

## Teatro di Narrazione e scrittura scenica

Mariastella Cassella Cassella

Universidad Alcalà de Henares,  
Italiamariastellacassella@gmail.com

Artículo recibido el 1/11/2015, aceptado el 11/11/2015 y publicado el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RIASSUNTO:** Il teatro di narrazione nasce in Italia sul finire degli anni Ottanta, costituendosi come genere drammatico a partire dalla metà degli anni Novanta. Sebbene sia stato salutato come prolifica antitesi all'estetica del Nuovo Teatro, che veniva riconducendo la sostanza linguistica dello spettacolo all'evento scenico, vogliamo qui sottolineare come il rinnovato interesse per la parola drammatica non escluda il genere dalle medesime dinamiche soggiacenti a tutto il teatro iscritto nella pratica della "scrittura scenica". Se il teatro della scrittura scenica porta alle estreme conseguenze l'opera di decostruzione e disarticolazione spettacolare, analizzeremo quanto e se il teatro della performance epica si sia confrontato con questi medesimi andamenti.

**Parole chiave:** Teatro di narrazione, Scrittura scenica, Performer, Nuovo Teatro.

]

**ABSTRACT:** *The narration theatre was born in Italy at the end of the Eighties, and was establish itself as a drama's genre since the mid-nineties. Although it was considered as an antithesis to the aesthetics of the new theatre, which was bringing back the linguistic substance of scene to the event on the stage. We want to explain how the renewed interest in the language of drama does not exclude the narration theatre by the same trends of the whole theatre that we can subscribe in the practice of "stage writing". If the theatre of the "stage writing" brings to the extreme the work of stage-deconstruction and stage-disarticulation, we will analyse how and if that theatre of epic performance compare itself with these same trends.*

**Keywords:** *Narrative theatre, Stage writing, Performer, Nuovo Teatro*

Il teatro di narrazione, così definito a partire dagli anni Novanta, rappresenta sicuramente uno dei generi più interessanti nel panorama del teatro italiano: spettacoli come *Kohlhaas* (1990) di Marco Baliani o *Il racconto del Vajont* di Marco Paolini (1993) per la direzione di Gabriele Vacis, rappresentano una risposta originale all'antico problema circa l'incompatibilità tra ricerca teatrale e fruizione popolare (nel senso più elementare di fruizione non intellettualmente mediata, ma strutturata sulla condivisione dello stesso orizzonte comunicativo). Come poi è fatto conosciuto, la definizione di "teatro di narrazione" è stata affiancata a quella, forse più generica e, per questo, pertinente, di "nuova performance epica", strumento metodologico capace di affrontare analiticamente tutti quegli spettacoli che costruivano l'evento teatrale a partire da un attore solo in scena.

"Parlando di nuova performance epica, intendiamo, infatti, indicare che si sono costituite possibilità recitative imperniata allo svolgimento narrativo dell'eloquio; che queste sottendono diversi vissuti e tecniche d'attuazione; che il riconoscimento di tali diversità richiede l'utilizzo d'una visione più ampia" (Meldolesi & Guccini, 2004, p. 9). D'accordo con i due studiosi, possiamo di certo affermare che la teatralità occidentale si sia costruita a partire dalle modalità messe in atto dalla performance epica, come dimostrano le origini greche del nostro teatro, strutturate attorno ai principi della declamazione e della narrazione. Se il teatro e la narrazione hanno da sempre convissuto, sin dal sorgere del teatro stesso, è tra la fine degli anni Ottanta e il principio dei Novanta che il teatro di narrazione si scopre "tanto vasto e articolato da avere assunto la fisionomia di un movimento" (Nosari, 2003, p. 9).

Ma qual è l'elemento di novità che possiamo riscontrare nell'emergere del nuovo genere della performance epica? Se la narrazione, come è facile sostenere, costituisce uno dei centri fondanti del teatro, è possibile identificarne un ulteriore *specimen*? Se ci concentriamo sull'aspetto più precisamente performativo, e cioè analizziamo il genere partendo dal coabitare, nello stesso artista, delle figure dell'attore, dell'autore e del regista, anche qui la nostra ricerca sembra condurre ad un vicolo cieco. Effettivamente, come ci ricorda Marco di Marinis, tanto l'attore come lo spettacolo solistici sono esistiti sin dalle prime attestazioni del teatro, se è vero che le prime forme di teatralità sono da attribuirsi agli aedi e ai rapsodi (cfr. De Marinis, 2006, p. 30). A ciò si aggiunga che, ugualmente, anche nel nostro Novecento la pratica dello spettacolo "a solo" ha conosciuto declinazioni felicissime, come nel caso dell'avanspettacolo o del cabaret. La pervasività della tradizione dell'attore monologante nel nostro panorama nazionale si fa ancora più evidente se prendiamo in esame casi quali quelli di Carmelo Bene o Leo de Berardinis, laddove, cioè, la pratica costante della creazione collettiva teatrale degli anni Sessanta avrebbe dovuto, presumibilmente, renderla impraticabile.

