

Smarrirsi in un sogno.
Franco Scaldati secondo una (im)possibile
prospettiva entomologica in *Pupa Regina*.
Opere di fango et ultra

saggi

Mauro Petruzziello

I pensieri non corrono su fili o rotaie
ma sulle traiettorie delle zanzare

Giorgio Poi, *Bloody Mary*

ABSTRACT Get Lost in a Dream. Franco Scaldati from an (im)possible entomological perspective in *Pupa Regina*. *Opere di fango et ultra*

Playwright still neglected, Franco Scaldati represents a *unicum* in the Italian scene by virtue of an immense corpus of work in which the Palermitan language resonates with incredible poetic force. This paper aims to shed light on the Sicilian artist through an unprecedented perspective that draws on the study of animals and animality – *zoöesis*, as Una Chaudhuri defines it – in his plays. In particular, the role of insects will be explored. What do these animals represent? What is the relationship between humans and animals? What is the borderline between the two worlds? To what extent can insects be considered the dramaturgical engine of Scaldati's work? The starting point and, at the same time, of irradiation on Scaldati's production is the analysis of *Pupa Regina*. *Opere di fango et ultra* and the emergence of bees and fireflies, insects, the latter, which return also in the writing of the "missing ending" of *The Mountain Giants* by Luigi Pirandello in the 2007 staging directed by Federico Tiezzi.

KEYWORDS Scaldati, *zoöesis*, dramaturgy, animals, insects.

«...tu non sai quante meravigliose creature puoi incontrare, / quante meravigliose immagini puoi vedere, / quanti meravigliosi canti puoi ascoltare, / quante meravigliose storie puoi sentire se / ti capita di smarrirti in un sogno...»¹. Sono parole affidate a Voce, personaggio² che apre *La notte di Agostino il topo* di Franco Scaldati. Ci sembra che lo smarrimento, cui le parole di Voce ci invitano, legittimi una spericolata fantasia nel momento in cui ci avviciniamo all'opera scaldatiana alla

1. F. Scaldati, *La notte di Agostino il topo*, in Id., *Teatro all'Albergheria*, Ubulibri, Milano 2008, p. 20.

2. È necessario, qui, adottare una cautela metodologica: nel corso di questo scritto usiamo la parola personaggio consci che il termine e il concetto che designa hanno subito, nel corso del Novecento, un notevole smottamento. In una drammaturgia che conclama una rottura rispetto ai canoni di quella precedente, insieme al concetto di spazio, di tempo, di dialogo, anche il personaggio tende a disgregarsi e a disperdersi in varie forme. Le figure che spesso emergono – è il caso della drammaturgia di Franco Scaldati – sono spesso «soggetti labili e mutanti, sfrangiati e sdoppiati, muti ed eccessivamente verbalizzanti» (V. Valentini, *Corpi mondi materie. Teatri del secondo Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 93). Per una panoramica sulla "morte del personaggio", solo per fare un esempio, cfr. E. Fuchs, *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1996.

ricerca di possibili chiavi di lettura. L'esortazione, quindi, appare autorizzarci alla forzatura non solo del contenuto testuale, ma anche delle forme e dei significati attribuibili alle figure create dall'artista siciliano. Poco prima, proprio nell'incipit del suo discorso, Voce ci aveva rivelato che a indicare «la strada del sogno»³ è un animale: il corvo. Aveva aggiunto: «... seguitelo fiduciosi...»⁴. Desideriamo seguire proprio una “pista animale” per far emergere dall'opera di Scaldati quanto Una Chaudhuri definisce *zoöesis*, vale a dire «the ways the animal is put into discourse: constructed, represented, understood, and misunderstood»⁵ ma anche

[...] the *discourse of animality* in human life, and its effects permeate our social, psychological, and material existence. From its shifting locations on the margins of human life, the nonhuman animal participates in the construction of such human categories as the body, race, gender, sexuality, morality, and ethics. It also intervenes decisively in the social construction and cultural meaning of space⁶.

In altre parole vogliamo tematizzare la presenza animale – e precisamente degli insetti – nella scrittura drammatica di Scaldati a partire da una specifica opera, *Pupa Regina. Opere di fango*, qui scelta come punto di partenza e contemporaneamente di irraggiamento sulla produzione del drammaturgo siciliano⁷.

Va precisato, in primis, che l'universo scaldatiano è ricco di animali. Nella già citata *Notte di Agostino il topo* sono loro stessi a prendere la parola, trasformandosi in personaggi come Ragno, Mosca, Lumacone e Lumachina, Formica, Grillo, Rana, Lucertola. Altre volte, invece, sono evocati da figure umane. In tal caso, suscitano spavento, come il pescecane che potrebbe arrivare e che costringe la vecchina in *Assassina* a ritirare i piedi dall'acqua con cui si sta lavando. Provocano anche quella soffusa pietà che, ad esempio, in *Rosolino venticinquefigli*⁸ traspare

3. Scaldati, *La notte di Agostino il topo*, cit., p. 20.

4. *Ibid.*

5. U. Chaudhuri, *Animals and Performance*, in Id., *The Stage Lives of Animals. Zoöesis and Performance*, Routledge, Oxon and New York 2017, p. 5.

6. U. Chaudhuri, *Animal Geographies. Zoöesis and the Space of Modern Drama*, in Id., *The Stage Lives of Animals. Zoöesis and Performance*, cit., p. 50.

7. Nella scrittura di questo saggio abbiamo fatto riferimento prevalentemente ai testi già pubblicati: *Il pozzo dei pazzi*, *Assassina*, *La guardiana dell'acqua*, *Occhi*, in F. Scaldati, *Il teatro del sarto*, Ubulibri, Milano 1990; *Lucio*, in Franco Scaldati, a cura di V. Valentini, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 1997; F. Scaldati, *Totò e Vicé*, a cura di A. Di Salvo e V. Valentini, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2003; F. Scaldati, *Pupa Regina. Opere di fango*, Ubulibri, Milano 2005; *La notte di Agostino il topo e Sonno e sogni*, in Scaldati, *Teatro all'Albergheria*, cit. Proprio nel momento in cui scriviamo, è in corso di pubblicazione un'imponente raccolta di opere scaldatiane, edite e soprattutto inedite, a cura di Valentina Valentini e Viviana Raciti. Degli otto volumi previsti, sono stati già editi F. Scaldati, *Teatro. 1975-1979*, Marsilio, Venezia 2022 (contenente *Il pozzo dei pazzi*, *Lucio*, *Il cavaliere Sole*, *Manu Mancusa*, *Fiorina*) e F. Scaldati, *Teatro. 1981-1990*, Marsilio, Venezia 2022 (con *La guardiana dell'acqua*, *Indovina Ventura*, *Assassina*, *Occhi*, *Angeli*, *Fate*, *Le sette morti di Tamerlano*, *Edipo*).

8. Si tratta di un testo ancora inedito. «C'è a cicala c'u mussu cusutu. / U babbaluci c'a scoccia ciaccata. / A libellula mojrta i siti. / C'è a lucciol' 'astutata. / C'è u succi malat' i cuori. / C'è a musca c'a stampella. / C'è u ragnu appisu p'un'pieri / A zanzara c'a frev'a quaranta. / C'è a picara ca si

nelle parole di Tiberio: un lungo elenco di esseri sofferenti, molti dei quali insetti. Inoltre la presenza dell'animale si configura come uno dei veri e propri motori drammaturgici dell'opera *Il pozzo dei pazzi* quando Benedetto e Aspano tentano di sottrarre al folle Totò la gallina con cui vive in simbiosi.

