

---

## TRA UTOPIA E LINGUAGGIO

Leonardo Sole

### 1. L'intreccio dei codici

Tempi difficili per il teatro.

La realtà è sorda, la società refrattaria, la cultura massificata e massificante, la classe politica disorientata e trasformista. La cultura della simulazione replica se stessa e chiama trasformazione il semplice mutamento d'immagine. La politica è immobile e stagnante. C'è bisogno di utopia.

Il teatro è una macchina potente che trasforma la realtà in utopia. Per questo la cultura del simulacro spinta il teatro sempre di più verso l'emarginazione. Le scuole non parlano di teatro, l'università non parla di teatro, manca una cultura teatrale. I grandi quotidiani riducono le pagine dedicate al teatro. Aumentano invece quelle dedicate alla televisione. La crisi del teatro si aggrava. Le compagnie puntano sul classico. In Italia Pirandello e Molière vengono serviti in tutte le salse. Il linguaggio è in crisi e tende a slittare sulla realtà.

La crisi della parola è accompagnata dall'esplosione dei nuovi codici e delle nuove tecnologie dell'informazione, che hanno aperto nuove strade al linguaggio. Ma per poterle percorrere in maniera creativa, occorre arricchire la semantica e darle maggiore spessore umano, entrare nel corpo vivo della

parola, individuarne i percorsi di senso sotterranei, riattivarli in collegamento coi nuovi codici, creare nuove reti comunicative, farci scorrere la linfa nuova, assumere i nuovi significati di chi non si accontenta del mondo come è e vuole cambiarlo.

Qui entrano in gioco le culture e le lingue minoritarie.

Chi vive il problema delle minoranze, pensa in genere di essere emarginato e si ritiene fuori gioco. Ma in realtà è alla periferia dell'impero che si manifestano le situazioni più creative, è lontano dal centro dove si creano gli incroci: traduzioni, interferenze e contaminazioni di linguaggio.

Voi corsi, noi sardi viviamo al centro di questi incroci semiotici. Viviamo questa situazione con sofferenza e frustrazione, mentre potremmo trasformarla in strumento di riscatto per noi e per gli altri. Le minoranze possono dare molto alle maggioranze. Possono dare un forte contributo al linguaggio.

Ieri qui si parlava dille lingua, di Valle-Inclán, che fu un grande creatore del linguaggio, che venne bloccato, non rappresentato nella sua terra perchè non usava -è stato detto- la lingua di quella minoranza. Si dimentica che la lingua non ha senso separata dai sistemi segnici che nella lingua fanno da sfondo, vale a dire dai codici verbali e non verbali che costituiscono -dico io- l'habitat segnico della lingua: il modo particolare di gestire gli spazi, la gestualità, i tratti prosodici e l'intonazione, che la lingua materna oppressa lascia affiorare solto la superficie della dominante, un particolare senso dello spazio e del tempo legato alla cultura di origine, i segni naturali del paesaggio di cui parla Greimas, ecc.

Questi codici di fondo, questi sistemi semiotici legati alla lingua negata, come per esempio il sardo, costituiscono la ricchezza di quella lingua italiana altrimenti amorfa e inespressiva del premio Nobel Grazia Deledda. La prosa di Pirandello sarebbe sciatta e banale, se non fosse stata ravvivata da quella linfa che risale, per canali sotterranei, dalla lingua-cultura sommersa... è la Sicilia che parla attraverso la lingua italiana di Pirandello e che ha contribuito a renderlo universale. L'universalità è un fiore di carta se non è radicato nell'humus della propria terra. Quest'humus non è solo costituito dalla lingua, ma da quell'insieme di lingue verbali e non verbali che chiamiamo linguaggio.

