

La proposta del gruppo teatrale "La Botte e il Cilindro" era semplice quanto una... fiaba ad incastro, del tipo *Le mille e una notte*, dove gli eroi, i temi e i motivi si intrecciano e si rincorrono a vicenda in un incessante "passamano" quasi rituale. Dalle discussioni con i membri del gruppo risultava chiaro, infatti, che occorreva muoversi su tre o quattro piani diversi; in particolare si doveva:

a) trasporre sulla scena i tempi, le digressioni e gli incantesimi della fiaba popolare: un'operazione già ampiamente collaudata e relativamente facile, perché nessuna forma di racconto è più "teatrale" della fiaba; basterebbe, in proposito, ascoltare dal vivo un autentico narratore popolare per scoprire "performances" degne di Carmelo Bene, dove ogni pausa, ogni espressione, ogni acuto sono finalizzati a catturare l'attenzione del pubblico. La fiaba scritta perde un buon sessanta per cento di fascino rispetto a quella raccontata;

b) riprodurre il clima dei "*Contos de foghile*" nel loro complesso: compito decisamente più complicato, perché tendente a ritrovare un'ambientazione e una ritualità inesorabilmente perdute. Si raccontava, infatti, attorno al focolare, dopo il tramonto, "pro tennere ischidos sos pizzinnos", per tenere svegli i bambini, ma anche per fissare i ricordi di una giornata faticosa e soprattutto per mantenere intatti i contorni della memoria collettiva. Ma non basta: *contos, contascias e paristorias*, legati come perle d'una

collana, servivano anche ad esorcizzare oscure forze maligne che formulavano incantesimi affinché il pane non lievitasse nei forni, la lisciva non bollisse nei grandi paioli, l'esile filo di lana delle rocche si spezzasse e il vento ("Sos bentos sun diaulos") scompigliasse la serenità del desco familiare: la magia della parola contro l'atavica paura del buio;

c) recuperare al gruppo teatrale il patrimonio esperienziale della cultura popolare e, in particolare, di quella sarda: ma questa è una faccenda loro, che attiene cioè alle modalità di ricerca del gruppo stesso;

d) superare la dicotomia linguistica tra sardo e italiano, croce e delizia di tutti i gruppi teatrali isolani, il cui obiettivo è appunto quello di essere capiti tanto dai sardofoni quanto dagli "italioti": perché sarà anche vero che il linguaggio teatrale è universale, ma chi le scrive le didascalie sul lato basso della scena? Il rischio delle rappresentazioni in "limba" è sempre lo stesso: l'impossibilità di superare il ristretto ambito del villaggio che è in tutti noi e, all'interno di questo, privilegiare, più per pigrizia che per calcolo, le forme "idiomatiche" — a volte ridanciane a volte smaccatamente retoriche — che tendono solo a perpetuare gli antichi tabù.

Anche il personaggio centrale di questa storia — costruita teatralmente con il gruppo —, il principe Ginó (chissà da quale impasto linguistico ha tratto questo nome la narratrice Maria Nudda di Martis che me la raccontò), si muove apparentemente a disagio in un ambito di bilinguismo imperfetto (ma l'imperfezione è nostra, e non del personaggio, che non ha in origine alcun problema linguistico), ma poi si scopre che il suo viaggio verso l'ignoto — che nelle fiabe tradizionali ha sempre un valore iniziatico — passa attraverso una serie di tappe in cui il recupero

della “lingua madre” è condizione necessaria per il superamento degli ostacoli, senza mai tuttavia fargli perdere di vista la propria autonomia espressiva. E soprattutto senza mai farla perdere allo spettatore.

*Franco Enna*



