. Questa scelta mi sembra dia concretezza alla scrittura, la renda credibile, piena, dia dei materiali autentici all'attore su cui lavorare. Ciò che conta è dunque la situazione che è il motore primo nella strutturazione e nella scrittura di un testo. Ciò non deve indurre a pensare che il mio sia un teatro realista, o peggio minimalista. Il teatro, con la sua continua presenza e assenza, mostrare e nascondere, esserci e non esserci, ha più a che fare con la morte che con la vita, o meglio sembra quasi essere la porta che le separa. Per questo gli attori, che vengono sempre da un altrove e che alla fine dello spettacolo sempre vi ritornano, sono figure di un altro mondo, di un doppio della vita, un doppio speculare e quindi opposto, distante dalla vita, sono essi stessi fantasmi, non uomini, divinità di quest'altrove. Come nei *Paraventi* di Genet in cui il filtro che separa le due dimensioni marca con evidenza questo commercio con la morte, laddove per morte intendo sempre la *non vita*, ciò che ne è opposto. Il teatro è un atto poetico.

Anche per questo la lingua usata non può essere quotidiana, denotativa, una spoglia e sciatta lingua di parole incatenate ad un solo referente. Serve una lingua ridondante di messaggi estetici, ambigua, per come ambigua era quella di Mallarmè. Ma soprattutto una lingua per gli attori, che suoni bene nelle loro bocche, che sia uno strumento icastico, ricco di sonorità, ma nello stesso tempo terrigna, in cui le parole siano cose, in cui il rapporto tra *Res e Signum* sembri non conoscere la mediazione dell'arbitrarietà del segno linguistico, che essi possano usare in modo oltremodo espressivo. Parlo di una lingua teatrale, anche lei non realistica, poetica ma funzionale alle necessità del teatro, alla platea che ascolta. Di ciò parlo quando dico che la ricerca che mi interessa ha i piedi ben saldi nella tradizione: non sterile riproposizione, ma necessaria acquisizione di un sapere: questa è a mio avviso l'artigianalità del fare teatro.

In quest'ottica ho sempre vissuto un rapporto molto sereno con i registi, ma soprattutto con l'idea di regia. Il regista non è né il nemico, né tanto meno il contrario dell'autore. L'autore non è autore di nulla, così come il regista, il teatro è un'arte molteplice nei codici, in cui, al finale, tutti sono autori, ma ciascuno ha la propria responsabilità specifica. Il poeta drammatico è, nella mia pratica, un teatrante. Il suo rapporto con il regista è simile a quello dell'attore, o dello scenografo: può essere buono o cattivo nei singoli casi, ma il rapporto con la regia in quanto istituzione teatrale, è un rapporto naturale, che fa parte della natura stessa del fare teatro. Ciò che conta non è la sacralità del testo scritto (che in fine nessuno può toccare, perché il testo scritto è sempre lì, fermo sulla carta), ma la vitalità dello spettacolo, quanta forza vitale quel testo prende nella singola messinscena: e a quel punto non appartiene più all'autore, diventa qualcosa di autonomo, diventa quel doppio di cui parlavo, che assume

spesso vita propria. Davanti ad un mio spettacolo non mi sembra mai di “*vedere un mio testo*”, ma sento di essere davanti a qualcosa che ho creato “*anche io*”. Il drammaturgo “tradito” non è un drammaturgo, ma solo uno scrittore che ha voluto scrivere anche per il teatro ed è rimasto ferito nel suo narcisismo letterario: il teatro non è un emittente orale per la diffusione della letteratura: è, forse la relazione che intercorre tra l’arte dell’attore, la vita del testo, lo sguardo della regia e lo spazio fisico in cui tutto ciò commercia con la vita e con la sua assenza. La letteratura in sé è un fatto molto più intimo, molto più privato.

In questo convincimento sono forse stato aiutato dal tipo di rapporto che ho avuto con le persone con cui ho lavorato. Si può dire che la mia esperienza privilegiata l’ho avuta come drammaturgo residente al Teatro Libero di Palermo. E’ raro che un Teatro Stabile d’Innovazione dedichi tempo e denaro a costruire spettacoli a partire da testi di autori giovani e sconosciuti, in Italia si può dire che sia qualcosa di quasi unico. Così è stato per me che con il Libero, e con Lia Chiappara come regista, ho fatto due spettacoli: *Alkestis* ed *Attori in fuga*.