La lingua da sola parla ma non agisce. La lingua del nuovo teatro delle cosiddette etnie, o "regionale", o "dell'identità", è una lingua progettuale che si reinventa di volta in volta e si integra (con una scelta coordinata dei mezzi e dei fini) con gli altri sistemi segnici del repertorio. È chiaro che c'è

differenza tra la ricerca individuale di un nuovo linguaggio, sia pure motivata da una sottile consapevolezza dell'inutilità del linguaggio *dato*, e per così dire ricevuto come eredità culturale della società e dalla storia (anche quando si tratti di personalità di grande rilievo, come, per esempio, Testori), e la ricerca compiuta, anche dall'individuo, ma sulla base di istanze collettive, in funzione dei temi profondi e delle forme tipiche di una determinata cultura. In questo secondo caso si tratta di dar voce a un popolo che il più delle volte non è ancora riuscito a parlare di sé al resto del mondo col suo linguaggio.

Le comunità, possiamo dire con Dell Hymes, sono organizzate come "sistemi di eventi comunicativi", dove la parola "comunicativi" indica con precisione il necessario passaggio dalla lingua in astratto alla lingua in contesto, dalla parola all'uomo che usa la parola. Ma il primo evento comunicativo in situazione (che è per definizione un pluricodice) è già un evento teatrale. Il modello stesso della comunicazione orale è affine a quello della comunicazione teatrale, se non vogliamo dire che ne costituisce la matrice. L'una e l'altra funzionano sulla base di diversi codici verbali e non verbali. Bisognerà perciò vedere qual è, di volta in volta e nelle diverse varietà repertoriali di ciascuna cultura, la funzione della parola, della musica, del canto, del gesto, e via dicendo. Se in Sardegna il codice del *silenzio* ha un peso determinante, anche la lingua verbale avrà uno spazio semiotico e funzioni comunicative diverse, meno rilevanti che nelle società dove il modello di competenza comunicativa si esemplifica nella figura del buon parlatore. Lo stesso vale per i diversi tipi e forme di gestualità. Questo non potrà non influenzare profondamente le stesse opzioni drammaturgiche e teatrali.

Poiché la cosiddetta *identità* degli individui e dei gruppi è strettamente legata alla solidità e funzionalità delle reti comunicative, e queste sono sostenute dalla ricchezza dei repertori, sarà proprio l'analisi dei repertori a guidarci nelle scelte operative, indicandoci dove è maggiore il deficit di lingua e dove è maggiore il deficit di cultura, quali intrecci di codici linguistici, culturali e teatrali scegliere e come strutturarli nella scrittura e nella messa in scena. Il testo teatrale che ne risulta dovrà cogliere le ragioni profonde della realtà, senza per questo dover pagare dazi di sorta al realismo, in qualunque forma o reincarnazione voglia presentarsi.

Pochi forse conoscono veramente, al di là di una sua immagine superficiale e per così dire folcloristica, la straordinaria ricchezza del teatro della festa così vivo ancora oggi in Sardegna: quello legato ai riti, alle cerimonie e nove-

ne, che spingono migliaia di persone a riunirsi in certi meravigliosi anfiteatri naturali, che per il resto dell'anno rimangono abbandonati a se stessi o frequentati dai pastori con le loro pecore. A quelle forme e contenuti possiamo e forse dobbiamo ispirarci, non per mimarli e ripeterli passivamente, ma per cogliere le ragioni di quel coinvolgimento globale, della creatività e consolidamento delle pratiche sociali, che il teatro moderno ha perduto e il teatro dell'identità potrebbe recuperare.

## 2. Il linguaggio della crisi

Abbiamo già detto che l'isola si presenta divaricata tra lingue, culture e sistemi produttivi diversi ma non armonizzati, vive precariamente il presente e inesplica nel suo passato, perchè non sa progettare il suo futuro. L'unico solido appoggio è costituito dalla memoria storica, e in primo luogo da quell'insieme composito e complesso di modelli e meccanismi semiotici di produzione dei testi, sia linguistici che letterari, sia artistici che artigianali, sia della cultura materiale che della formazione dell'immaginario collettivo, che giacciono, in un certo senso, depositati (ma pronti ad essere riattivati) in tutto il patrimonio culturale prodotto nei secoli dai sardi, che costituiscono il fondamento e la struttura formale della testualità popolare.

