



Sezione monografica «*La libertà è difficile*». Per Roberto Roversi

## Note (solo preliminari) sulla scrittura teatrale di Roberto Roversi

SIMONA MORANDO

*Università degli Studi di Genova*  
simona.morando@unige.it

**Abstract.** This essay examines Roversi's theatrical writing, highlighting its continuity and discontinuity with the contemporary theatre scene. It focuses on Roversi's relationship with Pasolini and the ideological visions expressed in *Unterdanlinden* and *Porcile*, as well as in *Il crack* and *Affabulazione*. Characterized as explicitly and non-rhetorical political theatre and aimed at engaged spectators, Roversi's work reveals its essence through style, even before the staging. The humorous and grotesque style, reflecting the urgent themes of the 1950s and 1960s as seen in articles in «Sipario», is presented through Roversi's uniquely personal interpretation. Finally, the essay offers an analysis of Roversi's dramatic writing, focusing on the evolution of the “list of characters”, dialogue, metatheatrical elements, and the stage direction – an element that has transformed throughout the author's works.

**Keywords:** dramatic writing, grotesque style, political drama, stage direction.

**Riassunto.** Il saggio ripercorre la scrittura teatrale di Roberto Roversi cogliendone i tratti di continuità e discontinuità con il panorama teatrale contemporaneo. Ci si sofferma sui rapporti con Pasolini per la visione ideologica espressa da *Unterdanlinden* e da *Porcile* e poi da *Il crack* e *Affabulazione*. Teatro espressamente politico, non retorico e rivolto a spettatori partecipi, si rivela tale a partire dallo stile, prima ancora che dalla messinscena. Si evidenzia uno stile umoristico e grottesco in linea con le urgenze degli anni '50-'60 espresse dagli articoli su «Sipario», ma interpretato da Roversi con una cifra del tutto personale. Infine, si offre un'interpretazione della scrittura drammatica di Roversi a partire dalla declinazione dell'“elenco dei personaggi”, del dialogo, degli elementi metateatrali e della didascalìa, strumento mutevole lungo gli anni nelle opere dell'autore.

**Parole chiave:** scrittura teatrale, stile grottesco, teatro politico, didascalìa.

### Note (solo preliminari) sulla scrittura teatrale di Roberto Roversi

L'esordio alla scrittura teatrale di Roversi, nel 1965, con *Unterdenlinden*,<sup>1</sup> stabilisce alcune priorità e motiva la scelta della comunicazione teatrale di per sé: il teatro è azione politica; il teatro è lingua; non c'è altra scrittura possibile che quella umoristico-grottesca. Roversi resta fedele a questi assunti per tutta la sua parabola drammaturgica, solo rivedendo e correggendo alla bisogna l'ultimo, ma senza abiurarlo.

Poiché l'importante monografia di Fabio Moliterni, il libro di testimonianze *"Fuori dal mondo" con Roberto Roversi* e un recente saggio di Massimo Marino,<sup>2</sup> miei punti di partenza per queste poche pagine, hanno fornito tutte le coordinate per l'attraversamento del teatro roversiano, non mi resta che aggiungere qualche breve nota sulle scelte di costruzione del testo drammatico operate dall'autore, dandone per lette e note molte altre. Alcune premesse sintetiche vanno però fatte.

Nella non vasta (circa un quindicennio vede Roversi interessato al teatro) ma significativa sua produzione teatrale, c'è una spaccatura che si colloca dopo il secondo testo, *Il crack*, 1968, che condivide con *Unterdenlinden* il rapporto stretto con una istituzione teatrale come Il Piccolo di Milano, che mette in scena entrambi i lavori con esiti non corrispondenti alla scommessa ideologica e testuale di Roversi, e soprattutto l'uscita editoriale immediata: il primo presso un editore nazionale di assoluto rilievo (Rizzoli) e il secondo nella maggiore rivista teatrale del momento («Sipario», 275, marzo 1969). I successivi lavori, cioè *La macchina da guerra più formidabile* (1970), *Enzo re Tempo viene chi sale e chi discende*, 1977-78 (con la successiva revisione *Enzo re* del 1978) scelgono volutamente sedi di pubblicazione non commerciali come i «Quaderni del CUT» e «BolognaIncontri» e ritardano l'impatto con il palcoscenico, mentre il (non solo a mio avviso) capolavoro *La macchia d'inchiostro* del 1976 resta inedito fino all'edizione curatane da Arnaldo Picchi che di fatto, dagli inizi degli anni Settanta vigila sull'esito scenico dei testi roversiani e poi dal 2002 anche su quelli editoriali. Tutte cose note ma che

<sup>1</sup> Oggi da leggersi con l'ampio apparato di note nell'edizione a cura di A. Picchi, Bologna, Pendragon, 2002. Sempre per Pendragon e sempre per le cure di Picchi si vedano anche: *La macchina da guerra più formidabile* (2002), *Il crack* (2005), *La macchia d'inchiostro* (2006). Si veda anche R. Roversi, A. Picchi, *Enzo re. Dalla pagina alla scena*, Macerata, I Quaderni del Battello Ebbro, 2012. I testi (in numero maggiore: c'è anche *Il Girotondo* del 1982, basato su Schnitzler, sono disponibili anche su <https://www.robertoroversi.it/testi-teatrali.html> da cui li cito per comodità.

