

scrittura/lettura/ascolto

Giuliano Scabia, la scrittura come religione

ANGELA BORGHESI

Università degli Studi di Milano Bicocca

angela.borghesi@unimib.it

Abstract. Giuliano Scabia's work is imbued with a deep religiousness that manifests itself in many ways and in different dimensions. In the author's relationship to writing, which he experiences as a daily practise, "more important than prayer for a monk"; in the idea of theatre as a celebration, as a sacred representation, that aims to involve an entire community (or to transform those who participate in the dramaturgical event into a community); in the scattered discussions with a theological flavour among its characters; in the not merely jocular practise of distributing "holy cards", introduced not by chance with *The Devil and his Angel*; in the long friendship with the dedicatee of the *Song of the monk Silvanus*; in the composition of the "operine," published every year with liturgical regularity. Spirituality and political awareness converge in the tendency to make of his work an organic whole, that encompasses theatre, fiction, reflection, and poetry.

Keywords: Scabia, theatre, holiday, liturgy, spirituality.

Riassunto. L'opera di Giuliano Scabia è pervasa da un'intima religiosità che si manifesta in più modi e dimensioni. Nel rapporto dell'autore con la scrittura, vissuta come una pratica quotidiana, «più importante che la preghiera per un monaco»; nell'idea del teatro come festa, come sacra rappresentazione, tesa a coinvolge un'intera comunità (o a trasformare in comunità chi partecipa all'evento dramaturgico); nelle sparse discussioni di sapore teologico fra i suoi personaggi; nella prassi non solo scherzosa di distribuire «santini», non a caso inaugurata con *Il diavolo e il suo angelo*; nella lunga amicizia con il frate dedicatario del *Canto del monaco Silvano*; nella composizione delle «operine», edite ogni anno con liturgica regolarità. Spiritualità e coscienza politica convergono nella tendenza a fare della propria opera un complesso organico, che abbraccia teatro, narrativa, riflessione, poesia.

Parole chiave: Scabia, teatro, festa, liturgia, spiritualità.

Giuliano Scabia, la scrittura come religione

Comincio con uno scarto di lato o, come direbbe Scabia, con una “schinca”, in cui eccelle un personaggio di *Nane Oca*, il capo della banda dei ragazzi dei Ronchi Palù, Gianni «sopra nominato Schinche perché fenomenale nel fare le schivate scappando».¹ Più che una fuga dal tema proposto, questo è un *détour* che spero mi porti al centro della questione.

Prendo l'abbrivo proprio da *Nane Oca*, il primo volume del ciclo narrativo pubblicato nel 1992.² Il romanzo si apre su due figure di scrittori: è «una notte blu scura» e l'autore si reca in casa di Guido il Puliero, intento alla stesura delle avventure di Nane Oca alla ricerca del momòn. Uno dopo l'altro arrivano anche gli amici per ascoltare e commentare la storia; sul tetto c'è una civetta attenta al racconto, e persino Dio vi presta orecchio. Scrittura, lettura ad alta voce, ascolto e dibattito di gruppo, animali e divinità comprese: fin dall'incipit siamo convocati a una trasposizione scenico-narrativa della poetica e della pratica artistica di Scabia.

Scabia era solito coinvolgere gli amici nella prova di lettura-ascolto delle sue pagine ancora fresche d'inchiostro: voleva saggiarne la tenuta, il passo, il respiro, prima di affidarle alla stampa. E sappiamo quanto fosse importante per lui trovare il ritmo, il timbro, la voce giusta per le sue storie, destinate spesso ad essere da lui lette in pubblico, avendo intorno una cerchia di astanti.

Guido il Puliero è floraio, scrive nel silenzio della sera, dopo la giornata di lavoro: la sera, come l'alba, sono i momenti del giorno privilegiati da Scabia come i più consoni al raccoglimento. In un'intervista a Paolo Di Stefano del novembre 2009, in occasione dell'uscita in libreria del terzo volume del ciclo epico-pavano, Scabia dichiarava che per lui «la scrittura è più che la preghiera per un monaco».³ Una confidenza, questa, che rivela il senso profondo del suo lavoro, la tensione, l'aspirazione, l'*élan* anche religioso – di una religiosità beninteso laica – che lo hanno animato.