Insisto sui modelli e sulla testualità, e non sui testi nè sui contenuti, proprio per evitare certe facili confusioni in cui si continua a incorrere. Ciò che dico è esattamente il contrario di ciò che una volta si chiamava "rispecchiamento", è il contrario, ripeto, di tutte le forme di realismo o naturalismo camuffato che continuano a pervertire le nostre scene. Riferendomi alla drammaturgia e al teatro sardo di ieri e di oggi, dirò che in massima parte essa tende a copiare la realtà sulla base di tipologie rigide, che in ultima istanza riconducono a certi modelli naturalistici del teatro italiano di secondo e terzo ordine, e più in particolare a modelli realistico-sentimentali di tipo farsesco della prima metà del secolo o, nel migliore dei casi, a certo teatro napoletano preuardiano (ma anche Eduardo De Filippo è stato selvaggiamente saccheggiato) e a Gilberto Govi.

Ma il teatro non imita la realtà: la inventa. Il modello naturalistico, d'altra parte, è del tutto insufficiente e inattuale. Oggi non è più possibile paragonare le nostre realtà meridionali o delle isole alle società tradizionali e stratificate di ieri, dal momento che sono iscritte a pieno titolo all'interno dei meccanismi della società complessa. L'universo culturale e sociale di una

società complessa polifunzionale e polimorfa come la nostra può essere descritto come un incessante ribollire di eventi. Affiorano, durano un attimo, e scompaiono. Ma in quell'attimo sta la loro necessità, e in quella necessità, l'eternità. Eventi attraversati da eventi, effetto e causa della turbolenza sistemica.

Ma gli eventi stentano a diventare azione controllata e finalizzata. Ciò che dura, non ha durata. La durata è nel movimento.

In questa incessante effervescenza di eventi, alcuni eventi funzionano da lampadine direzionali e da codici di riferimento. Ma i codici sono troppo fluidi, difficilmente riconoscibili, difficilmente utilizzabili per la costruzione di quel messaggio minimo irriducibile che si chiama testo: una labile tessitura semantica che ha però la funzione di mettere ordine nel mondo. L'uomo moderno e postmoderno si trova costretto a scelte improvvise in situazioni imprevedute e in movimento. Deve scegliere la strada e allo stesso tempo tracciarne il percorso. Dove gli eventi non verificano, manca il tempo e la possibilità di esistere *negli* eventi, di partecipare all'azione comunicativa. Ma senza partecipazione e attualizzazione dei ruoli della comunicazione sociale non si diventa personaggi. E dove l'universo è costituito da un sistema complesso e fluido di strutture precarie, manca anche quella struttura più forte e stabile che è la scena. Se tutto ciò che accade, accade imprevedibilmente, non può nascere la *situazione* e non nascerà il personaggio.

Ecco perchè è presumibile che la nuova drammaturgia e il nuovo teatro tendano a negare del tutto non solo i ruoli tradizionali, ma qualsiasi ruolo, al fine di rendere la frammentazione implicita in qualunque incrocio delle miriadi di incroci della comunicazione sociale. Il teatro a cui puntare sarà perciò una sorta di antiteatro, o teatro dell'io, in cui ciò che intendiamo *io* è l'immagine mille volte riflessa e dispersa di quell'antica unità definitivamente perduta. Nell'era atomica e postatomica, in cui ogni deflagrazione possibile si è già consumata nell'interiorità di ciascuno di noi prima che nella realtà, non avrà più molto senso parlare di *io* e *tu*, a meno che questi ultimi interlocutori di un microdialogo si adeguino, in qualche modo forse ancora impensabile, alla misura dei microrganismi o del filo d'erba.