<sup>2</sup> F. Moliterni, *Roberto Roversi. Un'idea di letteratura*, Modugno, Edizioni dal Sud, 2003 a cui rimando anche per la bibliografia critica e d'autore; *"fuori dal mondo" con Roberto Roversi*, a cura di A. Antonaros, S. Jemma, A. Morino, Milano, EnnErre, 2013; M. Marino, *Roberto Roversi o la scena dell'utopia*, in «Doppiozero», 31 gennaio 2020, <https://www.doppiozero.com/roberto-roversi-o-la-scena-dellutopia> (ultimo accesso: 14/11/2024).

ci avvertono dell'esistenza di almeno due differenti modi di interpretare il teatro da parte di Roversi, pur dentro una sostanziale continuità della ricerca del linguaggio teatrale che forse isola solo *Unterdenlinden* come testo più prevedibile e più inscritto nelle dinamiche dei primi anni Sessanta: anche se è ascrizione da intendersi di sbieco e disturbante, soprattutto per l'opzione linguistica e per la tagliente ideologia radicale e senza compromessi che la separa dal cosiddetto "teatro degli scrittori". Roversi, pur avendo in curriculum la committenza del Piccolo e le bozze editoriali di *Unterdenlinden*, non viene interpellato sulle pagine di quel celebre numero di «Sipario» del maggio 1965 in cui i massimi scrittori del momento rispondevano sulla mancanza di nuove drammaturgie italiane, e così ha la possibilità di scartare subito da quel contesto e sintonizzarsi su onde diverse, nell'anno in cui il Living Theatre in Italia «mostra l'esistenza di un altro teatro».<sup>3</sup> Questa libertà, che per certi versi imparenta Roversi agli esiti della Elsa Morante – anch'essa non presente su «Sipario» – del *Mondo salvato dai ragazzini*, ha così modo di valutare creativamente le proposte di impaginazione del testo teatrale e, ovviamente, il portato ideologico, di Giuliano Scabia e del suo teatro della partecipazione. La fiducia nel testo resta sempre costante, anche quando non affidato alla stampa: testo flessibile, adattabile, attraversato da spinte centrifughe, di non lineari rimandi alla scena, ma testo dicibile, con voci preventivate, nessun omaggio all'*ore rotundo*, sapiente bilanciamento tra didascalìa e battuta e, non da ultimo, riscoperta di quell'elemento di mediazione che è il personaggio teatrale, funzione che ingaggia una dialettica fruttuosa con una coralità.

Il teatro è politico. Il teatro è grottesco, si diceva. Per esibire queste nature, Roversi agli esordi è originale rispetto alle riformulazioni o rifondazioni della tragedia che vengono proposte in quel momento. Si pensi a Testori e ai suoi primi fondamentali affacci scenici, come *L'Arialdà*, che prendono di petto non solo la tragedia ma anche il concetto di destino; alla stessa Morante e a Moravia con la differente riscrittura di Edipo: la riassunzione del mito è di fatto un modello di riferimento tanto praticato quanto inflazionato in quegli anni, ma Roversi non ne sente le attrattive. Il suo è un teatro che attinge ad un'idea di contemporaneo stringente, soprattutto all'inizio, quasi cinematografico; e quando decide di intraprendere l'allegoria storica, lo fa collocandosi sciasciamente nel Settecento dei Lumi con le mirabili invenzioni di Diderot e di P.L. (Louis-Paul Courier) e con la denuncia del potere assassino del sapere e della verità; o nel profondo Medioevo di Re Enzo, imperatore mancato e poeta vero, esile mito bolognese che ragiona sugli ingranaggi della storia. Distante anche in questo dalle avanguardie letterarie, il suo

<sup>3</sup> S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 132.

non è mai un teatro del «travestimento», come quello di Sanguineti (che ha le sue valide ragioni), ma quello di una creazione diretta e reattiva che non ha bisogno di recuperi e riletture.

Finite le premesse, data la relazione che, grazie a «Officina», si era instaurata con Pasolini, vale la pena spendere due parole sugli esordi roversiani in rapporto proprio a Pasolini per coglierne anche le profonde differenze. Non c'è dubbio che Roversi muova verso il teatro con le stesse motivazioni con cui nello stesso momento Pasolini elabora le sue tragedie borghesi (e umoristiche).<sup>4</sup> Provengono da strade solo in parte coincidenti (nella poesia), ma vanno insieme verso la denuncia del violento nesso borghesia-capitalismo, a valle di un miracolo economico che ha spalancato le ferite più profonde del cosiddetto progresso. Entrambi antepongono la prassi della scrittura alla teoria: il *Manifesto* pasoliniano arriva nel 1968 e ha obiettivi polemici e provocatori non lineari con quanto e come ha scritto nelle tragedie; nel 1974 il numero 26/27 di gennaio di «Rendiconti», organizzato da Roversi, accoglie due suoi interventi, uno con Alfredo Taracchini, *Scrivere o non scrivere i volantini (due note, con una intervista a Giorgio Gaber)*, e a chiudere *Un circo e quattro gladiatori*. A parte l'apertura verso la canzone d'autore che collimerà nel sodalizio con Lucio Dalla (di cui però qui non parlo), il testo conclusivo si aggiorna sulle urgenze di Roversi intorno ai luoghi della cultura, al rapporto con le istituzioni e le amministrazioni, al mercato, nella strenua difesa del teatro come militanza politica e come rito (su questo concorda con Pasolini) e come opzione linguistica. A questo punto, le strade tra i due autori sono già divergenti, ma anche prima, e soprattutto a proposito di *Unterdenlinden* e di *Il crack*, il confronto deve essere definito come necessario e problematico ad un tempo.