Conosciamo le parole chiave che ricorrono nelle sue opere: *viaggio*, *ricerca*, *soglia*, *seme*, *voce*, *corpo*, *tremito*, *gioco*, e potremmo continuare.⁴

¹ G. Scabia, *Nane Oca*, Einaudi, Torino 1992, p. 76.

² Sul ciclo narrativo di *Nane Oca* sono disponibili i volumi in open access *Camminando per le Foreste sorelle di Nane Oca*. Atti della giornata di studio, Venezia 19 maggio 2015, a cura di L. Vallortigara, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2016, <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-069-3/> (ultimo accesso: 8/8/2025), *Per sentiero e per foresta. Percorsi di lettura sul ciclo di Nane Oca*, Atti della giornata di studio, Milano 26 novembre 2019, a cura di L. Vallortigara, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-421-9/> (ultimo accesso: 8/8/2025).

³ P. Di Stefano, «Scrivere è la mia preghiera», in «Corriere della Sera», 29 novembre 2009, p. 31.

⁴ Sulle “parole cardinali” di Scabia è costruito il recente volume *Giuliano Scabia. Riga 47*, a cura di A. Borghesi, M. Marino, L. Vallortigara, Macerata, Quodlibet, 2023.

Ma a contraddistinguere la sua lunga e ricchissima attività è soprattutto l'esercizio della scrittura inteso come necessità, pratica quotidiana di meditazione, riflessione, scavo, cronaca o racconto, traccia. Dal primo libro, la silloge poetica *Padrone e servo* (1965), questa vena rampolla di azione in azione, di testo in testo. Scabia si diceva e si voleva poeta. La poesia è, infatti, anche canto, inno, preghiera, appunto.⁵ Metto in evidenza un paio di altre dichiarazioni. Al convegno di Ivrea del giugno 1967, a proposito del suo «teatro di avvenimenti», Scabia parla di un coinvolgimento della comunità che operi «in modo analogo a quello in cui nel Medioevo la coinvolgeva una sacra rappresentazione» o oggi, aggiungeva, uno sciopero generale. In *Appunti per una discussione su "Teatro nello spazio degli scontri"* definisce il suo lavoro come continua metamorfosi, ricerca «dei possibili modi per dilatare la pratica del teatro», viaggio conoscitivo all'interno di sé e del mondo e, tra le diverse possibili declinazioni, contempla anche quella di un teatro come «luogo di celebrazione dei miti collettivi».⁶ Si tenga a mente: sacra rappresentazione, celebrazione dei miti collettivi.

Riguardo al suo fare teatro, da più parti (Celati, De Marinis, Belpoliti) si è opportunamente insistito sul concetto di festa. Molte delle sue azioni sfociano in un corteo gioioso per le vie di città e paesi; persino la trilogia dell'epica pavana – prima della quarta estensione che sonda il lato oscuro di Nane – termina con lo «straordinario corteo di cielo e di terra» che porta il redivivo Saetta, il cavallo di Guido, fin nel centro di Pava.⁷ Ma anche il primo volume termina con la festa del finto Premio Nobel,⁸ «impeccabilmente organizzata», e nel secondo, *Le foreste sorelle*, si saluta il felice ritrovamento di Suor Gabriella con una «ganzèga», cioè una festa.⁹

Cultore di questioni linguistiche fin dai tempi universitari e curiosissimo di etimologia, non gli sarà sfuggito l'etimo della parola festa: dal sanscrito *vastyā* (casa, abitazione), da cui Estia la dea greca del focolare (la Vesta latina), il luogo domestico dove la famiglia si riunisce e accoglie l'ospite. Inoltre la festa, soprattutto quella del Capodanno, è un dispositivo che ci mette dentro una contraddizione, quanto mai scabiana: da una parte il ritorno circolare della ricorrenza, ogni anno nello stesso giorno, dall'altra il tempo andato che più non ritorna.