Nell'analizzare il fenomeno nella sua complessità, non va sottovalutato il coabitare del teatro di narrazione con tutta quella serie di sperimentazioni di azzeramento, decostruzione e reinvenzione che hanno dato vita alla fiorente stagione della postavanguardia italiana. Ciò che bisogna far risaltare è come, insieme al disinteresse nei confronti del prodotto in favore del processo creativo, questa nuova generazione di teatranti si sia interrogata sulle infinite possibilità performative e sull'"autenticità" dello stare in scena.

Se la postavanguardia azzerava la scrittura in favore di un rapporto non mediato con la performance, i narratori giungono alla medesima urgenza della comunicazione interpersonale diretta, metabolizzando il proprio vissuto e soprattutto agendo come "testimoni" della storia

raccontata. Il narratore non si finge personaggio, ma instaura con la propria storia un rapporto di estrema immediatezza, regime garantito dall'appoggiarsi all'apparato orale. Ha probabilmente ragione Havelock nel notare come la conversazione diretta tra due interlocutori (nel nostro caso narratore e pubblico) sia capace di una efficacia comunicativa spontanea e collettiva allo stesso tempo e sia, in definitiva, "uno strumento straordinariamente flessibile e mobile". "Il genio di questo spontaneo linguaggio della conversazione risiede nella sua espressività, nella sua capacità di dar voce a immediate impressioni e sensazioni e sentimenti come avviene tra individui, come pure a modalità sociali e a mode e a idee così come sono avvertite nella comunità" (2005, p. 82).

La decostruzione dei codici scenici, operata costantemente e coscientemente da tutto il teatro postavanguardista, si realizza nella performance epica come fusione tra l'atto di scrittura teatrale e scrittura scenica. Il teatro contemporaneo, come sappiamo, ha fatto della scrittura scenica un valore costituente della propria ricerca, prediligendo i fenomeni di presentazione sulla rappresentazione e di produzione sul prodotto. In questo senso le possibilità offerte del teatro di narrazione sono quelle di un genere che nasce e si sviluppa "da un'idea di teatro non rappresentativa e non funzionale", come ha giustamente notato Soriani (2006, p. 40).

Nell'affermare quanto sopra, ci sembra necessario spendere alcune parole sul concetto e sulla pratica della scrittura scenica, elemento critico tuttavia dibattuto e vivo, nonostante gli ormai notevoli studi reperibili a riguardo<sup>1</sup>. D'accordo con la lettura che ne dà Lorenzo Mango, riteniamo che la scrittura scenica costituisca un codice linguistico tutto moderno: attenendoci alla suddivisione che ne fornisce lo studioso, possiamo immaginare la scrittura scenica come una "parabola che si sviluppa in tre tempi" (2003, p. 387). Il primo momento prevede una radicale messa in questione della forma teatro: la scrittura scenica si fa "modello" alternativo al binomio Teatro-parola, proponendo una scena come pagina tridimensionale di scrittura (cfr. Grande, 1990, p. 81). In un secondo momento "lo spettacolo viene recuperato come luogo di condensazione di segni linguistici che, pur non appartenendo alla tradizione della forma teatro, consentono, comunque, di ricondurre quelle esperienze ad una nozione codificata di teatro" (Mango, 2003, p. 388). Il terzo momento, che è quello che più profondamente interessa il nostro discorso, prevede il ripristino della forma teatro e del testo, essendo ciononostante garantita la capacità della scrittura scenica di organizzare e produrre il senso.