Entrambi i testi, infatti, si imparentano da vicino con *Porcile* di Pasolini, che viene redatto a partire dal 1967 e che trova sede a stampa solo nel 1979 presso Garzanti. In mezzo, il film del 1969. *Unterdenlinden* e *Porcile* sono entrambi ambientati nella Germania contemporanea del 1965 (per Roversi) e 1967 (per Pasolini) e ugualmente mettono sotto accusa il sistema capitalistico della borghesia del dopoguerra e le sue aderenze con il passato nazista. Sia l'Adolfo sotto contratto dalla ditta Tifling, sia il padre di Julian, signor Klotz, sono prodotti dell'industria tedesca del secondo dopoguerra con evidenti – senza allegoria<sup>5</sup> – nessi con il nazismo. Klotz che fa affari con l'ex nazista Herdhitze, appena rinnovato da una più che simbolica maschera facciale, corrobora il concetto di

<sup>4</sup> Faccio riferimento alle nuove intuizioni interpretative sul teatro pasoliniano di S. Casi, *Le tragedie umoristiche di Pasolini e altre eresie*, Pisa, ETS, 2022.

<sup>5</sup> G. Finzi, *Adolfo è vivo*, in «Aut Aut», 91, 1966, pp. 80-84 che insiste sullo «spaccato per niente allegorico» dell'invenzione roversiana. Lo leggo anche in F. Moliterni, *Roberto Roversi* cit., p. 117.

cui sopra: la nuova Germania è la vecchia con un *camouflage* di facciata. L'interesse di Roversi e di Pasolini per le sorti economiche e politiche della Germania rimanda direttamente alle sorti italiane e quindi all'equivalenza con l'eredità fascista nella cultura capitalistica italiana del boom economico. Come sintetizza Moliterni: «Al centro della ragione poetica, dell'interesse "civile" e polemico di Roversi, si situa l'individuazione (la denuncia) di un rapporto organico tra struttura capitalistica e nazismo, o, meglio, tra il nuovo capitalismo delle multinazionali e il risorgere dei nuovi fascismi».<sup>6</sup> Gli esiti dei testi di Pasolini e di Roversi non sono diversi, benché lo possano sembrare: la morte momentanea di Adolfo (o del suo sosia, che importa?), ucciso dagli operai, e il suo ritorno in scena immediato (Adolfo per quanto significa non può morire!) bilancia la morte vera di Julian, mangiato dai maiali, cioè dalla sua stessa classe sociale borghese, in quanto figlio spurio e indeciso di quella stagione economica e politica. Restano vivi, più forti che mai, e pronti a governare col silenzio e con altri travestimenti, sia Adolfo che Klotz, che Herdhitze. Vince dunque la tecnocrazia, unita al razzismo, preconizzata sia da Tifling in Roversi, sia nell'abiura di Spinoza in Pasolini. Ma Julian, questa è la differenza sostanziale e ideologica, per Pasolini non può che morire senza resurrezione: è una morte che si pone sul piano ideologico come utile solo a chi muore e si libera, raggiungendo una dimensione sacra a tutti gli altri preclusa, mentre la morte dell'Uomo di *Orgia*, pochissimo tempo prima, appariva ancora dettata da un «buon uso» (dice il *Prologo*) politico e sociale. Roversi non è affatto interessato al tema del sacro o ad altra sfera differente da quella dell'azione politica nel qui e ora. La sua mancanza di futuro, che è pessimismo ma anche concentrazione sull'oggi da rovesciare, non è simile a quella di Pasolini, residuo se vogliamo ortisiano per cui l'intellettuale, giusta l'uscita di scena di *Uccellacci e uccellini*, non può che morire nella storia, non abitandola. La monacazione di clausura, «diventato pazzo», attribuita da Pasolini a Roversi in *Poesia in forma di rosa* è tutt'altra questione, non è certo (quali che fossero le intenzioni di Pasolini) una resa o una fuga.<sup>7</sup>

Da *Unterdenlinden* a *Porcile* il rapporto non può che essere di disturbata filiazione, non so quanto riconosciuta o approfondita; mentre *Il crack*, redatto nel 1968, apparso nel 1969 in contemporanea con la messa in scena di Aldo Trionfo al Piccolo, conserva nel suo tessuto imperfetto e debordante le eredità sia di *Porcile*, sia di *Teorema* che di *Affabulazione*. Non credo che in questi rapporti di parentela giochino un ruolo le scelte di scrittura: *Unterdenlinden* è prevalentemente in prosa con aperture strategiche in versi; *Il crack* lacera ulteriormente la pagina con massicce

<sup>6</sup> F. Moliterni, *Roberto Roversi* cit., p. 118.