⁵ Nella produzione poetica di Scabia, va ricordata per le atmosfere sospese, aperte al silenzio e alle apparizioni, *Opera della notte*, composta per la *Camminata notturna da Sant'Arcangelo al mare* (1999) e pubblicata presso Einaudi nel 2003.

⁶ G. Scabia, *Appunti per una discussione*, in Id., *Teatro nello spazio degli scontri*, Bulzoni, Roma 1973, p. XVII; poi in Id., *Teatro nello spazio degli scontri 1964-1971*, a cura di M. Marino, Venezia, Marsilio, 2024, p. 867.

⁷ G. Scabia, *Nane Oca rivelato*, Torino, Einaudi, 2009, p. 100.

⁸ G. Scabia, *Nane Oca* cit., pp. 181-191.

⁹ G. Scabia, *Le foreste sorelle*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 192-193 e 205-206.

Feste e cortei, dunque, ma potremmo anche dire processioni: «processione e corteo sono analoghi», scrive Scabia sempre in *Appunti per una discussione*.¹⁰ Per l'azione del *Diavolo e il suo angelo* (1979) aveva persino approntato dei “santini”, corredati da una poesia-preghiera, che distribuiva al pubblico con una postura gestuale e verbale studiata per propiziare la funzione salvifica. Atto scaramantico, certo, e ironico insieme, ma che conservava un qualche valore di rituale magico.

Forse non si è sottolineato a sufficienza quanto nella «drammaturgia della festa» per Scabia conti l'idea della celebrazione. Il rito che si celebra al termine del processo di ricerca, studio e progettazione nella sfilata del carro, del cavallo, del drago o gorilla che sia, tende ad assumere, di azione in azione, tutti i crismi di una liturgia che si ripete – mai uguale, né stanca o consolatoria – confermandosi nel suo portato liberatorio cioè, secondo Scabia, utopico.¹¹

Un rito positivo – come direbbe Durkheim, che a me pare ancora attivo in Scabia – teso a consolidare la coesione del gruppo, seppure in una rappresentazione non pacificata delle contraddizioni. Nel dialogo con Stefano Chiodi e Andrea Cortellessa questo punto è ben messo a fuoco:

una cerimonia [...] deve avere una sua freschezza, se è solo ripetizione è una cosa morta. Ma anche un rito può essere una festa, e una festa deve avere una sua drammaturgia; sennò non ti trovi con gli altri, non sai cosa dire, non sai cosa fare.

E ancora:

Se studi la liturgia di qualunque festa, sin da quelle arcaiche, vedi che ci vogliono sempre degli ingredienti. Devi fare certe cose, per esempio preparare i cibi. Creare uno schema di azione, creare oggetti attraverso cui comunicare, pre-testi. Insegna Euripide che se non fai delle liturgie, delle teletai [rituali iniziatici], non puoi costruire una festa, che è un atto di trasferimento.¹²

Insomma, siamo certo all'idea di «realizzare la festa per mezzo del teatro» (De Marinis), dove il momento della festa, del corteo, non sempre previsto nello schema vuoto come nel caso di Marco Cavallo, invece di espungere «le usuali connotazioni mitico-arcaico-rituali» le coniuga con «una pratica utopica dell'arte» (De Marinis *versus* Duvignaud e Dufrenne).¹³

¹⁰ G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri* cit., p. XIX; poi in Id., *Teatro nello spazio degli scontri 1964-1971* cit., p. 869.

¹¹ Ivi, pp. XXI-XXII; poi in Id., *Teatro nello spazio degli scontri 1964-1971* cit., pp. 872-873.

¹² *Gorilla draghi e mongolfiere (Conversazione con Giuliano Scabia)*, a cura di S. Chiodi, A. Cortellessa, in «Il caffè illustrato», maggio-giugno 2007, p. 45; poi in *Giuliano Scabia* cit., p. 219.

¹³ M. De Marinis, *Al limite del teatro* [1983], Bologna, Cue Press, 2016, p. 69.