Gli animali, così come tutto ciò che abita l'immaginario di Scaldati, sono mosi da quello che Valentina Valentini descrive un unico «principio del divenire [che] produce identità incerte»⁹. Esso ci appare un inarrestabile flusso che impedisce a qualsiasi realtà di polarizzarsi su una specifica forma. Per Scaldati, infatti, non c'è soluzione di continuità fra vecchiaia e fanciullezza, vita e morte, maschio e femmina. A livello drammaturgico questa visione si traduce nella costruzione di personaggi mai perimetrabili da un'identità che possa darsi come definitiva. Essa è, invece, in continuo movimento e trasformazione. Ciò ci consente di muovere ipotesi fra loro diverse a partire dall'analisi delle figure che danno il titolo a *Pupa Regina. Opere di fango*. In una prima versione, non edita, del testo il suo autore fa riferimento alla loro identità, scrivendo che sono «donne pazze e, perciò, un po' streghe... sorrette unicamente dall'istinto, da un impulso vitale... alla radice dell'essere femmine»¹⁰. Nonostante questa presentazione, vogliamo qui moltiplicare prismaticamente il senso di queste due figure.

Chi sono Pupa e Regina?

Impossibile tentare di distinguere precisamente i tratti caratteristici di ognuna che, con un gioco di chiaroscuro, lo stesso Scaldati sfuma. A indicarne un'esile differenza è la fugace allusione ai colori distintivi delle vesti: il vestitino rosa di Pupa, evocato in una battuta di Regina¹¹, e quello celeste di Regina, ricordato nelle parole di Pupa¹². Sono poco più che tenui macchie di colore in un'opera in cui il regime cromatico è un tratto sotterraneo ma costante: Pupa che, solo per fare pochi esempi, coglie il «... rosa / 'o / tramonto»¹³ e nomina il tempo eterno come «... scrignu r' / azzurri / jorna [...]»¹⁴, laddove per Regina l'eternità del

lav'e manu. / C'è u mulu c'u mussu pittat'e / u millipieri supr' 'a carrozza. / C'è a trigghia scappat' 'a paredd' / e a fujrmicula disoccupat'e / u addu tiratu p'u coddu e / a papera prostituta. / C'è a sejrpi scafazzatu. / C'è a cimicia c'u rinal' / e a crapa c' 'un mazzu i rose. / C'è u pujrpu bullitu r'allur' / e a pecura cu l'occhiali. / U griddu ciuncu i 'na amma. / C'è a vujrpi scimunit'e / u passaru sujrdu e mutu. / C'è a farfalla sculurut' / e a vacca c'av'u babbuu. / C'è a ciall' 'arristat'e / a lapa caruta nno fossu. / C'è u pipituni pusatu nno tettu. / A taddarita pigghiat'a pitrati. / C'è u pojrcu vistutu pulitu. / C'è a troia lavat'e stirata. / C'è u scavagghiu pigghiat'i scantu. / C'è u palummu c'u parapioggia. / U gallinaciu ojrbu r'un'occhuu... / e a signorina c' 'adduma cannili. / / ... e tant' e tant' altri insetti ancuora...».

9. V. Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, con saggi di A. Barsotti, C. Grazioli, D. Orecchia, Bulzoni, Roma 2015, p. 191.

10. <https://www.archivoscaldati.com/pupa-regina-opere-di-fango> (ultima consultazione, 12 dicembre 2022).

11. «Tu, c'u vestitinu rosa / e / a/ manu / vers' / u / cielu...». Scaldati, *Pupa Regina. Opere di fango*, cit., p. 16 e 18.

12. «E u to' vestitinu / celeste...». Ivi, p. 18.

13. Ivi, p. 46.

14. Ivi, p. 32.

tempo assume uno sguardo indaco – «... u sguard'azzolu»¹⁵ – che «[...] donav' / a / matina... / i / dorate / margherite e / a / bianca scuma / 'a / l'erba...»¹⁶. Tuttavia la vista non si configura mai come senso primario in un universo in cui, come scrivevamo precedentemente, le forme sono soggette a inarrestabile metamorfosi. I sensi di coloro che vi abitano o lo leggono cristallizzato su pagina devono essere aperti a un approccio sinestetico, inteso quale unica modalità di percepire l'implacabile cambiamento. In attesa della Creatura che giungerà sul finale, le stesse Pupa e Regina, più che due personaggi diversi, possono essere considerate differenti manifestazioni di un'unica entità. Lo stesso si può dire di molte delle formidabili coppie su cui è costruito il teatro di Scaldati: Aspano e Benedetto de *Il pozzo dei pazzi*, la vecchina e l'omino di *Assassina*, Totò e Vicé dell'omonima opera. A suggerire questa ipotesi è lo stesso titolo dell'opera, *Pupa Regina. Opere di fango*. La negazione di una congiunzione fra i due nomi propri sembra prospettare un'unica natura proteiforme. Le battute assegnate a ciascun personaggio sono allora solamente una momentanea epifania ascrivibile all'uno ma anche all'altro. A corroborare questa ipotesi c'è il continuo riecheggiare della battuta dell'una in quella dell'altra attraverso un'immediata ripetizione delle stesse parole:

78

REGINA: ... donavanu / i / pensieri...

PUPA: ... donavanu / i / pensieri...¹⁷

REGINA: Infuocat'aureole...

PUPA: Infuocat'aureole...¹⁸

PUPA: A petra.

REGINA: A petra¹⁹.

REGINA: M' 'incant'on sònnu...

PUPA: M' 'incant'on sònnu...²⁰

REGINA: ... ahrm'immensa / me'...

PUPA: ... ahrm'immensa / me'...²¹

PUPA: St'occh' 'imploranu.

REGINA: St'occh' 'imploranu²².

15. *Ibid.*

16. *Ivi*, pp. 32 e 34.

17. *Ivi*, p. 16.

18. *Ivi*, p. 28.

19. *Ivi*, p. 42.

20. *Ivi*, p. 56.

21. *Ivi*, p. 68.

22. *Ivi*, p. 102.

Non solo. Si ha talvolta l'impressione che Scaldati iscriva un meccanismo di rimandi nelle battute dei due personaggi:

PUPA: ... riflessu 'n'cielu è u lustru... / ' a / vampa...

REGINA: E l'acqua 'a vasca è un riflessu / i / cielu /²³.

L'acqua chiara della vasca riflette il cielo che, a sua volta, riflette la luce del fuoco. In altre parole, attraverso un ininterrotto gioco di specchi, gli elementi acqua, aria e fuoco, si incontrano in un movimento ciclico in cui non esistono distinzioni fra alto/basso e cielo/terra, ma solo un eterno fluire. Modellata sul fluire è anche la stessa descrizione di questo complesso gioco di riflessi: le parole che la esprimono trovano il loro inizio nella battuta di Pupa per essere completate, immediatamente dopo, nella battuta di Regina. Di questa natura proteiforme, che si incarna in differenti epifanie, sono conscie anche i due personaggi:

REGINA: O', no, no, no, pupa, / tu'un'esisti...²⁴

PUPA: ... u corpu to' n'esiste; / l'ummra 'o fuoco / è ù / corpu / tuo²⁵.

Per Regina il corpo di Pupa, forse, non esiste, così come per Pupa il corpo di Regina è pura ombra di fuoco. Corpi che non esistono o corpi disincarnati o, ancora, pure ombre, quasi siano una la proiezione onirica dell'altra in maniera che ciascuna sia imprigionata nel gioco dello sguardo dell'altra.