<sup>7</sup> La poesia «in forma di rosa» è anche in *"fuori dal mondo" con Roberto Roversi*, cit., p. 72.

presenze in versi; l'opzione di Pasolini è sempre stata in versi secondo un'idea di teatro di poesia che andrebbe però sottratta totalmente al rischio lirico. *Unterdendelinden* è un testo in ventidue quadri, *Il crack* è diviso in tre parti, Pasolini imposta la sua drammaturgia in episodi come in una semplificata riscrittura attica. Ma tutte queste caratteristiche sono totalmente inscrivibili nelle storie dei due autori, senza particolari aderenze reciproche. Così come la lingua di entrambi si assimila alle rispettive ricerche poetiche.

Certamente, per entrambi il teatro è uno studio sulla lingua del teatro. Pasolini indirizza proprio in questo senso i suoi interventi su «Sipario» di quegli anni e Roversi lavora di lima accanto al suo laboratorio poetico e narrativo e riaggiorna il registro che in *Dopo Campofornio* (1965) era ancorato saldamente alla *gravitas* morale. Moliterni nota giustamente una mutua assistenza tra poesia e scrittura teatrale: «La reattività linguistica del testo [*Unterdendelinden*] è dato indiscutibile: fa risaltare l'attitudine congeniale di Roversi alla scrittura scenica, e contemporaneamente testimonia dell'evoluzione del suo sperimentalismo formale»,<sup>8</sup> sicché in *Le descrizioni in atto* «si palesano procedimenti spiccatamente teatrali: l'inserimento di voci di altri personaggi; il monologo e il dialogo, il botta e risposta, eccetera».<sup>9</sup> Sulla quarta di copertina dell'edizione Rizzoli, è noto, Roversi stampava la *Dodicesima descrizione* dal titolo *Corrispondenza su Marte* («Se Adolfo ritornasse che non poteva tornare...») a segnalare vivamente al lettore la continuità autoriale.

Mentre Pasolini perde di vista le sorti industriali e continua a investigare quelle borghesi (su un piano teatrale, nella narrativa sappiamo che le questioni sono più complicate), Roversi anche nella prova apparsa su «Sipario» indaga l'industria medio-borghese italiana del Nord ripercorrendo la parabola di un Padre e di un Figlio alle prese con gli alti poteri, tra cui una satirica Eccellentissima Eccellenza. Rafforzando il filo di *Affabulazione* di Pasolini, il Figlio è esplicitamente l'erede borghese e affarista del Padre; il Padre a sua volta concupisce la moglie del Figlio (mentre in *Affabulazione* il Padre provava gelosia per la ragazza del Figlio), il Figlio la Moglie del Padre che non è sua madre... insomma, un grossolano ed esibito gioco al ribasso delle voglie borghesi, anche più estremo e senza via d'uscita rispetto al *Teorema* pasoliniano (1968), dove, come in *Porcile*, per l'escluso, il puro, l'innocente c'è sempre una fuga nel sacro. La sconfitta del Padre industriale, confinato nelle carceri di stato nella terza parte coincide con l'apparizione dialettica e “marcusiana”, per stessa ammissione dell'autore, dei giovani ribelli e pacifisti (e dunque perdenti, anche a fronte del movimento studentesco) che l'i-

<sup>8</sup> F. Moliterni, *Roberto Roversi* cit., p. 123.

<sup>9</sup> *Ivi*, nota 70.

talia combatte e imprigiona e che Roversi pone come unica alternativa politica possibile. Ma il vero lavoro in questo testo è sulla lingua, che si pone ben al di là degli esiti poetici e va verso una concezione innaturale, surreale dell'azione teatrale. Una cifra ipergrottesca, che abbandona la retorica raziocinante di *Unterdentlinden*. Nelle battute si esaltano le catene, gli asindetici in crescendo, in climax, gli elenchi (il linguaggio mistificatore del potere funziona così e ci troviamo anche noi, sessant'anni dopo, ad ascoltare politici parlare per elenchi, Roversi profeta!). Qualche esempio:

Ma intanto: noi abbiamo qua l'onore di ospitare l'Eccellentissima egregia chiarissima eccellenza che viene da Roma, simbolo augusto dei presagi più fausti, illustrissimo membro di un governo, colendissimo, perillustre, cattedratico, uomo di sicura dottrina, di grande scienza, insonne, instancabile, audace, provveduto nelle esemplari qualità dell'animo, eroe in guerra, padre sagace in pace, amoroso, attento, benedetto.

[...]