L'io detronizzato dal suo impero egocentrico e logocentrico deve saper ascoltare la voce dell'erba, penetrare nelle strutture profonde intercellulari della materia per poter cogliere le vibrazioni inaudite di quell'universo che tutti ci attraversa, e che un concetto, per così dire, imperialistico dell'io ha situato non dentro di noi, ma fuori di noi e lontano da noi... attraverso le emo-

zioni prime scaturite in noi dalla lingua materna, attraverso l'inquietudine lacerante di chi sa di vivere tra lingue e culture che la logica simulacrale di oggi rende inconciliabili, che è forse ancora possibile guadagnare la strada o lo spiraglio per quell'universo che tutti ci contiene, ma può essere contenuto in una scelta del nostro linguaggio.

In questo panorama la conquista della scena e del personaggio, che è allo stesso tempo fissazione dei ruoli fino alla rigidità della maschera e della morte, appare sempre più problematica e del tutto impossibile, almeno nei termini tradizionali o comunemente intesi. Mancano la certezza del reale e le sue regole. Se il teatro è un insieme di regole e di convenzioni, se le regole e le convenzioni sono radici barbe e rizomi necessari al teatro per esistere e radicarsi nella realtà, allora nè quel teatro nè quella realtà sono più possibili.

La salvezza potrà ancora una volta venire dalle contraddizioni implicite nella stessa forma teatrale. Il teatro -ripeto- succhia realtà e restituisce utopia. Vive di realtà negando la realtà. Crea per virtù di linguaggio universi possibili da mettere a confronto col vecchio universo e rinnovarlo. La realtà negata diventa così più reale della realtà.

Poiché nessun universo del reale o dell'immaginario nasce dal nulla, ogni creazione dell'uomo è profondamente radicata nei suoi sistemi culturali e linguistici. Il nuovo nasce dall'antico. Il nuovo linguaggio dal recupero e dalla riattivazione delle matrici linguistiche e culturali: nel nostro caso, il riconoscimento e il ritrovamento dei sistemi segnici che, con la lingua, formano quell'insieme originale e irripetibile che è la cultura sarda nel suo percorso storico.

Questo continuo lavoro di scambio fra i testi (e i resti) della cultura sarda testi linguistici, musicali, prosemici, della cultura materiale, ecc.- potrà consentire l'identificazione dell'*automodello* e, conseguentemente, la riattivazione delle regole di produzione e riproduzione, naturalmente in contesti e modi diversi, di tutto ciò che è stato prodotto, o piuttosto di quel di testualità.

Il teatro è uno strumento potente di riconoscimento e di ritrovamento di sè, uno specchio in cui riformare la nostra immagine e continuamente verificarla e confrontarla nell'atto del suo formarsi.

Per la sua straordinaria capacità di restituzione in forme testuali sempre nuove quei contenuti che dalla realtà ha derivato, il teatro è oggi per i sardi forse lo strumento privilegiato di ricerca di un nuovo linguaggio, vale a dire una nuova immagine di sè e del mondo.

Ma chi intraprende questa difficile operazione, deve averè chiara consapevolezza che la crisi del linguaggio che noi viviamo deve generare *il linguaggio -o un linguaggio- della crisi*. Il luogo primo di questa ricostituzione del linguaggio dai frammenti del linguaggio è, paradossalmente, quello di massima debolezza e fragilità, che nei sistemi occidentali è occupato dalla società e dalle lingue emarginate: quello che i fisici definiscono di *turbolenza sistemica* e noi preferiamo chiamare incrocio semiotico, punto d'ncontro e di conflittualità di lingue e culture diverse.

Di lì parte certamente la strada che potremo intraprendere con chiarezza dei mezzi e dei fini. Ma c'è anche il rischio di prenderne una che non conduce da nessuna parte, o di non prenderne nessuna.