Nella loro trasmigrazione di forme Pupa è anche Antigone che chiede aiuto a sua sorella «a seppellir'u / corpu / amatu...»²⁶. Regina, allora, è Ismene che, modellando la sua battuta su quelle analoghe di Sofocle, ricorda quanto «'Amatu patri nostru s'è cavatu / l'occh'e, 'amata mamma, / sfortunata sposa, / s'è impiccata... / femmine, / sorella / fragile, semu... / fragili / femmine»²⁷. Tuttavia il desiderio di seppellimento manifestato da Pupa-Antigone non sembra riguardare le spoglie di Polinice, ma un corpo amato che potrebbe essere il loro stesso corpo, residuo di una forma univoca che individua, imprigiona e arresta il principio di trasformazione e reversibilità, caratteristico di ogni personaggio scaldatiano.

Per rintracciare altre possibili identità nella cui fluttuazione si incarnano instabilmente Pupa e Regina occorre giungere alle ultime pagine del testo. È lì che balugina un frammento di una lontana storia. In un tempo ormai svanito, Pupa racconta di aver abbandonato casa, figli e marito alla ricerca di una più vasta libertà e di uno struggente contatto con la natura²⁸. Regina narra di aver visto la sua

23. Ivi, p. 16.

24. Ivi, p. 28.

25. Ivi, p. 36.

26. Ivi, p. 52.

27. *Ibid.*

28. «Iu scappavu i rintra; 'abbannunav'a casa, figgh'e / maritu. Mi passavanu i supra l'anni... i tristi e / infiniti jorna. Iu 'un m'i vuosi chiù perdiri 'na / notti... i stellati notti, i tanti luni, i nott'an-

casa distrutta dalle bombe. Come Pupa, con cui condivideva la vita, è approdata a un'esistenza da *buttana*²⁹. Dopo aver progettato di uccidere il protettore di Regina, le due rivelano di aver trovato la morte proprio per mano di quell'uomo, in un'alba che non aveva ancora cancellato le tracce di rugiada notturna dai loro corpi.

Come ricorda Franco Quadri, nella trasposizione scenica di Marion D'Amburgo e Lucia Ragni, registe e interpreti del primo allestimento dell'opera³⁰, Pupa e Regina sono

[...] sante da altare o da processione, incoronate di fiori, che tra l'estasi, la tentazione, le voglie e il rimpianto, scendono dai propri piedistalli senza uscire dal delirio poetico, e vi risalgono per assecondare lo svolgersi della rappresentazione e lo spirare di un mondo fuori dal tempo ma pronto a colpirci dall'interno, lasciandosi prendere totalmente da un mistero fatto di ritmi, suoni e di una verbalità visionaria di cui hanno saputo restituire e trasmettere il magnetismo incantato³¹.

Pupa e Regina sono quindi attraversate da flussi di identità provvisorie che non stabilizzano mai il senso del loro essere. Vogliamo convocare ancora la Voce de *La notte di Agostino il topo* con cui abbiamo aperto questo scritto e tener fede al suo consiglio di seguire fiduciosi «la strada del sogno» indicata dal corvo. Utilizziamo l'onomastica come strategia di analisi e come punto di partenza. Per Franco Scaldati la scelta di nomi non avviene mai a caso. Discorrendo con Valentina Valentini, l'artista palermitano sostiene che «[...] mi sono sempre posto le ragioni prime o ultime delle parole o il nome delle cose, l'origine di un nome, non l'origine in senso etimologico, ma il senso, che è più vasto e più misterioso»³². Poniamoci ancora una volta la domanda: chi sono Pupa e Regina? Possiamo notare che i loro nomi rimandano al mondo delle api. Nella loro complessa organizzazione è la regina a distinguersi dalle altre: cresce in una cella speciale (cella reale), ha un addome più

nuvolate / e oscure e i notti r'acqua. O', u suonu 'e / notti i tempesta, u lampu ca imbianc' 'a / tenebra e iu arriparata tutt'on tett' / i cellofan... rarrer'e vitra 'a / finestra, iu taliava a notti... / u stintu ritrattu 'o matrimoniu, / 'inutili paroli. Ch'i nni sannu r'un pompinu 'o / lustr'a luna... Quantu visi ravanze e me' occhi / scurrinu... e po' scumparinu... i labbra / imperlat' 'i sburru... 'n'eterna notti / è / a / vita mia... 'E limit' 'i / l'aurora, / po', / svanisciu... / / ...mancu i sònni mi vinian'a trovar' e / notti». Ivi, pp. 132 e 134.

29. «Lu, cu tia, u sonnu m'i spartivu... A casa mia l'avevanu / distrutt'e bummi... tanti mort' arristaru vurricati tutt' / e macerie... A buttana ca c'era prim'e mia a svintraru e / a misir'a scular' appis'on palu... s'a manciaru i succi; / u restu u jccaru 'a morti... S'à miritò, dhu 'nfami, a / cutidhata... ogni disarmonia u sa' ca va distrutta. A notti, / po', nni vinian'a trovar' i spirdi... sbiancava, 'o pallor'e / morti, 'oscurità... 'A sti notti, iu, allargav'e cosci... Iu / 'assassinavu i me'... siemu i notturne mamme; 'oscuere / mamme, / ca' a notti mostranu a fissa... e / sucam' 'u u cazzu / 'e / creaturi / spersi». Ivi, p. 134.

30. Prima rappresentazione: Benevento, Teatro De Simone, 7 settembre 2003. Regia: Marion D'Amburgo e Lucia Ragni. Scenografia e costumi: Franz Prestieri. Musiche: Rosario del Duca. Luci: Salvatore Lerro. Interpreti: Lucia Ragni, Marion D'Amburgo, Rosario del Duca.

31. F. Quadri, *Unicament'esistunu parole*, in Scaldati, *Pupa Regina. Opere di fango*, cit., p. 9.

32. V. Valentini, *L'ombra chiara dell'uomo. Conversazione con Franco Scaldati*, in Scaldati, *Totò e Vicé*, cit., p. 208.

lungo e voluminoso delle altre, è più longeva ed è la sola a venire nutrita con la pappa reale che, secreta dalle ghiandole poste sul capo delle api operaie, svilupperà i suoi organi sessuali. Unica femmina fertile, depone ogni giorno circa duemila o tremila uova di due tipi: quelle fecondate, dai cui nasceranno le api operaie, e quelle non fecondate, da cui si genereranno i fuchi. È quindi a capo di un matriarcato che in *Pupa Regina. Opere di fango* può essere considerato il modello di alcune battute di Regina stessa. Questa figura allude alla protezione materna quando, dolcemente, rivolge a Pupa un invito: «... Ogn' 'incantu, a tenebra, / tramuta 'n'incubu... 'n' / eternu passu / è / a / tenebra... O', impaurita pupa, / avvicinati a mia, vien' a sucu / u / latu / 'e / minni / a / mamma...»³³. Evoca una maternità notturna e sulfurea quando fa riferimento al loro essere *buttane*: «[...] ... siemu i notturne mamme; 'oscuru / mamme, / ca 'a notti mostranu a fissa... e / sucam' 'u u cazzu / 'e / creaturi / spersi»³⁴.