Grazie, grazie, dolcissimi compari. Il capo del governo, che è quello che è, un grand'uomo come sappiamo, un luminaire, un autentico archibugio, causidico, dipanator di matasse, m'incarica di salutarvi e proferirvi il suo cuore, che è tuttora presente. E promette, promette, promette. (Parte prima: *L'antefatto*)

Fino al magnifico disco incantato del Cardinale; «di lassù ci vien tutto il bene, di lassù ci vien la luce, il bene, la luce, la luce, il bene, il bene, il bene, la luce...».

È un ritmo rapidissimo, stralunato, che si abbina con lo stravolgimento ulteriore della forma drammaturgica, che ancora nell'esordio del 1965 s'intravede tradizionale e va verso l'apertura di ipotesi sceniche non in possesso del drammaturgo, delegate ad altri, compresi gli spettatori, perché quello di Roversi diventa innanzitutto un teatro che preventiva la partecipazione dell'intelligenza e del "divertimento" dello spettatore.

Però urge approfondire questa natura grottesca più volte citata. È qui che troviamo Roversi allineato a tanti autori che realizzano il teatro più militante e percussivo del momento. Gli anni Sessanta erano cominciati teatralmente anche con l'irrappresentabile esuberanza di *Un marziano a Roma* di Ennio Flaiano (1960). La satira e il senso del grottesco erano lì manifesti, a smascherare definitivamente tutta la profonda irriverenza del sintagma «dolce vita». Stefano Casi, nel libro già citato del 2022, ha ripercorso le tragedie pasoliniane, dopo quasi vent'anni dalla sua prima monografia sull'argomento, rinvenendo una persistente vena umoristica anche nel contesto di riferimento. Rispetto a questo

quadro ineludibile, la cifra del grottesco può essere isolata e radicalizzata per cogliere un'evidente esigenza della scrittura teatrale di quegli anni, quella cioè di produrre testi e spettacoli stridenti, esteticamente disarmonici, ideologicamente tagliati di netto, al servizio di una rappresentazione efficace della realtà, cioè della verità (su questi due termini ruota tutta la storia della scrittura teatrale) violenta e brutale della società. Ciò che appare inverosimile è infatti la mimesi più fededegna del reale. Nella sua risposta alle *10 domande su capitalismo e letteratura*<sup>10</sup> Roversi, del resto, aveva detto che il compito della letteratura era (è?) la «messa in chiaro fenomenologica della realtà contro ogni mistificazione irrazionale o contro ogni razionale mistificazione [...] Un pubblico impegno di rottura e di frazionamento e smascheramento delle circostanze e delle persone».<sup>11</sup> E la sua posizione non muta nella intervista rilasciata a Camon e pubblicata nel celebre *Il mestiere di scrittore* del 1973: poesia, teatro, romanzo, cioè tutte le forme del fare letterario, sono tutti strumenti rivolti «verso obiettivi (o risultati) non letterari»; la sua biro può essere adattata a «picchiare sul viso»: «e dico con gli altri, ripetendo con gli altri, che bisogna uccidere il tiranno».<sup>12</sup>

In questa morsa politica militante, senza alcuna edulcorazione o contrappeso, la riproduzione del feroce volto del mondo economico non può che essere risolto in raffigurazione grottesca. Nella stessa famiglia di *Unterdenlinden* siedono anche *Potentissima signora* del 1965, testo collettivo per Laura Betti, l'ultimo Eduardo de Filippo di *L'arte della commedia*, *Dolore sotto chiave*, *Il Cilindro*, Peter Weiss, *Marat-Sade*, *La colpa è sempre del diavolo* di Dario Fo, *Zip Lap Lip Vap Mam Crep [...]* di Giuliano Scabia, di Moravia *Il mondo è quello che è*, le insistenti riprese di *Ubu re di Jarry* nelle stagioni di quegli anni, Carmelo Bene, *Il rosa e il nero*. Il mio elenco si basa sulla lettura di «Sipario» degli anni 1965-1966, che esalta proprio questi testi, tutti uniti dall'impossibilità di una tenuta della *gravitas* e dalla necessità di una diversione irregolare e schizofrenica della realtà. Il caso teatrale del 1965 è poi l'allestimento di *La governante* di Vitaliano Brancati con regia di Patroni Griffi, a Genova, un testo a cui credo molti, tra cui sicuramente Pasolini e Roversi, siano debitori per quell'affondo nel torbido della borghesia senza pietà alcuna di cui si fa latore.

Cosa intendo per grottesco? Meglio precisarlo. Un'idea pre-bachtiniana del concetto, un'idea ancora saldamente stilistica, linguistica e non antropologica, formulata alle sue origini dalla prefazione al *Cromwell*

<sup>10</sup> *10 domande su capitalismo e letteratura*, in «Nuovi argomenti», 67-68, giugno 1964, pp. 114-115.

<sup>11</sup> F. Moliterni, *Roberto Roversi* cit., pp. 124-125.