Ricordo anche l'incontro del 1979 dal significativo titolo *La presenza del fare. Teatro e liturgia*, prima a Pontedera, dove conosce il frate Silvano Maggiani, e poi all'Eremo delle Stinche a Panzano in Chianti, ospite del Servo di Maria Giovanni Vannucci. Nasce da qui il duraturo dialogo con il frate Silvano a cui dedica l'operina del 2020, *Canto del monaco Silvano*, con le incantevoli illustrazioni di Riccardo Fattori. D'altronde, le "operine" – come le chiamava lui – erano cerimonie rituali di una occorrenza calendariale rilevante come la fine e l'inizio del ciclo annuale, ma ancor più di un rapporto d'amicizia nato ai tempi della recita itinerante del *Gorilla Quadrumano* e rinsaldato attraverso una corrispondenza poetica che trovava la sua acme nella lettura di Capodanno in casa di Domenico Notari, muratore e cantore del Maggio Drammatico.

Scabia – laureato in filosofia – ha sempre tenuto vivo anche un interesse per l'ambito prettamente teologico, basta accennare ai temi delle discussioni tra Suor Gabriella e Don Ettore il Parco nel ciclo pavano, o ai due arcangeli, il rosso e l'azzurro, in quello dell'*Eterno andare*. O, ancora, nella *Lettera a Dorothea*, al dialogo con il francescano Padre Alfonso della Verna alle prese con il Diavolo impersonato da Scabia medesimo, per esorcizzarne la paura, e perché – diceva – «a bordo di ogni teatro c'è il Diavolo». Voglio, insomma, porre l'accento sulla religiosità, sulla tensione spirituale che muove Scabia, specie in quelle azioni volte a cercare lo stupore originario dell'accadere. Penso anche a quelle sue lunghe camminate serali e notturne nei boschi, solo o in gruppo, o ai suoi colloqui col lupo, alla ricerca del mistero dell'umano e del profondo naturale.¹⁴ Ciò non significa ridimensionarne la portata politica, tutt'altro.

Nella preparazione della drammaturgia della festa la scrittura ha un ruolo centrale e assume un senso preciso il fatto che alcune di queste azioni, dopo la celebrazione gioiosa e rituale con la comunità che le ha accolte, giungano davvero a compimento, al proprio *télos*, con la loro cronaca postrema. In modi diversi sia il drago abruzzese, sia il cavallo azzurro di Trieste e il gorilla appenninico hanno la loro definitiva consacrazione nei libri che li raccontano e che li consegnano alla memoria collettiva come preziosi documenti del suo fare teatro e letteratura, insieme.

L'opera di Scabia è sempre sostenuta e attraversata da un'incessante riflessione sul senso e sugli strumenti del proprio e altrui lavoro.¹⁵

In questo procedere per questioni meta-teatrali e meta-narrative, il pensiero sul ruolo della scrittura è fondativo: troviamo già alcuni punti di sintesi in testa e in coda al volume del 1973 nei citati *Appunti per*

¹⁴ Accadono incontri e apparizioni in una foresta incantata in *Teatro con bosco e animali*, Torino, Einaudi, 1987.

¹⁵ Gli esiti più maturi sono consegnati alle due pubblicazioni edita da Casagrande *Il tremito. Che cos'è la poesia* (Bellinzona 2006) e *Una signora impressionante* (Bellinzona 2019).

una discussione, e nella *Lode della scrittura*. Sarà poi sviluppato e persino messo in scena nella scrittura più propriamente narrativa, come ben si evince sin dall'incipit di *Nane Oca* da cui ha preso avvio questo discorso.