Lo stadio di pupa, invece, contraddistingue una precisa fase nella vita di alcuni insetti e si pone tra la fase larvale e quella adulta, chiamata anche *imago*. In questo periodo, che va circa dall'ottavo al sedicesimo giorno di vita, le strutture che avevano caratterizzato la larva vengono spezzate e si formano quelle che caratterizzano la fase adulta. Modellare i personaggi di Pupa e Regina su api o insetti omeotobi, vale a dire quelli il cui sviluppo è contraddistinto da una metamorfosi, significa accogliere il processo trasformativo che, come abbiamo visto, opera incessantemente nella poetica scaldatiana. Inoltre questa prospettiva, generando una differenza fra i due personaggi, inscriverebbe un ulteriore dispositivo drammaturgico nel testo di Scaldati, aprendolo a nuovi significati. In tal senso, Pupa e Regina potrebbero essere fra loro esseri totalmente distinti, vincolati da un rapporto gerarchico. Allo stesso modo, potrebbero essere la stessa entità, colta in due stadi di sviluppo successivi, che parla rivolgendosi a se stessa in un mondo in cui il tempo è sospeso o fluisce come nei sogni. In quest'ultimo caso verrebbe corroborata l'ipotesi che i personaggi del drammaturgo siciliano altro non sono che diverse manifestazioni di un'unica essenza.

L'adozione dell'ottica entomologica ci consente di addentrarci in una nebulosa di ulteriori significati che si addensa nell'opera di Franco Scaldati. Facciamo ancora riferimento al mondo delle api servendoci di alcuni esempi in cui la loro immagine è stata usata nella letteratura antica e ha generato modelli di interpretazione del loro comportamento sociale. Le api hanno espresso la perfezione di un mondo bucolico, spesso oggetto di feroce nostalgia, come nel caso del Teocrito degli *Idilli*³⁵. Inoltre, sin da tempi remoti, hanno incarnato un ideale di operosità, valore che in Esiodo viene contrapposto alla pigrizia di alcuni uomini³⁶. Ciò che però maggiormente colpisce è proprio il rigore con cui la loro società è strutturata:

33. Scaldati, *Pupa Regina. Opere di fango*, cit., p. 36.

34. Ivi, p. 134.

35. Teocrito, *Idillio VII*, vv. 138-142.

36. Esiodo, *Le opere e i giorni*, vv. 302-306.

per Aristotele³⁷ e anche per Cicerone³⁸ le api sono animali sociali per natura; Platone³⁹ e Seneca⁴⁰ notano quanto il loro sottomettersi a un capo le renda modello per un'efficace vita politica. L'immagine dell'organizzazione delle api diviene anche il calco su cui costruire prassi per la vita militare, come sostiene Plinio Il Vecchio⁴¹ che paragona l'alveare a un accampamento: un'ape è di guardia, una al mattino sveglia le altre con un ronzio simile a uno squillo di tromba, mentre alla stessa maniera, la sera, viene dato un segnale acustico per il riposo.

Non è secondo queste accezioni che va declinata la nostra lettura delle immagini relative al mondo delle api in Franco Scaldati. Occorre, invece, riferirsi a significati carsici che affiorano nell'interpretazione di questo mondo.

In primis va ricordato che le sacerdotesse di Eleusi, dove si celebrava il culto di Demetra, venivano chiamate proprio api. Demetra è una divinità ctonia, legata all'alternanza delle stagioni e al ciclo di morte e rinascita. In questo senso le api, che scompaiono d'inverno per riapparire in primavera, evocano la ciclicità e il flusso che è proprio di *Pupa Regina. Opere di fango* e di molte altre figure dell'universo scaldatiano. Pupa e Regina sembrano riemergere dal mondo dei morti e morte si dichiarano, come si è già scritto, per mano di un protettore. Sono molti altri i momenti in cui nell'opera il trapasso viene evocato nelle battute di Pupa: «Cu'i ciuri 'e to' sospiri / u / corpu mortu me' / à' / ' ncurunatu»⁴²; «'A l'ombr' 'a casa c'è / u me' corpu / mortu... S' ' / inumida / i / rugiada / u ciuri / miu... /»⁴³; «U visu miu dipinto è appes' o / muru. 'O celeste muru c' / o tempu à sbiadito. U celu sbiancatu / illumina u me' visu e iu, 'o celu ca / m' à donatu a vita, 'o celu ca m' à / donat' a morti, dono i me' occhi; [...]»⁴⁴. Lo stesso succede nelle parole di Regina: «... rormin' 'abiss'a / l'acqua, / i / nuri corpi / nostri...»⁴⁵; «... 'n'abita cu' i vivi, a pupa me'; / n'abita cu' i / morti...»⁴⁶. Quest'ultima affermazione ci spinge a pensare quanto per Scaldati il teatro sia il luogo-soglia tra vita e morte, dove è possibile convocare i defunti o chi si muove in uno spazio liminale per consentirgli di prendere parola. Professano la loro morte, solo per fare un altro esempio, alcuni personaggi de *La guardiana dell'acqua*. In un momento che disgrega una concezione diacronica del tempo, Simir sostiene di essere caduta in mare. Quando Silvè tentò di salvarla, annegarono insieme⁴⁷. Nella stessa opera, la prostituta Amar am-

37. Aristotele, *Ricerche sugli animali*, I, 488a.

38. Cicerone, *De Officiis*, I, 157.

39. Platone, *La Repubblica*, VII, 520 a-c; Platone, *Politico*, 301 d-e.

40. Seneca, *De Clementia*, I, 19, 2-3.

41. Plinio Il Vecchio, *Naturalis Historia*, XI, 20-26.

42. Scaldati, *Pupa Regina. Opere di fango*, cit., p. 26.

43. Ivi, p. 90.

44. Ivi, p. 112.

45. Ivi, p. 64.

46. Ivi, p. 58.

47. «U ciavuru ru mari mi piacìa / I / culuri ca si movinu e cunfunninu / O funnu si muovianu luci... e carivi / Silvè mi vulia salvarì / ... anniamu assiemì». F. Scaldati, *La guardiana dell'acqua*, in Id., *Il teatro del sarto*, cit., p. 132.

mette di essere stata assassinata⁴⁸ e Sant ha trovato la morte cadendo da una grondaia, mentre tentava di afferrare una luce⁴⁹.

Altro aspetto che le api evocano è un particolare rapporto col sesso. Nelle *Georgiche* Virgilio⁵⁰, altro autore che tematizza e ammira la loro organizzazione sociale, nota quanto siano lontane dal sesso. Scrivevamo, infatti, che la regina è l'unica a potersi riprodurre. Quando va in calore, le api preposte al nutrimento sostituiscono l'abituale pappa reale con il miele per evitare che le sue ovaie si irrigidiscano. Durante quello che viene definito il "volo nuziale", più volte si accoppia con i fuchi per riempire la sua spermatoteca e, tre o quattro giorni dopo, inizia a deporre le uova. Sebbene nell'opera di Scaldati il nome Regina evochi l'unico essere sessuato dell'alveare, l'esplicito riferimento al sesso abbandona qualsiasi rimando alla sfera della riproduzione. Regina dice: «Pupa, / pupa, / o / pupa, u sessu i zuccaru to', / cu st'ùmita lingua me', iu / sfiorava... u dolce sapori / to' àiu ancor' / a / vucca»⁵¹. Pupa amplifica l'erotismo di questa sfrenata dichiarazione: «... profumav'e me' pallide / manu, u ciuri / to'»⁵². Affrancato dall'istinto e dal bisogno, l'erotismo che nel chiuso mondo femminile scorre fra Pupa e Regina si trasforma in puro desiderio. Scrive Cosimo Scordato:

[...] finite vittime della prostituzione per una sequenza di infelici vicende, scoprono un legame più grande di ciò che le unisce nella loro sventura; si libera, così, una esplorazione reciproca del loro corpo non più sotto il segno della reificazione e dello sfruttamento, piuttosto nel segno della compiacenza e della meraviglia. Finalmente tratteggiano (non senza un compiaciuto realismo di particolari sensuali) il senso di una corporeità di "grazia" e di una grazia che si fa corporea nei gesti che scandiscono il loro colloquio⁵³.