<sup>12</sup> F. Camon, *Il mestiere di scrittore*, Milano, Garzanti, 1973, p. 170. Esiste anche una riedizione di questo celebre libro: Pisa ETS, 2019.



da Victor Hugo<sup>13</sup> come estensione dell'idea del brutto aristotelico che a differenza di quello provoca dolore, contenendo in sé le radici del tragico. È lo stile del contrasto, dell'accoppiamento di alto e basso, triviale e sublime, dell'estetica caricaturale. Come tale è incarnato dal teatro tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, da *Ubu Re* al *Grand Guignol*, dal surrealismo cinematografico al Pirandello del primo dopoguerra e pre-mitico, imparentato saldamente con gli esiti di un futurismo teatrale ancora troppo poco studiato, ad Achille Campanile, al teatro cabaret (non a caso si sfoglia uno *Speciale Cabaret* su «Sipario» febbraio 1965), a Petrolini, tra *non-sense* e sguardi sull'abisso, fino all'esaltazione di Franca Valeri, amata da tutti, Pasolini, Testori ecc., al pari di Betti. Non è un caso, di nuovo, che nel 1965 si pubblichi da Mursia un'antologia curata da Gigi Livio sul "teatro del grottesco" di Chiarelli, Antonelli e Cavacchioli (con ampia risonanza su «Sipario» nel marzo 1966) alla ricerca di radici drammaturgiche che di fatto negli anni Sessanta si rendono anche molto più autonome e internazionali rispetto a quelle premesse primo-novecentesche. Ciò che appare interessante e ai fini della lettura roversiana indispensabile è che la cifra dell'umorismo e del grottesco si lega, nella discussione teatrale di «Sipario», all'eredità del brechtismo (e sappiamo quanto *La resistibile ascesa di Arturo Ui* abbia contato per *Unterirdinlenden*) e alla discussione sul *Teatro della crudeltà* (maggio 1965) di Artaud, nuova "poetica" aristotelica del secondo Novecento.

Questa cifra resta imprescindibile per Roversi fino a *La macchia di inchiostro* (con qualche ingentilimento) e non investe unicamente la saga testuale di Re Enzo che, in quanto lavoro commissionato, misurato su fonti storiografiche e letterarie, pervaso dalla musicalità delle canzoni, grande spettacolo corale e cittadino, anche se ritardato nella sua esecuzione, guarda a tutt'altri modelli, compresa la sacra rappresentazione e al teatro dei quadri simultanei che poi anche Carmelo Bene attuerà nell'allestimento di *Lorenzaccio*. La storia, per quanto seriamente assunta, per quanto epicamente ascoltata, riserva sempre la possibilità di essere letta attraverso faglie violente che dimostrano come totalmente inerte l'azione dei singoli dinnanzi al fiume dei fatti, delle battaglie, del tanto sangue sparso. Le due versioni di re Enzo, poi combinate da Picchi nel libro del 2012, sono un grande canovaccio che lascia effettivamente ampia libertà alla rappresentazione e all'invenzione del regista che deve trovare soluzioni sia per le scene di battaglia che per i tanti morti ammazzati in scena.

Ma come interpreta, dunque, Roversi il testo teatrale? Apertamente, come si è già detto, disponibile alla scena e alle sue esigenze. E nello

<sup>13</sup> Ripubblicata, questa prefazione storica, insieme a saggi e contributi sul tema in *Guida al grottesco*, a cura di C. Bordoni, A. Scarsella, Milano, Odoja, 2017.

stesso tempo, attento a rispettare tutti gli elementi interni che strutturano questo particolare genere di testo. Ad esempio, è interessante la gestione della prima soglia del testo, l'*Elenco dei Personaggi*, che visivamente deve dare tutta intera l'estensione delle tante parti, per Roversi affollate. Sceglie di scriverlo in rigoroso ordine di apparizione e non per importanza dei personaggi, facendo saltare le gerarchie, perché questo deve essere un teatro di movimento, di azione (la parola è azione), di circolarità disorientante. In *Unterdenlinden* Adolfo, Bormann, il signor Tifling, Herold Smith esibiscono un nome contro le vittime della storia che sono semplicemente Giovane, Segretaria, Un Cameriere, Alcuni Attori, Operai, Inservienti ecc.; in *Il crack* Padre e Figlio si connotano anche per la loro età, 65 anni e 35 anni, come la Moglie del Padre e Moglie del Figlio, di 35 e 24 anni: l'indicazione serve per stabilire una questione generazionale e serve per qualificare il gioco dei flirt tra i componenti delle due coppie. Gli altri personaggi, sempre in ordine di apparizione, Eccellentissima Eccellenza, Arcivescovo, Due teste d'uovo ecc. sono già umoristicamente definiti, impostando di fatto la lettura su sentieri surreali. In *La macchia d'inchiostro* l'elenco che comincia con Primo Attore e Secondo Attore che, come «cavalli di alta scuola viennese», passeggiano nella *Premessa al testo* (e i cavalli saranno qui fondamentali, dati i destrieri parlanti Raimundino e Plith) impostano la cornice metateatrale del testo. In *La macchina da guerra più formidabile* l'elenco dei personaggi serve anche a svelare le abbreviazioni amicali dei nomi: Did (Diderot), Volty (Voltaire), Roos (Rousseau) ecc., per insinuare un racconto dell'impresa dell'*Encyclopédie* equivalente a quello dei rivoluzionari amici, resi contemporanei, armati di solo sapere contro il potere censorio. Peraltro Diderot, eroe di questo testo, è anche un raffinatissimo teorico del teatro, dell'attore e drammaturgo da cui la modernità discende: non è un aspetto secondario.