Quando Scabia si definisce scrittore riferendosi anche alla sua pratica teatrale è consapevole di quanto ciò possa risultare problematico:

Di fronte a un lavoro come quello coi ragazzi, o coi malati mentali, o nei quartieri con le assemblee, o altro, a prima vista può apparire difficile sostenere, a chi me lo chiede, che faccio lo scrittore, e in particolare che faccio scrittura teatrale. Ma è proprio un'ottica diversa del fare scrittura e del fare teatro quella che cerco di proporre.¹⁶

E rinviava all'«indicazione folgorante» del *Diario* di Gombrowicz là dove a proposito della letteratura, invita ad avere il coraggio di «intaccare il sistema», di rompere il suo «cerchio magico» e autoreferenziale, ad andare «in cerca di nuove ispirazioni», lasciandosi dominare da un bambino, legandosi «a gente di diversa condizione sociale».¹⁷ È un'istanza che Scabia ha sempre tenuto presente, anche dopo la stagione della sperimentazione d'avanguardia.

Ma ciò che più importa è la sua concezione della scrittura teatrale, nelle sue varie fasi e applicazioni, come un «complesso unico», che si sviluppa di capitolo in capitolo, con una sua struttura narrativa. Potremmo anche parlare di un ciclo narrativo, simile alle saghe che scriverà a partire dagli anni Novanta, dove infatti entrano da protagonisti alcuni modi del suo fare teatro (penso per esempio ai dialoghi dalle secche battute, veri botta e risposta, o alle didascalie, ai fuori scena) e finanche intere *pièces*, mostrate nel loro iter, dalle prove alla rappresentazione, o inserite come intermezzo.¹⁸ Anzi, il tracciato narrativo del ciclo pavano è, in questo senso, una vera summa, accoglie e fonde tutti i diversi ambiti in cui Scabia si è espresso: il racconto, il teatro, la poesia, la musica, il disegno, in un sorprendente concentrato, concreto e teorico, del viaggio alla ricerca di sé e di una visione del mondo dalla portata politico-utopica.

D'altronde, in Scabia questa tendenza a comporre il ciclo, a pensare e costruire la propria opera come un complesso narrativo si ritrova anche nella concezione del Teatro Vagante e nel progetto, concluso ma ancora inedito, del *Canzoniere mio* in cui ha riorganizzato, legato in una precisa struttura, tutta la sua produzione poetica – il «sentiero sottostante» del Teatro Vagante – illustrata e ritmata dai suoi disegni.

¹⁶ G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri* cit., p. XIX.

¹⁷ *Ivi*, p. 260-261.

¹⁸ G. Scabia, *Nane Oca* cit., pp. 88-95; Id., *Nane Oca rivelato* cit., p. 27-31; Id., *Il lato oscuro di Nane Oca*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 73-92.

Cito sempre dagli *Appunti per una discussione*:

Scrivere teatro può avvenire a priori (il testo scritto prima della pratica scenica), o a posteriori (gli schemi vuoti riempiti di azioni). Uno schema vuoto (si veda l'azione di Sissa), può essere riempito in molti modi, abbastanza casuali. Ma si tratta pur sempre di un'azione su traccia, in cui sono dati alcuni passaggi fissi. In tal modo l'azione teatrale aperta assume una sua struttura narrativa (un principio e una fine, una scansione, una metrica temporale e spaziale), una sua dinamica scenica. Ed è tutto questo che diventa pratica e scrittura, in identità totale. La descrizione in atto di questa pratica costituisce un ulteriore livello di scrittura, e praticamente un testo a posteriori, non ripetibile. I testi scritti in direzione della rappresentazione (come la *Commedia armoniosa*) costituiscono un nuovo livello di meditazione intorno alla pratica della partecipazione. In tal senso sia la scrittura a posteriori, sia la scrittura dei testi veri e propri, sia l'invenzione attraverso l'improvvisazione costituiscono un complesso unico.¹⁹

Sia che scriva insieme a collaboratori e partecipanti, prima durante e/o dopo le azioni, sia che scriva individualmente i suoi testi teatrali, le poesie, i romanzi, Scabia lavora sempre entro questa idea di un tutto organico, una sorta di opera-mondo aperta, sempre *in fieri*, in espansione, e dai forti connotati intertestuali, che continua a interrogarci, a gettarci dentro le contraddizioni della contemporaneità. Tale concezione trova conferma nella *Premessa*, datata febbraio 1983, alla riedizione di *Scontri generali* dove, elencando le opere e le azioni del Ciclo del Teatro Vagante, così si esprime:

Si tratta sempre di ricercare sulla forma e la scrittura del teatro (o della scrittura tout court) che a me sembrano legati insieme in un sistema unico.²⁰

Come se Scabia in questa sua costruzione di scrittura totale volesse riproporre, sotto altre spoglie, il "far grande" dei suoi pupazzi giganti. Dirà infatti del suo teatro, ma può valere anche per la sua letteratura in senso stretto:

il TEATRO mi si configura come un personaggio gigante, un contenitore vivo, la mia maschera generale. Attraverso questa maschera cerco di parlare portando avanti il discorso pratico sull'espressione, la creatività,

¹⁹ G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri* cit., p. XVIII; poi in ora in Id., *Teatro nello spazio degli scontri 1964-1971* cit., pp. 868-869.

²⁰ G. Scabia, *Premessa*, in Id., *Scontri generali*, Torino, Einaudi, 1983, p. V; poi in Id., *Teatro nello spazio degli scontri 1964-1971* cit., p. 353.

la comunicazione. In questo senso i miei testi costituiscono un discorso ininterrotto (una drammaturgia) intorno allo stato attuale dell'idea di teatro.²¹

Per concludere, mi soffermo sul laboratorio e sull'azione del *Gorilla Quadrumàno*, in primo luogo perché da poco è trascorso il cinquantenario celebrato dalla ristampa del libro-cronaca,²² poi perché nel ciclo del Teatro Vagante rappresenta una delle principali tappe, quella che – a detta di Scabia – gli «ha cambiato un po' la vita». Così si legge in *Scala e sentiero verso il paradiso*:

ho scoperto delle valenze, dei gancetti, delle possibilità che il teatro ha e che non sospettavo: per esempio di entrare in tutti i territori, in tutte le case, di non lasciar fuori niente, di prendere un palcoscenico di 2.400 km quadrati e percorrerlo tutto di casa in casa.²³

Ecco: questo «non lasciar fuori niente» esprime bene la tensione onnicomprensiva del suo fare e del suo scrivere.

Il Gorilla non parte da uno schema vuoto, come le precedenti azioni, bensì da un testo dato, una «commedia di stalla» – così è chiamata dal gruppo di lavoro dei giovani universitari e del loro professore – studiata in quanto tale, *iuxta propria principia*, e come documento di un preciso ambiente socio-culturale. Diviene poi una recita itinerante tra i paesi dell'Appennino Tosco-Emiliano e sfocia nella scrittura condivisa della cronaca di quel viaggio con il grande pupazzo. Nel fenomeno della scrittura collettiva, tra il movimento del Sessantotto e quello del Settanta-sette, questo resoconto è più di altri erede della seminale lezione di Don Milani (*Lettera a una professoressa*, 1967), nonché precursore del volume *Alice disambientata* di Gianni Celati e degli allievi del suo seminario del 1977.

Ho insistito sul ruolo fondativo della scrittura nell'opera di Scabia: nelle azioni con bambini ragazzi e adulti nei quartieri periferici di Milano e Torino, a Sissa nel parmense o nelle dodici comunità abruzzesi protagoniste di *Forse un drago nascerà*, troviamo già tra gli strumenti privilegiati la stesura collegiale di grandi manifesti, giornali murali, volantini, quotidiani. Così, «l'esperimento cardine» del primo corso al Dams (1972/1973) fu il «Teatroggiornale di strada» che, a partire dalle notizie

²¹ G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri* cit, p. XX; poi in Id., *Teatro nello spazio degli scontri 1964-1971* cit., p. 871.

²² Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna, *Il Gorilla Quadrumàno. Il teatro come ricerca delle nostre radici profonde*, introduzione di G. Scabia, a cura di A. Borghesi e M. Marino, Macerata, Quodlibet, 2025.