La scrittura scenica è da leggersi come sistema di organizzazione del segno scenico, segno che non va inteso come rappresentazione di una realtà esterna, così come non intende rinviare ad un substrato simbolico: il senso fondamentale del segno, come è evidente, sta nel suo accadere nell'*hic et nunc* dell'evento scenico. Il segno è, altresì, autoreferenziale: ciò che si questiona è l'ingenua corrispondenza fra segno e mondo, fra rappresentazione e rappresentato. L'autoreferenzialità, però, pur dando luogo a una dissociazione fra segno e senso, non produce la cancellazione del meccanismo di produzione del senso, quanto piuttosto una sua diversa progressione, il cui principio base va identificato in un segno che è precedente al senso. Con ciò si vuole intendere che la produzione del senso si verifica dall'accostamento di azioni fisiche calate nella realtà della scena, che significano proprio nel

<sup>1</sup> Con rispetto al concetto di scrittura scenica inviamo, perlomeno, all'esaustivo lavoro di Lorenzo Mango (2003) e all'altrettanto efficace saggio di Maurizio Grande (2005).

disporsi e articolarsi di fronte ai nostri occhi (e senza pretendere, tra l'altro, di farsi illustrazione di un progetto narrativo o rappresentativo che le precede).

Il teatro della scrittura scenica celebra, cioè, uno scollamento tra segno e significato, la pluralizzazione dei codici scenici chiamati alla significazione, la disarticolazione e la messa in problema delle possibilità di coesione narrativa dello spettacolo stesso. La strategia messa in atto è, precisamente, una strategia decostruttiva, capace di azzerare la rappresentazione tradizionale in favore della "presentazione" di una pluralità di codici scenici, tutti egualmente significanti. Si contraddice, così, la forma teatro tradizionalmente intesa, avviando un processo di proliferazione del teatrabile che va dall'*happening* all'esposizione, dal teatro immagine fino al *multimedial theatre*.

Un elemento ulteriore che riteniamo opportuno sottolineare, sia pur nel nostro breve avvicinamento al vivo della questione, è il seguente: parlare di "scrittura" significa calarsi nel vivo del processo, pianificando una dimensione dei linguaggi teatrali come continuamente calati nel divenire, mai autoconclusivi, *in fieri*. Ciò significa, principalmente, la messa in crisi del dramma come forma unitaria del racconto teatrale e, al tempo stesso, la decostruzione dello spettacolo come organismo illusoriamente coeso.

La contestazione dell'elemento linguistico, così come la pluralizzazione degli elementi scenici chiamati alla significazione non significa l'azzeramento dell'elemento drammaturgico, bensì una sua ricollocazione come "codice" di significazione fra gli ulteriori e plurali codici della scena. La "discrittura scenica" e lo squartamento del linguaggio di Carmelo Bene (cfr. Bene, 2002, p. XII), così come il rapporto di non aderenza col personaggio messo a punto in tutti i suoi spettacoli, possono fornire un esempio, in questo senso, illuminante. Al principio di *Macbeth horror suite*<sup>2</sup> l'attore fa il suo ingresso in scena vestito di bianco, bendato. Carmelo inizia poi, lentamente, a sciogliere il bendaggio che porta al braccio, rivelando una macchia di sangue progressivamente sempre più ampia che, raggiunta la sua massima espansione, con l'avvicinarsi alla pelle, sparisce. Inequivocabilmente, con la profonda coscienza scenica che lo caratterizza, scriverà l'artista: "Ferita era la benda e non il braccio" (Id., p. 1204), svelando e problematizzando il regime di significazione della finzione teatrale.

Ciò che ora vogliamo tentare di dimostrare, dunque, date queste brevi ma necessarie premesse, è fino a che punto il performer monologante risponda alle medesime esigenze di teatralità diffuse e sviluppate nel nostro secondo Novecento. Ci sembra, cioè, che l'ingente produzione di contributi critici relativi al fenomeno si sia concentrata soprattutto sulla "specificità" della narrazione (pensiamo a testi quali Pasqualicchio, 2006), oppure indagando le implicazioni civili (come è il caso di Bernassa, 2010), oppure ricostruendone puntualmente la storiografia (Guccini, 2005; Soriani, 2009)<sup>3</sup>. Ciò che vogliamo tentare è inquadrare la poetica del teatro di narrazione all'interno di quel complesso sistema di strategie decostruttive messe in atto coscientemente dall'articolato panorama del teatro di ricerca e sperimentazione che, seppur con esiti a volte divergenti, si è a suo modo contrapposto al teatro cosiddetto ufficiale (cfr. Di Marca, 1999, p. 8).