Roversi rifugge dall'uso di monologhi e di soliloqui, anche per i motivi di non gerarchizzazione delle voci di cui sopra, e anche perché nel Novecento diventano dispositivi quasi obsoleti, ma anche il dialogo è minato, evitando la comunicazione esplicita, camuffando la verità del pensiero, senza evitare quell'evidenza del conflitto che è la vera utilità del dialogo in scena. Le voci sono di per sé portatrici di un discorso egotico, di una posizione imm modificabile, lo scontro è dunque la scintilla tra falsi monologhi.

Ma se dovessi dire una particolarità della scrittura di Roversi, punterei sulla didascalia come «guida onnipotente e onnipresente [...] alla quale un fruitore crede più che a qualsiasi personaggio presente nel dramma».<sup>14</sup> Essa diventa un elemento gestito a diversi livelli e sempre più

<sup>14</sup> È la definizione di E. Gegi, *Dida. La didascalia del testo drammatico*, Roma, Infinito, 2008, p.

sottili nel tempo. *Unterdenlinden* è un caso piuttosto interessante: vi esistono le didascalie operative che introducono personaggi, tempi e spazi, come la prima di scena I «*Adolfo e Borman in una camera, nella notte fra il 7 e l'8 maggio 1965*»; esistono quelle interlineari di suggerimento dell'azione o descrittive dello stato dei personaggi (sempre dalla scena I): (*Si alza in piedi*), (*Sorseggia dalla tazza*), (*pronto*), (*sorride*), (*immobile in un atteggiamento di ambigua ammirazione*) – segno che in questo testo d'esordio la didascalia è controllata in maniera tradizionale pensando anche ad una recitazione più convenzionale, se così si può dire -; ma poi la scena II è solo didascalia (descrittiva del ballo della Ragazza dinnanzi ad un pubblico che fuma e beve nel buio della sala) e tra la scena I e la scena II non c'è nesso spaziale, non ve n'è nemmeno con la scena III che è collocata «*Nel camerino della Ragazza*». Evidentemente Roversi ragiona per quadri illuminati e simultanei. Il *metteur en scène* ha il suo bel daffare nell'interpretare tali repentini cambiamenti, che peraltro continuano ad ogni scena, affollandosi. Questo vuol anche dire che i cambiamenti di luogo manifestano un nessun luogo scenico, non è richiesta scenografia, mentre le luci, la scrittura delle luci, sono importanti, peraltro anche evocate dalla battuta di Bormann nella scena IV «*Nella sala da pranzo*»:

### **Bormann**

Questa luce mi acceca (*Dà un pugno su una candela e sconquassa tutto*)  
*Il Padre fa un cenno al Cameriere e questo accende la luce grande, affrettandosi a portare via i tre candelieri.*

La didascalia diventa veicolo di silenziose azioni che violentano perentoriamente la scena: sempre in questo IV quadro:

*Si accendono luci rosse [ancora una indicazione illuminotecnica], entrano due Soldati armati, afferrano la Ragazza e la trascinano verso destra. Suona una musica, la Ragazza balla e ballando si spoglia lentamente. La scena ritorna normale; i seduti a tavola, alla fine del pranzo, sorseggiano il caffè.*

La didascalia è la descrizione dell'irrazionale che sfonda i quadri, debordando direttamente dalla ferocia di Adolfo e Bormann, statici. I soldati che entrano e afferrano persone o mitragliano televisori (VII) sono presenze costanti della scrittura didascalica. L'accensione e lo spegnimento delle luci accompagnano queste apparizioni disturbanti per cui davvero l'attenzione di Roversi verso la scenografia verbale tutta contornata dalla luce è molto intensa.

---

21, ripresa in S. De Min, *Leggere le didascalie. Narrazione, commento, immaginazione nella drammaturgia moderna*, Venezia, ArchetipoLibro, 2013, p. 5.

Una svolta avviene a livello di *Il crack*: la didascalia è un tutt'uno con l'ardimento della lingua generale del testo, incedendo sulle stesse fisime retoriche, tra cui gli elenchi (es. «*l'Arch. Incede benedicendo saloni stanze stanzucce uffici cessi*»), occupando intere scene per introdurre movimento (la folla che sale e scende scale), suoni (il colpo di pistola a fiamma ossidrica...), scena a vista. Però è qui che la didascalia è anche strumento interpretativo e ideologico, il che non ci deve stupire perché è una grande eredità novecentesca: già nella scrittura teatrale di Eduardo, che nessuno si sogna di non osservare con attenzione, l'inquadramento offerto dalle lunghe didascalie è sempre anche veicolo di interpretazione ideologica e, in questo caso, sociale.