²³ G. Scabia, *Scala e sentiero verso il Paradiso. Trent'anni di apprendistato teatrale attraversando l'università*, a cura di F. Gasparini e G. Anzini, La casa Usher, Firenze-Lucca 2021, p. 21.

del mattino, prevedeva la messa in scena di brevi rappresentazioni su «schemi/canovaccio».

Quando poi Scabia approda all'ospedale psichiatrico di Trieste invitato da Franco Basaglia, nello spazio del "Laboratorio P", da cui uscirà il rivoluzionario cavallo blu emblema della liberazione manicomiale, lo raggiungono anche alcuni studenti del corso bolognese. Di nuovo, il ruolo della scrittura collettiva di fogli informativi è mezzo fondamentale di comunicazione interna ed esterna. Ma è anche momento di verifica e di vaglio critico del progetto. Il volume *Marco Cavallo*, pubblicato da Einaudi nel 1976, è il vivo documento di una visione lungimirante e di una pratica comune, sempre pensata e proposta "insieme" ai collaboratori.

Con il libro del *Gorilla Quadrumàno* siamo di fronte a un'operazione più complessa, un'organica narrazione a più mani in cui la cronaca si fa via via più romanzesca, pur misurandosi sempre con il senso dell'azione e degli eventi vissuti, con le istanze antropologiche, economiche, politiche e sociali, storiche e culturali delle comunità e dei territori attraversati. E si incrocia con altre testimonianze, ingloba altri racconti, si misura con le dinamiche del gruppo, che ha condiviso un'esperienza assai più dilatata nel tempo rispetto a quello chiuso dell'aula universitaria, un'esperienza non sempre facile, con le sue aspirazioni e le inevitabili tensioni.

Qui, come a Sissa o all'Aquila, ma con studenti adulti, Scabia sperimenta una nuova dimensione pedagogica che, visti gli anni, possiamo definire una contro-pedagogia, contro la pedagogia manualistica e ministeriale.

Così, come ha portato il suo fare teatro fuori dagli spazi istituzionalizzati dei teatri stabili, Scabia ha liberato il fare scuola portandolo fuori dai muri dell'accademia, oltre i tempi della didattica tradizionale. «Fare teatro/fare scuola. Il teatro come ricerca delle nostre radici profonde» recita, infatti, il sottotitolo del libro del Gorilla, dove l'accento sul verbo "fare" segnala l'istanza artigianale, nel senso nobile del termine, e pedagogica: fare scuola con il teatro e, viceversa, fare teatro facendo scuola. Il teatro come «pretesto» di un «modo di fare scuola al di fuori dell'aula universitaria e in stretto rapporto con il territorio».²⁴

L'opera di Scabia è un'opera d'invenzione, di esperimenti, di sfide. Ci si può chiedere che senso abbia, cinquant'anni dopo il suo *exploit* appenninico, riportare il Gorilla fuori da quel bosco a cui era stato riconsegnato. E, più in generale, che senso abbia ripercorrere l'intero cammino di quei viaggi che i libri del Drago, del Cavallo e del Gorilla documentano.

Sono azioni non replicabili senza la guida e il genio di Giuliano Scabia. Tuttavia, come lui auspicava, possono essere un seme da far ger-

²⁴ Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna, *Il Gorilla Quadrumàno* cit., p. 16.

mogliare, possono offrire un modello cui ispirarsi, sollecitare chi si occupa non solo di letteratura o teatro nelle sedi istituzionali (specie nelle scuole e università oggi ancor più sclerotizzate e asfittiche, tenute in scacco dall'imperio della burocrazia e delle circolari ministeriali), a industriarsi, ciascuno a suo modo e con i propri mezzi, per cercare di aprire le gabbie, tornare fuori, incontro alla realtà del proprio quartiere, della propria città, del proprio territorio per cercare di capire e far capire come va il mondo. Consapevoli che, seguendo le sue tracce e illuminati un po' dalla sua grazia, Scabia ci può davvero portare «in capo al mondo».²⁵

²⁵ *In capo al mondo* è il titolo del primo volume del ciclo narrativo dell'*Eterno andare* pubblicato da Einaudi nel 1990, che inaugura la proficua produzione narrativa di Scabia.