<sup>2</sup> *Macbeth horror suite*, 1996, Teatro Argentina, Roma.

<sup>3</sup> Ai saggi sopra menzionati va aggiunto il recente studio di Paolo Puppa che mette in relazione, lucidamente, i nuovi sviluppi del teatro di narrazione con la pratica della *phonè* grandattorica (cfr. Puppa, 2010).

Come sappiamo, il teatro di narrazione è stato spesso salutato come prolifica antitesi all'estetica del Nuovo Teatro, che veniva riconducendo la sostanza linguistica dello spettacolo all'evento scenico, organizzato "sistema di segni". In realtà ci sembra palese l'esatto contrario. In primo luogo possiamo asserire che il performer epico partecipa dell'insofferenza alla determinazione dei ruoli teatrali fondendo in sé quelli di attore, autore e regista; in secondo luogo sviluppa e propone uno spettacolo che fa della presentazione il proprio nodo determinante; in ultimo il suo atto performativo riesce a concentrare, in un unico corpo, scrittura scenica e scrittura teatrale.

La strategia della decostruzione messa in atto dal teatro di narrazione, così come da tutto il teatro di scrittura scenica, passerebbe, come nota lucidamente Lorenzo Mango, attraverso tre distinti modelli: il rifiuto della rappresentazione, l'autonomia, sul piano espressivo, dei diversi elementi che compongono lo spettacolo e, infine, la contraddizione della stessa forma teatro (2003, p. 120). Inoltre, parlare di "scrittura" significa soffermarsi sulla processualità di un linguaggio in continuo divenire, mai autoconcluso, mai afferrabile in una condizione di oggetto<sup>4</sup>.

L'elemento che gioca, a nostro avviso, la funzione più rilevante e la cui evidenza ha carattere più macroscopico è che, come nota Nosari, nella propria performance "il narratore fa esibizione delle strategie di costruzione spettacolare nello stesso istante in cui decostruisce l'apparato del teatro tradizionale" (2004, p. 11).

Se il teatro della scrittura scenica porta alle estreme conseguenze l'opera di disarticolazione e decostruzione dell'apparato drammaturgico (l'opera, duchampianamente interpolata, non è più riconoscibile come originaria), analogamente sembra comportarsi il teatro di narrazione. Questo, difatti, si confronta con la testualità mettendo in pratica una scrittura che si fa drammaturgia a partire dalla scena e, attraverso processi che spaziano dalla citazione all'interpolazione, fino al tradimento, propone un "dramma" che è contemporaneamente in bilico fra il piano del racconto e il piano dell'evento.

Non a caso il lavoro di costruzione drammaturgica si compie, per i narratori, in più riprese, raccogliendo e ricostruendo il proprio testo a partire dai materiali più diversificati. Prendiamo, ad esempio, il caso di Marco Paolini, la cui produzione può essere schematicamente suddivisa in due filoni: l'autobiografica (come in *Bestiari* e *Album*) che mescola soggettività e memoria collettiva e gli spettacoli di teatro civile in terza persona. In ambo i casi, come documenta il film "Questo radichio non si tocca. Diario di un'estate" (Paolini, Baresi, 1999), la produzione si avvale di un numero nutritissimo di collaboratori, mentre lo spettacolo si costruisce solo dopo un certosino lavoro di selezione, sintesi e revisione dei materiali.

Anche gli spettacoli di Ascanio Celestini nascono spesso da ricerche che si svolgono attraverso laboratori o indagini etnologiche incentrate sulla cultura orale (la sua è una ricerca debitrice dell'operare dell'antropologia di Ernesto de Martino, Gianni Bosio e Alessandro Pertelli; cfr. Zuccherini, 2002), dando vita a un substrato di materiali che verrà restituito in scena attraverso una tecnica recitativa e una messa in scena minimali. La pluralità e

<sup>4</sup> A quanto sopra si aggiunga il constatare il progressivo processo di deteatralizzazione (cfr. De Marinis, 2000, p. 209) che ha interessato il teatro contemporaneo occidentale, con picchi di sperimentazione che si muovono dall'ormai storico *Paradise Now* del Living Theatre fino alle pratiche performative dei Motus, tanto per citarne alcuni.

l'interpolazione, tecniche ampiamente praticate da tutto il Nuovo Teatro sembrano, cioè, funzionare qui secondo analoghe direttrici.