Vi è allora una continua fioritura di immagini sensuali, di inni a un desiderio esplicito e bruciante. Pupa invita la compagna: «O', no, no, Regina me', a vision'incantata / tua è u corpu miu... vasa i me' labbra /spente; vasa, cu'i to' tristi labbra, / i me' carni pallide... 'ùmita lingua / to' passa 'o / me' corpu»⁵⁴. A questa esortazione, Regina risponde: «... trecce i rugia da, iu, ' 'e / donar'a / tia...»⁵⁵. Altrove è la stessa Regina a domandare: «Cu'i labbra to' / fiorite sfiora / u me' sesso... / sfior'o

48. «... 'era buttana... mi piacia / farimi chiavari / ... e canciari / Cu na lama lucenti nne rini finivi». Ivi, p. 120.

49. «A / luna lucia nne canali e iu a vulia viriri / ri vicinu / ... a / vulia tucconi Mai avia scinnutu tantu / ... e / acchianavi / u canaluni unni m'avia affirratu era / vecchiu e si rumpiù / ... e / carivi / Stava arrivannu e murivi [...]». Ivi, p. 132.

50. Virgilio, *Georgiche*, IV, 197-200.

51. Scaldati, *Pupa Regina. Opere di fango*, cit., p. 20.

52. Ivi, pp. 20 e 22.

53. C. Scordato, *Il teatro di Franco Scaldati, atto unico di in-canto e di misericordia*, in *Il teatro è un giardino incantato dove non si muore mai. Intorno alla drammaturgia di Franco Scaldati*, a cura di V. Valentini, Titivillus, Corazzano (PI) 2019, p. 74.

54. Scaldati, *Pupa Regina. Opere di fango*, cit., pp. 26 e 28.

55. Ivi, p. 28.

me' / pallido, / inceneritu culu...»⁵⁶. L'erotismo si concentra nella zona della bocca, nell'atto del leccare e del succhiare, dove le secrezioni dell'una sono il nutrimento dell'altra e viceversa. Anche in questo caso vengono nuovamente convocate quelle che vogliamo nominare "logiche dell'alveare" e, in particolare, un comportamento tipico degli insetti sociali, la trofallassi, vale a dire il trasferimento di cibo da un esemplare all'altro. Nel caso delle api, questa modalità designa anche la superiorità della regina che può nutrirsi solo in questa maniera.

Libere dall'istinto del sesso come bisogno/riproduzione, le api diventano segno di purezza. Nel *De Re Rustica* Varrone corrobora questa loro qualità, fornendo, inoltre, consigli sul posizionamento degli alveari⁵⁷. Posti nei pressi di una fattoria in un luogo senza eco, devono godere di clima temperato e essere rivolti, d'inverno, verso Oriente. Requisito fondamentale per l'alimentazione delle api, gli alveari devono trovarsi nei pressi di specchi di acqua pura. Da dove parlano Pupa e Regina? Come rileva quest'ultima, si affacciano dal punto in cui «...ultima scena, st'universu triste, / rappresenta...»⁵⁸ e in cui, secondo Pupa, anche il vivificante «[...] 'istint'a perdizion' / ormà' s' / è / persu...»⁵⁹. Questo abisso, ancora una volta zona liminale tra la vita e la morte, è plasmato sotto forma di giardino. Al suo interno vi è custodito uno scrigno d'acqua talmente limpida che il cielo può specchiarsi. Lo dice Pupa proprio nell'incipit: «S' 'inquiet'o / focu... E / 'immagin'o jardin'a l'acqua color'e tramonto... /.»⁶⁰. Non solo Pupa e Regina si manifestano nel giardino, molti altri personaggi della drammaturgia di Scaldati vi prendono posto o lo evocano: in *Sonno e sogni* viene richiamata l'immagine di un giardino che svanisce con la morte del vecchio che lo cura; nella medesima opera è il Giardino stesso a preferire i propri versi; in *Totò e Vicé* la Fanciulla fa riferimento al giardino del Principe Assassino e rimprovera il Fanciullo di non essersi recato a cogliere per lei una rosa che avrebbe voluto mettere nei capelli; in *Rosolino venticinquefigli* si parla di un giardino incantato in cui la natura è rigogliosa e gli animali possono farvi riparo. Citiamo ancora una volta Cosimo Scordato che ha ben saputo indicare l'allegoria che il giardino dischiude, declinandola attraverso tre suggestioni:

La prima è un implicito riferimento a quel giardino nel quale alcune opere di Scaldati sono state pensate, realizzate e riproposte; si trattava di uno spazio aperto sotto il cielo nel quale tutti gli elementi costruttivi (le piante, i balconi, le finestre...) diventavano elemento integrante della messa in scena; uno spazio liberato dalle sue angosce del passato e improvvisamente restituito a una freschezza di luogo di ritrovamento e di incontro. La seconda suggestione è in direzione del giardino *paradeisos*, paradiso perduto a causa del peccato dell'uomo ma che si vuole ripristinare come terra/giardino, luogo di alleanza fra tutte le creature del mondo e Dio; e quindi l'esperienza teatrale come tentativo di riappropriarsi dell'*archè* (un principio che è orientato anche al *telos*,

56. Ivi, p. 38.

57. Cfr. Varrone, *De Re Rustica*, III, 23-24.

58. Scaldati, *Pupa Regina. Opere di fango*, cit., p. 22.

59. Ivi, p. 24.

60. Ivi, p. 14.

suo compimento), di ciò che è all'origine della condizione umana e che va continuamente recuperato, pur facendo i conti con la drammaticità della vita, le sue contraddizioni, le sue assurdità, ma senza rinunciare a ricercare ciò che non fa morire. La terza suggestione è relativa al teatro in quanto capace di riprodurre ciò che nella vita viene in qualche modo custodito, di conservarlo per riproporlo in una sorta di continuità che sfida anche la morte; siamo dinanzi al teatro come giardino della vita, che viene colta, riguardata, rappresentata, nel senso che la si rende continuamente presente attraverso l'atto ricreativo dell'azione teatrale⁶¹.

Il giardino è quindi luogo privilegiato del teatro di Scaldati e, nell'ultima accezione proposta da Scordato, è teatro stesso. Del giardino a noi interessa recuperare il suo aspetto di habitat, luogo di animali e, in particolare, di insetti. In questo luogo, oltre alle "api" Pupa e Regina che evocano dolcezze perdute⁶², appaiono libellule, falene, farfalle e farfalle notturne⁶³. Nel teatro-giardino di Scaldati si addensano numerosi insetti. Basti ricordare il folle Totò de *Il pozzo dei pazzi* che, oltre a vivere in simbiosi con una gallina, trascorre le sue giornate acchiappando mosche. Questi insetti danno il nome alla Via della Mosca Volante in cui, ignari uno dell'altra – o forse la stessa persona in due forme diverse? – vivono la Vecchina e l'Omino di *Assassina*. Già abbiamo citato il lungo elenco di insetti sofferenti in *Rosolino venticinquefigli*⁶⁴ e vogliamo ricordare la falena, la libellula, la farfalla, la cicala, richiamati in *Totò e Vicé* con tale intensità da far dire alla Vecchia: «... sent'a me' testa, iu, / l'ahrmi r' / 'insetti»⁶⁵. Ma c'è di più. È la stessa scrittura di Scaldati a disporsi su pagina secondo una natura insettiforme: battute che si disegnano come traiettorie di voli, sillabe e lettere che occupano gli spazi secondo lucide disposizioni geometriche, puntini di sospensione o punti fermi che inondano un rigo o che ne diventano l'unico segno grafico.