Dopo *Il crack* la didascalia spaziale e illuminotecnica rispecchia anche la concezione del luogo teatrale come spazio politico. Il luogo della performance diventa fondamentale in accordo con la riflessione sulle istituzioni, sul luogo teatrale tradizionale e con i movimenti di spettacolo partecipato.

*La macchia d'inchiostro*, testo che completa una parabola (*Re Enzo*, come si diceva, fa storia a sé), mostra un utilizzo originale della didascalia in rapporto allo spazio e in rapporto al movimento degli attori (si veda proprio la prima con gli attori-cavalli da circo) ma soprattutto, in modo più esibito di *Il crack*, non pone distinguo tra la lingua del dialogo e la lingua della didascalia (che ovviamente non è pronunciata): il lettore è dunque interessato come destinatario principale dello scritto:

*(I due attori si azzuffano menandosi alla dioboa fino a scomparire rotolando fuori campo.*

*Entra di corso P.L. il quale, come se niente fosse, balza in groppa al cavallo e via che vanno).*

Lo stile è narrativo e fiabesco, se non ci inganna il lessico dissacrante, ben sviluppato dalle pagine successive del testo che hanno la funzione di inseguire la corsa libera di P.L. «*che vola raccogliendo il profumo del mondo col naso*» in sella al suo cavallo parlante. Siamo in presenza di un grottesco a tinte gentili, circense, divertente (se ne veda l'esito, anche per piccoli *morceaux* video, della messinscena della Compagnia Fregoli a Bologna nel 2020 da cui parte Massimo Marino per il suo contributo), sostenuto dai dialoghi frizzanti, ironici, salaci. La didascalia è dunque un supporto narrativo e pieno di aggettivazioni, incisi, connotazioni personali, racconto del racconto. Di avventura in avventura, quella di P.L., che sceglie alla guerra e alla storia – ecco un altro pacifista – lo studio della filologia e l'isolamento come il «monaco» Roversi, è un'icona che risponde a contrasto all'Adolfo di *Unterdenlinden*. La didascalia

accompagna anche la sbazzatura di questo personaggio originale, che nasce da quello storico di Courier per farsi simbolo e perfetta incarnazione brechtiana,<sup>15</sup> mentre la battuta lo va a connotare per la sua invenzione linguistica («E voi una parpagnacca sugherosa...uno zalettino...un tocco di tutto rispetto», dice alla Sciantosa) che suona diversi registri della lingua italiana mentre molti personaggi, tra cui il cavallo Raimundino, gli rispondono in saporiti dialetti.

P.L. che macchia irrimediabilmente un prezioso inedito di Longo Sofista nella Biblioteca Laurenziana di Firenze, che scappa a Parigi e da quanti lo inseguono come disertore per «impipiario» ad un albero, che va in sollucchero nella grande biblioteca di Clavier, dove gusta libri «come la grappa i cani del San Bernardo», muore in scena sul filo di una didascalia che lo dice infilzato da un militare che lo ha finalmente catturato, complice Plith il cavallo. Raimundino fa l'orazione funebre in versi:

### Raimundino

[...]

Ho sempre veduto uccidere la gente

Come si uccidono le mosche.

Allora perché un uomo è diverso dall'altro?

Il tenente voleva vivere perché era pieno di scienza

Ma loro avevano stabilito che ha da morire.

Perché?

Nessuno lo sa e così va il mondo.

Eppure io lo so e per me il mondo è un poco cambiato.

Non è partito mentre poteva [...]

Il sole è caldo quando uno muore. Lui adesso così voleva, senza rassegnazione, perché aveva finito tutto...il suo grande lavoro.

Un congedo luminoso che vale anche un sigillo sulla posizione ideologica di Roversi. Adolfo risorgerà sempre nel suo truce mondo grottesco, ma P.L. potrà decidere di morire avendo finito il suo grande lavoro. Che, detto per chiudere discorsi aperti prima, resta una posizione politica e non un martirio sacro come per Julian in *Porcile*.

Dovendo qui terminare questo necessariamente parziale *excursus* nella scrittura teatrale di Roversi, scelgo dunque proprio il saluto di Raimundino. Però il «grande lavoro» di Roversi drammaturgo merita affondi più decisi e sicuri: perché la sua vicenda attesta l'incrollabile

<sup>15</sup> Commentando il significato delle opere di Brecht Roversi vi ravvisa «Da una parte un nemico (reale) che avanza, dilaga, schiaccia [...]; dall'altra uomini isolati che fuggendo si adattano a sperare e affilano le armi, non solo della ragione; oppure che si inviliscono in una lotta che pare non risolversi»: R. Roversi, *La rabbia e la ragione* [1966], in Id., *Tre poesie e alcune prose*, a cura di M. Giovenale, Roma, Luca Sossella editore, 2008, p. 418.

fiducia nel testo per lo spettatore, nella lingua come strumento di spietata analisi politica e nella necessità di intendere sempre il fruitore (lettore o spettatore) come soggetto politico da chiamare in causa, da coinvolgere. Non si è mai trattato, per Roversi, di indirizzare, catechizzare, puntare il dito: si è sempre trattato, anche dai testi questo si vede, di creare una comunità.