La localizzazione del narratore nel panorama teatrale contemporaneo ci sembra, allora, tenendo conto di quanto sin ora detto, l'espressione di un rinnovato interesse per l'oralità del racconto e la sua immediatezza però anche, e soprattutto, come riscoperta di una rinnovata interdipendenza tra il performer e il suo detto. In molti casi, il narratore si serve di ciò che Gerardo Guccini identifica come il "personaggio dell'attore", vale a dire "un'entità organica che si sviluppa senza limiti di tempo, e risulta dalla sedimentazione di abilità esperienze, letture e tentativi" (Guccini, 2004, p. 83).

Non deve essere neppure giudicato un caso che contemporaneamente all'esplosione del fenomeno del teatro di narrazione, a principio dei Novanta, si siano registrati i primi spettacoli solistici di quegli attori che erano venuti formandosi nel teatro di gruppo, com'è il caso clamoroso di Toni Servillo e Sandro Lombardi. Il valore presentativo che si dà al teatro si gioca cioè, attraverso quella ineludibile relazione che connette ciò che si dice in scena a ciò che l'attore è nella propria vita, tanto pubblica quanto privata. Con una perspicacia quasi premonitrice, aveva dichiarato Leo di Berardinis:

Quando non si riesce ad essere protagonisti sociali, quando si è completamente comandati, allora si sceglie di intervento pubblico. Ecco perché si sceglie di fare l'attore e non lo scrittore. Quello dell'attore è un intervento pubblico, in senso sociale e fisico: dire la tua frase, fare la tua cosa (1933, p. 34).

Uno dei nodi centrali del genere, allora, sembra essere la relazione intercorrente tra l'interprete (la persona fisica), il personaggio (del narratore) e la storia narrata (e che non funziona già più come semplice organizzazione del materiale comunicativo ma è pianificata come "urgenza" della comunicazione). Se il fenomeno, date queste premesse, sembra centrarsi unicamente su un distinto equilibrio drammaturgico, è però nella sua risposta al coevo interesse per la funzione attoriale dove, secondo noi, si gioca la partita decisiva.

Al termine dei complessi procedimenti di scrittura ed articolazione del materiale narrativo, è a partire dalla presenza del narratore *qui ed ora* che l'atto comunicativo può avere luogo, atto da intendersi come trasmissione del messaggio ad uno spettatore attivamente partecipante. Osservava Cruciani, a principio dei Novanta, come il teatro fosse divenuto lo spazio a parte nel quale poter riscattare quei "valori di interrelazione faticosamente e drammaticamente riconquistati alla negazione quotidiana (1992, p. 179). Per comunicarci, ciononostante, è indispensabile instaurare tra comunicatore e destinatario un regime di legittimità, che il narratore conquista collocandosi di fronte al suo uditorio e raccontando la propria storia. Si tratta di un aspetto che ha risaltato lucidamente Ponte di Pino:

Insomma, non basta che il racconto sia giusto: bisogna che lo diventi perché ce lo sta trasmettendo proprio quella persona. E devono essere chiari i motivi per cui è necessario in questo momento, per lui, raccontare questa vicenda. Chi narra non può essere dunque uno strumento neutro (...), Perché non contano solo i fatti, per quanto significativi, ma anche il motivo per cui sono fondamentali per il narratore e per noi (2005, p. 9).

Il racconto, cioè, non è né una semplice autobiografia ma neppure propaganda (come forse l'etichetta di "teatro civile" può lasciar intuire), ma un voler dar forza alle prospettive "epiche" della narrazione stessa. Il riscatto del valore performativo ed attorico in relazione al pubblico spiegherebbe, tra l'altro, l'importanza che l'esperienza quotidiana e personale gioca nello sviluppo del genere: per raccontare la realtà storica e politica che ci circonda si fa necessario associare una certa integrità ed onestà alla voce che ci parla. Una legittimazione capace di dare autorità al parlante di fronte all'uditorio e che solo una storia privata, o più in generale il vissuto personale, sembra capace di generare. Non è un caso, dunque, che si facciano tanto importanti le origini geografiche e tuttavia più le radici linguistiche dell'autore (pensiamo al Salento di Perrotta o al Veneto di Paolini nei suoi *L'orto* e *Bestiario Veneto*). L'utilizzo sistematico del dialetto è ravvisabile sin dalle origini del genere, come dimostra l'esperienza di Giuliano Scabia, la cui riscoperta della narrazione e degli stilemi dell'antico filone del "teatro di stalla" riattiva fabulazioni orali riformulate attraverso una cosciente scrittura scenica<sup>5</sup>. Analogo percorso è quello compiuto da Davide Enia, che riattiva la tradizione siciliana del *cunto* (*Maggio '43*) e i cui spettacoli sono spesso modulati in dialetto palermitano (cfr. Soriani, 2005, pp. 55-56).