Se non ho un rapporto visivo con la pagina che scrivo – dichiara il drammaturgo –, la pagina stessa mi appare brutta, allora ci ritorno su, la rivisito... So che questa è una cosa assolutamente nevrotica, infatti sono capace di riscrivere una pagina anche dieci volte, se non ho un disegno ben preciso (anche Schönberg si accorgeva se la partitura musicale funzionava, soltanto guardandola, senza leggerla). Se io non costruisco un disegno, se non ho una sensazione visiva della pagina non riesco a scrivere. La voce è

61. C. Scordato, *Il teatro di Franco Scaldati, atto unico di in-canto e di misericordia*, cit., pp. 62-63.

62. Lo struggente richiamo di Regina: «... pup'e miele, ànnu / privatu i l'occhi / u / visu / tuo...». Scaldati, *Pupa Regina. Opere di fango*, cit., p. 108.

63. PUPA: «O', notturna vertigine; 'elegante libellula / splende 'a l'acqua, 'odorosa menta inonda l' / aria oscura, s'imperl'e rugiada a vanitosa / rosa e l'umile gelsomino chianci / profumate lacrime. Cu'ì ray / 'a luna cuseru l'al'e / falene». Ivi, p. 44 e 46; REGINA: «O', farfalla notturna, u to' corpu esile, / iu, cu'ì me' labbra sfioro; u miel'o to' / ciuri, sfioro... O', falena mia, u / richiam'a luci t'à sfinita, t'à / persu a / rugiada [...]». Ivi, p. 48; REGINA: «Iu vitt'u to' corp'appassire. / T'avvolse un mortale profumu. / Iu vitt' 'involar'a to' ahrma... / à vitt'ondeggiare 'a l'aria / assieme / farfalle...». Ivi, p. 50; PUPA: «Falen'infuocate volan'abiss' / a / l'acqua...». Ivi, p. 68.

64. Cfr. nota 8.

65. Scaldati, *Totò e Vicé*, cit., p. 136.

una cosa che viene di conseguenza, tant'è che quando poi leggo la pagina che ho scritto, la segno a tal punto che a stento la si può rileggere. Per molti anni ho scritto a penna sui quaderni e lì c'era un'attenzione al disegno, alla calligrafia⁶⁶.

Cristina Grazioli nota un'altra caratteristica delle parole di Scaldati:

Le parole sono dotate di luce propria; questa illuminazione sembra trascendere gli oggetti, non è descrittiva ma appartiene in primo luogo alla parola: è la parola – grazie alla sua luce – la creatrice di mondi. Inoltre la frase indica che queste parole non sono parole comuni: hanno la proprietà di essere leggibili al buio – ciò implica ovviamente anche il fatto che gli occhi non hanno bisogno di luce per vedere. Esiste un'“altra” vista, non solo quella da sempre invocata dai poeti, della veggenza o dell'occhio interiore, ma una vista che chiama a raccolta tutti i sensi e traduce la materialità in visione⁶⁷.

Il drammaturgo siciliano usa parole-insetto che, dotate di luce propria, risplendono tenuemente nel suo giardino-teatro. Così, in *Sonno e sogni*, a proposito del piccolo luogo odoroso di prezzemolo, basilico, menta ed erba su cui vegliava un vecchio «liev'è aggraziatu»⁶⁸, ci viene detto: «... ier'ò refugiu 'e lucciole, u jardinu...»⁶⁹. Lucciole, quindi: altra presenza costante nella drammaturgia di Scaldati. Sono della stessa sostanza di cui è fatta la luna, afferma, sempre in *Sonno e sogni*, la Gatta Morta: «[...] ugal'è gelsomini su i stelle'n'cielu, / ugal'a lucciol'è / a luna...»⁷⁰. E sono consustanziali anche al sole: «... ca su, i lucciole, ucc' 'i sul'anticu, / u sa'?... »⁷¹, sostiene Totò in *Totò e Vicé*. Anzi, in una delle ultime incarnazioni in cui fluttuano i due personaggi, come ci indica lo stesso Scaldati in didascalia, «Totò e Vicé sono in realtà due lucciole»⁷². Poi, però, viene affidato alle parole di Vicé un altro significato suggerito da questi insetti: «... è, ogni lucciola, n'ahrma priv'e / corpu»⁷³. Se le lucciole mostrano un collegamento con la morte, allora gli stessi Totò e Vicé possono essere interpretati come morti⁷⁴, così come morte sono Pupa e Regina. È la prima delle due a confermare il legame fra questi insetti e l'aldilà, rubricandoli come operatori della morte insieme alle formiche: «E vann'i

66. V. Valentini, *La locanda degli elfi. Conversazione con Franco Scaldati*, in *Franco Scaldati*, a cura di V. Valentini, cit., pp. 131-132.

67. C. Grazioli, *Venire alla luce dal buio / nel buio*, intervento alle giornate di studio *Il teatro è un giardino incantato dove non si muore mai. La drammaturgia di Franco Scaldati*, inedito. Prelevo questa citazione da V. Valentini, «*Lo cunto i visioni mia luminose e oscure*». *Riattraversando le opere di Franco Scaldati*, in *Il teatro è un giardino incantato dove non si muore mai. Intorno alla drammaturgia di Franco Scaldati*, a cura di V. Valentini, cit., p. 50.

68. F. Scaldati, *Sonno e sogni*, in Id., *Teatro all'Albergheria*, cit., p. 136.

69. *Ibid.*

70. Ivi, p. 196.

71. Scaldati, *Totò e Vicé*, cit., p. 153.

72. Ivi, p. 148.

73. Ivi, p. 153.

74. D'altronde anche alcune battute di *Totò e Vicé* mostrano che Vicé sia un morto che ritorna a parlare o che si trova in una condizione di interregno fra vita e morte: VICÉ: «Ch'i àiu? ... A'iu / c'a murivu, Totò...» TOTÒ: «... muristi...» VICÉ: «... murivu». Ivi, p. 34.

formichine 'a luci / 'e lucciole; vannu / a / seppellire / i / resti / 'e / corpi / morti...»⁷⁵. La stessa Pupa si dichiara vicina a loro: «Iu sugnu 'a lucciola 'a l'erba colm'e rugiada, [...]»⁷⁶.

Ad attrarre il drammaturgo è la luce sprigionata dalle lucciole⁷⁷. Tutto ciò che è luce trova un posto centrale nella sua drammaturgia. Dopo aver individuato una modellizzazione plastica nella scrittura di Scaldati, Valentina Valentini scrive:

La luce in svariate forme (lucciole, occhi, falene, luna, sole, lampi, anima-luce, fuoco fatuo corona, fiamma-vampa o semplicemente il colore giallo) è il dispositivo costruttivo della visione, della scena-quadro, ed è associata alle tenebre, alla caverna oscura, all'abisso. Nel teatro-mondo di Scaldati luce e buio sono una diade inscindibile, non confliggono⁷⁸.

Non solo non confliggono, ma nelle lucciole convivono in virtù dell'intermittenza che caratterizza il loro irradiazione luminoso. Poiché in questi insetti è contemplata la coesistenza di luce e buio, essi esemplificano quella *coincidentia oppositorum* che sta alla base del teatro di Scaldati.