Pur lavorando autonomamente ho avuto, in entrambi i casi, la possibilità di un confronto diretto e continuo con la regista con la quale ho discusso il progetto di massima, che mi è stato sempre commissionato, le scene, i dati tecnici. In questo modo si è creata una reciproca conoscenza artistica che ha appianato le plausibili diffidenze professionali che altri incontrano. Io sono stato “rispettato” nella mia autonomia autoriale, ma non sono mai intervenuto nelle scelte registiche pretendendo una scelta o un’altra: ciascuno dal suo punto di vista ha avuto voce in capitolo. La regista mi ha messo a parte della sua visione del testo e l’ha discussa con me prima dell’inizio delle prove, così come io ho discusso con lei, in numerosi incontri, le diverse stesure dei testi. Inoltre prima delle prove abbiamo organizzato sempre un laboratorio con alcuni attori sul testo, il che mi ha consentito di tornare sulla drammaturgia prima dell’inizio delle prove per verificare alcune scelte.

Per quanto concerne gli attori io scrivo sempre avendo in testa delle specifiche persone. Questo mi consente di elaborare del materiale che, proprio perché pensato per un preciso attore con delle peculiari caratteristiche, assume concretezza e direi quasi universalità. Del resto tutti i grandi drammaturghi hanno sempre scritto per qualcuno in particolare ed al contrario di quello che un letterato può pensare, un personaggio è tanto più universale quanto più è pensato per un attore determinato. Inoltre io ho lavorato spesso con gli stessi attori il che mi ha reso ancora più fortunato. Ho idea che la stabilità nel lavoro con un regista, o meglio con un *ensemble*, sia quello che realmente marca la differenza e rende uno scrittore per teatro un vero e proprio drammaturgo. La drammaturgia italiana è segnata sempre da questa caratteristica, se si eccettua la drammaturgia progettuale di Pasolini. Anche personaggi diversi per le intenzioni e gli esiti artistici della loro produzione, da Testori e Eduardo, da Cappuccio a Tarantino, da Ruccello a Brusati, hanno avuto in comune questa vicinanza con la scena e un legame talvolta esclusivo con compagni di vita e lavoro, da Parenti a Branciaroli per Testori, agli attori della grande tradizione napoletana per De Filippo, da Claudio di Palma e Ciro Damiano per Cappuccio, a Cherif e Pomodoro per Antonio Tarantino a Isa Danieli e gli altri suoi amici per Ruccello a un certo côté teatrale borghese per Brusati.

Palermo, giugno 2004

Manlio Marinelli nasce a Borgomanero nel 1973. Vive tra Torino e Palermo, dove si è laureato in lettere classiche con una tesi dal titolo *Teorie dello spettacolo antico da Omero ad Aristotele*. Dalla stagione 1999-2000 collabora con il Teatro Libero di Palermo, stabile d'innovazione della Sicilia, in qualità di drammaturgo e consulente letterario. Nella stagione 2000-2001 Teatro Libero ha messo in scena a Palermo la sua pièce *Alkestis*, con la regia di Lia Chiappara (tournèe a Firenze, Festival Carillon, diretto da Gianfranco Pedullà; Cosenza, Teatro dell'acquario; San Mauro Castelverde, Teatro comunale): l'autore viene segnalato da Gigi Giacobbe del trimestrale *Hystrio* come giovane autore italiano per il premio Ubu. Nella stagione 2001-2002, sempre con il Libero, mette in scena *Attori in fuga*, regia di Lia Chiappara, con Filippo Luna e Francesca Corso (tournèe a Roma, Metateatro, Polizzi, Teatro comunale, Gangi, Teatro comunale, Petralia Sottana, Teatro comunale, Caltanissata, Teatro Regina Margherita). Ha tenuto nel corso degli anni accademici 2000-2001 e 2001-2002, e 2002-2003, seminari e laboratori presso la cattedra di Storia del teatro moderno e contemporaneo della facoltà di lettere dell'Università di Palermo e presso il Teatro Libero. Durante la stagione teatrale 2002-2003 ha tenuto un seminario di scrittura teatrale con Teatro Libero e di storia del teatro in un laboratorio di avviamento al teatro patrocinato dall'ETI e dalla provincia di Palermo ed organizzato da Teatro Libero. Nel 2003 il suo testo *Condannati alla colpa* ha ottenuto la Menzione Speciale al Premio Alessandro Fersen, ed è stato pubblicato nell'omonima antologia da Editoria e Spettacolo. Ha pubblicato inoltre la monografia *Per un teatro degli spazi*, Palermo, *Theatrum Mundi*, 2001, e *Alkestis*, Palermo, *Theatrum Mundi*, 2000, oltre ad articoli su giornali e riviste specializzate.