È quindi l'oralità a costituire la matrice più interessante di tutto il genere, oralità che si popone sempre come *work in progress* e la cui relazione con la scrittura coesiste sempre nell'ottica di una fissazione posteriore, nonostante sia presente, a volte, anche nella fase di ideazione. Guccini ha notato a rispetto come siano individuabili due momenti nella fase del processo di composizione: una scrittura oralizzante, capace di tenere in conto gli aspetti orali della comunicazione, e la seguente "oralità che si fa testo", che coincide con l'esposizione della storia al pubblico. "En esta fase, el performer acepta las indicaciones que proceden del público y de sus propios impulsos, sedimentándolas en la narración o sacando de ellas ideas para posteriores ampliaciones, cortes, revisiones" (Guccini, 2007, p. 129). Questa forma di scrittura, più che vincolarsi ad un testo memorizzato o scritto ha a che vedere con uno scrivere nell'atto performativo, radicando la prassi scenica nel contesto della sua ricezione, modificandola in relazione alla risposta dell'uditorio e facendo partecipare il destinatario al processo di produzione stesso.

La pratica performativa dei narratori italiani ci sembra quindi sedimentare la significazione attraverso pratiche di assemblaggio che prevedono unicamente nell'atto della prassi scenica la propria realizzazione. Il significato si dà come risultante dell'articolazione scenica dei segni, anche in un genere che celebra il primato (e l'urgenza) dei fatti narrati sulla rappresentazione. Anche il corpo dell'attore, che sembrerebbe non avere rilevanza rispetto ai processi di scrittura ed elaborazione linguistica, funziona al contrario come evidenza e testimonianza di un'esistente, come garanzia allo scambio io-tu calato nell'evento teatrale. La stessa "presenza" urgente dell'attore che si dona al pubblico come testimone della storia è rintracciabile in tutto il teatro di sperimentazione coevo, con esiti a volte felicissimi, come dimostrerebbero le ultime prove di gruppi quali i Motus.

Nel recentissimo *MDLSX* (2015), la "fuoriuscita" dalle categorie precostituite è radicale. Silvia Calderoni, nell'apparente formato di un Dj/Vj Set, dà inizio ad un'esplorazione dei confini della performance che è anche, e soprattutto, esplorazione dei propri confini come

<sup>5</sup> Si citino, a titolo di esempio, *Il racconto del teatro* (1977-78); *Teatro con bosco e animali* (1987) e *Giuliano Scabia racconta la tragedia di Roncisvalle* (1996). Per ulteriori approfondimenti sul teatro dell'autore, cfr. Marchiori, 2005.

essere umano, mescolando autobiografia, musica e gender study. La relazione tra performer e personaggio del narratore viene qui incrinato più volte: Silvia pronuncia ripetutamente la parola "io", mostra in video le proprie foto, testimonia col proprio vissuto la difficoltà di un'esistenza transgender. Allo stesso modo, un performer come Giacomo Verde, attore-narratore, autore di video-creazioni teatrali e video-fondali live fa convivere, nei suoi spettacoli, narrazione, manipolazione di oggetti e le immagini di questi ultimi ripresi in diretta dalla telecamera. La pratica del teleracconto, ideato nel 1989 e inaugurato con Hansel e Gretel (*H & G Tv*), gioca sullo spiazzamento percettivo: la telecamera riprende e trasfigura gli oggetti manipolati in tempo reale, trasformandoli in ciò che la storia ha necessità di raccontare.

Come appare evidente anche da questi nostri pochi esempi, le possibilità della narrazione sono infinite e non sempre, o non unicamente, si danno come semplicisticamente ascrivibili ad una rinascita o riscoperta della parola. Ci sembra più plausibile pensare che quella del teatro di narrazione sia un'ulteriore e articolata risposta alla nostra contemporaneità, con la quale il teatro condivide la frammentarietà, il sincretismo, la multimedialità e il riscoprirsi nel deflagrare dell'attimo. Evento, organizzazione dei significanti scenici, problematiche sociali, messa in crisi dei regimi di significazione e finzione teatrale ci sembrano essere questioni trasversali che accomunano esperienze apparentemente lontane, come il teatro di narrazione e quello di sperimentazione scenica. E che molti narratori siano cresciuti nel seno di quest'ultimo ce ne sembra una ulteriore riprova.