Ma, oltre all'intermittenza, da cosa è caratterizzata la luce che attrae il drammaturgo? Ad Illuminata che chiede cosa sia che luccichi nell'aria, Lucio risponde che si tratta de «... i risati i l'ancili»⁷⁹. In virtù della loro *levitas* gli angeli, molto presenti nella drammaturgia scaldatiana, realizzano una perfezione che si manifesta nel volo e in un processo di raffinazione, quasi per combustione, delle loro risate in luci. Ci sembra che ad attrarre il drammaturgo sia sì la luce, ma la luce che vaga e non si poggia, perché il «meccanismo di volo»⁸⁰, la sospensione e il distacco leggero da terra equivalgono a un atto di magia. La luce tende sempre a salire: «... ricunu ca i luci ra sira ... su gocce / ri jocu ri focu c'acchianaru o / cielu e ' un vosiru scinniri chiù», nota il Vecchio di *Assassina*⁸¹. Stelle, sole, luna, lanterne, che sono «[...] ucci r'aurora; / luci suspir'a gir'a l' / universu... / . / ... filer'e luci'a / tenebra / antica»⁸², ricordano che il destino di ogni luce è la sospensione, il volo che la ricongiunga a un'unica sostanza cosmica luminosa da cui tutto si sprigiona. Quando Vicé chiede a Totò perché stia soffiando, questi gli risponde: «... sta' faciennu / vular'a / me' stiddha»⁸³. Occorre dar volo alla pro-

75. Scaldati, *Pupa Regina. Opere di fango*, cit., p. 98.

76. Ivi, p. 82.

77. L'energia luminosa prodotta dalle lucciole è frutto di una reazione di ossidazione di una proteina, la luciferina, sottoposta all'azione di un enzima chiamato luciferasi.

78. Valentini, «*Io cunto i visioni mia luminose e oscure*». *Riattraversando le opere di Franco Scaldati*, cit., p.47.

79. Scaldati, *Lucio*, in *Franco Scaldati*, cit., p. 38.

80. Prendo in prestito questa espressione dalla poesia di Mariangela Gualtieri *Sii dolce con me. Sii gentile*, contenuta in *Bestia di gioia*, Einaudi, Torino 2010, pp. 124-125.

81. F. Scaldati, *Assassina*, in Id., *Il teatro del sarto*, cit., p. 64.

82. Scaldati, *Totò e Vicé*, cit., p. 96.

83. Ivi, p. 20.

pria luce, attendendo il momento perfetto in cui, come vuole la Maestra, «Ogn'umanu corpu po' m'uta 'n' luci...»⁸⁴.

Nella drammaturgia di Scaldati le lucciole incarnano, quindi, numerosi significati: richiamo alla morte intesa come processo trasformativo e reversibile, immagine di disgregazione dell'antitesi buio/luce, esempio di invalidamento di ogni opposizione volta a dividere e stabilizzare in forme chiuse, simbolo di rarefazione cui ogni essere è destinato. Accanto a tali significati ne convive uno che questa immagine ha spesso convocato. Leggiamo ancora le parole che il drammaturgo affida ai personaggi di diverse sue opere. In *Sonno e sogni* Ariel e Caliban richiamano chiaramente il teatro shakespeariano. Il primo tenta di placare le lacrime dell'altro, invocando le lucciole quale tenue luce-guida: «[...] Caliban, illuminan' / ancor'è lucciole i / to' passi 'a notte... /»⁸⁵. Ma Caliban confessa di non riuscire più a vederle: «[...] à' persu i luminarie 'e / lucciole»⁸⁶. Le lucciole sono perse, lasciate indietro, relitti di un pensiero gettato su cose che non esistono più, come gli spaventapasseri nei campi: «[...] ...cu' 'à vistu chiù, spars'e campagni, / i / buffi spaventapasseri... // ... e l'erb'oscuro / puntellata / i lucciole... // ... assieme' a iddi nuatri svanemu...»⁸⁷. Anche nel giardino-teatro di Pupa e Regina l'immagine delle lucciole è ricorrente. L'apparizione di questi insetti fa da continuo contrappunto alla loro sparizione e viceversa. Ciò ci consente di inscrivere questa alternanza nella ciclicità che caratterizza tutta la drammaturgia di Scaldati. Così, se per Regina «E un sfavillare i lucciole / è / u / rasu 'a tenebra»⁸⁸, per Pupa «Svaner'i / lucciole»⁸⁹. E, viceversa, se per Regina «[...] u velu / luminos'e lucciole s' / è spentu... [...]»⁹⁰, per Pupa la terra «... s'è schiarita 'o volu 'e 'nfinite / lucciole... /»⁹¹. Nel sottile gioco fra sparizione/apparizione si può intercettare uno dei più profondi significati attribuiti a questi minuscoli insetti. Come è noto, nell'articolo *Il vuoto del potere in Italia*, spesso chiamato proprio *L'articolo delle lucciole*⁹², Pier Paolo Pasolini tematizza la scomparsa di questi insetti. Essi divengono l'immagine delle sopravvivenze di un vecchio mondo, spazzato via da una seconda e più subdola ondata di fascismo. Non è la prima né l'unica volta che il poeta fa riferimento alle lucciole. Era già successo in una lettera a Franco Farolfi⁹³ in cui, come scrive Georges Didi-Huberman,

84. Ivi, p. 26.

85. F. Scaldati, *Sonno e sogni*, in Id., *Teatro all'Albergheria*, cit., p. 142.

86. *Ibid.*

87. Ivi, p. 158.

88. Scaldati, *Pupa Regina. Opere di fango*, cit., p. 15.

89. Ivi, p. 24.

90. Ivi, p. 100.

91. Ivi, p. 120.

92. L'articolo è stato pubblicato sul «Corriere della Sera» il 1° febbraio 1975. Vi facciamo riferimento nella versione intitolata *L'articolo delle lucciole*, in P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 2015, pp. 128-134.

93. «L'amicizia è un'assai bella cosa. Nella notte di cui ti ho parlato, abbiamo cenato a Paderno, e poi nel buio illune siamo saliti verso Pieve del Pino, abbiamo visto una quantità immensa di lucciole, che facevano boschetti di fuoco dentro boschetti di cespugli, e le invidiavamo perché si amavano, perché si cercavano con amorosi voli e luci, mentre noi eravamo aridi e tutti maschi in artificiale

Ecco dunque le *luciole* assurte al rango di impersonali corpi lirici per questa *joi d'amor* di cui un tempo parlavano i trovatori. Immersi nella grande, peccaminosa, notte talvolta gli uomini spandono i loro desideri, le loro grida di piacere, le loro risa, come altrettanti *bagliori d'innocenza*. [...] Ma l'essenziale, nel paragone stabilito tra i bagliori del desiderio animale e le esplosioni di risa o le grida dell'amicizia umana, resta quella gioia forte e innocente che appare come un'alternativa ai tempi troppo bui o troppo illuminati del fascismo imperante⁹⁴.