Walter Benjamin, in un famoso saggio su Leskov (1962, pp. 235-260) parlava del narratore come qualcosa di "remoto" e in continuo allontanamento nell'economia dei significanti contemporanei, come a sottolineare la mancanza di qualcosa che prima era inalienabile, costitutivo della nostra stessa realtà: la capacità di scambiarsi esperienze attraverso il racconto. Il teatro di narrazione sembra opporsi a questo percorso negativo riscoprendo, un'ulteriore volta, il valore di una forma quasi antropologicamente originaria di comunicazione.

Diceva Calvino che il mondo contemporaneo rischiava di perdere una facoltà umana fondamentale, il potere di "mettere a fuoco visioni a occhi chiusi" (2002, p. 103). La capacità dei narr-attori contemporanei di vivificare l'equilibrio tra memoria e invenzione, equilibrio che da sempre costituisce la base del racconto orale (Belmont, 2002, p. 54) ci sembra una delle risposte più forti all'afasia contemporanea. Per poter continuare ad avere visioni ad occhi chiusi. O, ancora meglio, con gli occhi ben aperti.

**Riferimenti bibliografici:**

- Belmont, N. (2002). *Poetica della fiaba*. Palermo: Sellerio.
- Bene, C. (2002). *Opere*. Milano: Bompiani.
- Benjamin, W. (1962). *Angelus Novus*. Torino: Einaudi.
- Bernassa L. (2010). *Frontiere di Teatro Civile*. Roma: Editoria e Spettacolo.
- Calvino, I. (2002). *Lezioni americane, Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori.
- De Marinis, M. (2000). *Il nuovo teatro, 1947-1970*. Milano: Bompiani.
- De Marinis, M. (2006). L'attore solista, vent'anni dopo. In N. Pasqualicchio (ed.), *L'attore solista nel teatro italiano* (pp. 26-46). Roma: Bulzoni.
- Di Marca, P. (1999). *Tra memorie e presente*. Roma: Artemide.
- Grande, M. (2005). *Scena evento scrittura*. Roma: Bulzoni.
- Guccini, G. (2005). *La bottega dei narratori, Storie, laboratori e metodi di: Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*. Roma: Audino Editore.
- Guccini, G. (2007). Los caminos del Teatro Narrazione entre escritura oralizante y oralidad-que-se convierte-en-texto. In M. Sanfilippo (ed.), *Oralidad y narración entre el folclore, la literatura y el teatro*. Signa, 16, 125-150.
- Havelock, E. (2005). *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*. Bari: Laterza.
- Mango, L. (2003). *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*. Roma: Bulzoni.
- Marchiori F. (2005). *Il teatro vagante di Giuliano Scabia*. Milano: Ubulibri.
- Maurizio, G. (1990). La regia come scrittura di scena. In G. Banu. & A. Martinez (eds.), *Gli anni di Peter Brook*. Milano: Ubulibri.
- Meldolesi, C. & Guccini, G. (2004). L'arcipelago della 'nuova performance epica'. *Prove Di Drammaturgia*, 10(1), 3-4.
- Nosari, P. G. (2004). I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione. *Prove Di Drammaturgia*, 10(1), 11-14.
- Nosari, P., & Panigada, M. G (2003). Il corpo mutante della narrazione: percorsi nel racconto teatrale italiano. *Quaderni dello Spettacolo*, 70.
- Pasqualicchio, N. (2006). *L'attore solista nel teatro italiano*. Roma: Bulzoni.
- Puppa, P (2010). *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*. Roma: Bulzoni.
- Soriani, S. (2005). Tradire la tradizione. Conversazione con Davide Enia. *Laboratorio del Segnalibro*, 23, 55-6.

- Soriani, S. (2006). Le radici fiabesche del narratore. *Catarsi. Teatri della diversità*, 49, 39-42.
- Soriani, S. (2009). *Sulla scena del racconto A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*. Arezzo: Editrice Zona.
- Zuccherini, N. (6 dicembre 2002). Ascoltate! Arriva Ascanio Celestini. *Zero In Condotta*.