Didi-Huberman ci guida a comprendere quanto, in definitiva, l'apparizione o la sparizione delle lucciole sia una questione legata allo sguardo. Se Pasolini, infatti, non riusciva più a vedere le lucciole, Leonardo Sciascia, nel 1978, pochi anni dopo la morte del poeta di Casarsa della Delizia, tentava di riprendere con lui un'impossibile corrispondenza e apriva il suo pamphlet *L'Affaire Moro* con queste parole:

Ieri sera, uscendo per una passeggiata, ho visto nella crepa di un muro una lucciola. Non ne vedevo, in questa campagna, da almeno quarant'anni: e perciò credetti dapprima si trattasse di uno schisto del gesso con cui erano state murate le pietre o di una scaglia di specchio; e che la luce della luna, ricamandosi tra le fronde, ne traesse quei riflessi verdastri. Non potevo subito pensare a un ritorno delle lucciole, dopo tanti anni che erano scomparse. [...] Era proprio una lucciola, nella crepa del muro. Ne ebbi una gioia intensa. E come doppia. E come sdoppiata. La gioia di un tempo ritrovato – l'infanzia, i ricordi, questo stesso luogo ora silenzioso pieno di voci e di giochi – e di un tempo da trovare, da inventare. Con Pasolini. Per Pasolini⁹⁵.

Una questione di sguardo, dunque, e di desiderio di vedere, perché lo stesso Pasolini

[...] nel presente degli anni settanta, perse di vista ciò che era riuscito così magistralmente a vedere nel presente degli anni cinquanta e sessanta – le sopravvivenze all'opera e le azioni di resistenza del sottoproletariato in *Racconti e cronache romane*, in *Accattone* o in *Mamma Roma*. Non riusciva più a vedere come il Già-stato venisse a cozzare contro l'Adesso per dar vita al piccolo baluginio e alla costellazione delle lucciole. [...] Così facendo, Pasolini non fece altro che smarrire *in fine* il gioco dialettico dello sguardo e dell'immaginazione⁹⁶.

errabondaggio. Allora ho pensato come sia bella l'amicizia, e le comitive di giovani ventenni che ridono con le loro maschie voci innocenti, e non si curano del mondo intorno a loro, continuando per la loro vita, riempiendo la notte delle loro grida. La loro maschilità è potenziale. Tutto in loro si trasforma in risa, in risata. Mai la loro foga virile tanto chiara e sconvolgente appare come quando sembrano ridiventati fanciulli innocenti, perché nel loro corpo è sempre presente la loro completa e ilare giovinezza». P.P. Pasolini, *Lettera a Franco Farolfi*, in Id., *Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1986, p. 37.

94. G. Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, p. 16.

95. L. Sciascia, *L'Affaire Moro*, Adelphi, Milano 1994, pp. 11-12.

96. Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, cit., p. 41.

Nel 2007 Franco Scaldati è chiamato da Federico Tiezzi e Sandro Lombardi a scrivere il finale dell'incompiuto *Giganti della montagna* di Luigi Pirandello. Come di consueto, adotta il palermitano, da lui elaborato sotto forma di lingua poetica e teatrale nel corso di tutta la sua carriera. Sceglie di non mettere in scena l'incontro fra la Compagnia della Contessa e i giganti che, come scrive Claudio Vicentini, «almeno secondo il finale conservato tenacemente, per anni, nell'immaginario pirandelliano si deve concludere con un disastro»⁹⁷. Due personaggi, semplicemente chiamati Testimone I e Testimone II⁹⁸, osservano e raccontano quanto accade fuori scena. La vicenda culmina con la brutale uccisione della contessa Ilse da parte dei rozzi giganti, cui è estranea l'arte e la poesia. La luna inargenta il corpo morto della donna su un carretto. L'ultima parola del testo, quella con cui il Testimone II chiude il suo discorso è: lucciole. Appaiono sul luogo del delitto perché assolvono a quel ruolo di operatrici della morte di cui si è già scritto. Allo stesso tempo, inseriscono nel testo un "principio di speranza", un monito che, nonostante l'avvento dei giganti, qualcosa non è andato perso, qualcosa ancora sopravvive sebbene caratterizzato da estrema fragilità. Scaldati, allora, posiziona il suo sguardo per vedere – e per farci vedere – le lucciole. Sceglie di credere nella loro presenza anche nel momento in cui quello che viviamo è tempo di morte.

Gli insetti, come tutti gli animali di Scaldati, sono esseri cui i personaggi della sua drammaturgia si paragonano, ma sono anche personificati e capaci di prendere la parola. Vivono, inoltre, una forte ambivalenza che riguarda la loro posizione nell'immaginario, sospesa tra metafora e letteralità. Quando diventano espressione di qualcosa, vale a dire quando sono imprigionati nella gabbia della metafora e non presi "in sé", cioè nella loro autonomia di "animale-in-sé", rimandano a un sentire che è propriamente umano: ne sono un esempio le lucciole, le falene, le farfalle notturne quali immagini di struggente desiderio e nostalgia. Quando, invece, sono lasciati alla loro nuda "animalità", senza che su di loro si costruisca un senso "ulteriore", ecco che il discorso si fa più complesso. Allora diventano vittime di una gerarchia che vede l'umano imporsi su di loro e sovrastarli, come le mosche che ne *Il pozzo dei pazzi* Totò acchiappa e rinchiude in un sacchetto o come il topo che la Vecchina di *Assassina* vuole stanare e uccidere. Gli animali possono anche essere presi in profondissime e poetiche forme di relazione fra specie diverse. Basti pensare, in *Assassina*, a Beniamino che, oltre a essere una figura liminale fra topo e uomo, allude a una sorta di trasfusione di sangue che dalla gallina Santina passa nelle sue vene, segnalando un'unica matrice negli esseri viventi. E basti far riferimento anche alla straordinaria vicinanza, ne *Il pozzo dei pazzi*, fra Totò e la gallina. È una prossimità così estrema che, come sostiene lo stesso Scaldati: «[Totò] si uccide per una gallina. Ci si uccide perché viene fuori questo conflitto enorme tra chi la gallina se la vuole mangiare, ovvero tra chi ha rotto un patto col mondo

97. C. Vicentini, *Pirandello. Il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia 1993, p. 202.

98. Faccio riferimento al copione contenuto nell'opuscolo a cura di S. Lombardi, *I giganti della montagna*, Edizioni L'Obliquo, Brescia 2007.

animale, e chi quell'armonia la vuole recuperare»⁹⁹. Ma qual è la natura di questo patto, che l'uccisione della gallina violentemente infrange? E su cosa si sorregge quest'armonia? Ancora una volta occorre far riferimento a ciò che fonda l'universo di Scaldati, vale a dire il principio di instabilità e trasformazione che impedisce a ogni essere, sia esso umano, animale, vegetale o minerale, di cristallizzarsi in una forma chiusa e univoca. Tutto è in costante cambiamento; tutto è in moto. Questo movimento coincide vertiginosamente con la stabilità, come sostiene Totò in *Totò e Vicé*: «Cu è 'n'eterno 'n'mòtu, u sa'? / è / immobile...»¹⁰⁰. Come non vi è linea di confine fra maschio e femmina, fra vecchio e giovane, fra vita e morte, così non vi è separazione fra umano e animale. Occorre solo capirlo, riaprire gli occhi per riformulare lo sguardo e riattivare i canali di una comunicazione ormai arrugginita. Dice Vicé a Totò: «Totò... mi sta' 'n'signann'a parrari / come l'ajrimali; e po' a iddhi / ci 'insig'a parrari comm'a / mia»¹⁰¹.

99. Mi riferisco qui a un'intervista contenuta nel film di Franco Maresco, *Gli uomini di questa città non li conosco* (Rai Cinema, Dream Film, Ila-Palma, Compagnia di Franco Scaldati; 2015).

100. Scaldati, *Totò e Vicé*, cit., p. 106.

101. Ivi, p. 30.