

Vincenza Costantino

## Tragedie della storia e commedie della vita La produzione drammatica di Antonio Spadafora

I due volumi dal titolo *Tra dramma e vita* (Roma, 2010) raccolgono la più significativa produzione teatrale di Antonio Spadafora (Cosenza, 10 agosto 1915 – 1 ottobre 2004). La sua è una personalità interessante e atipica, celata nelle apparenze dello scrittore dilettante di provincia. Una pervicace e ricercata ostilità alle mode letterarie e una naturale facilità nel comporre in endecasillabi sciolti costituiscono le principali caratteristiche di una produzione ampia e varia, che va dai primi anni '60 fino alla fine dei '90. Accanto a romanzi, racconti, poesie e qualche breve saggio sull'educazione scolastica, si distinguono una ventina di testi drammatici, a testimoniare un legame con il teatro tenuto sempre vivo ed esercitato con cura nel corso del tempo.

*Sibari muore* è l'opera al centro dell'universo poetico di Spadafora. Rivisto, riscritto, redatto in tre versioni nel corso di un trentennio, il dramma dedicato all'ascesa e alla rovinosa caduta della città magno-greca segna sempre il ritorno, dopo la sperimentazione di altri generi e di altri temi ritenuti più attuali, alla tragedia storica e alle origini calabresi, a testimoniare un'impossibilità, per l'autore, di allontanare da sé tematiche e stilemi che ne dominano, anche dolorosamente, l'orizzonte poetico e umano oltre che quello degli studi d'impronta classica.

La tragedia incarna il dovere morale dell'intellettuale e al tempo stesso è la misura di una sfida continua con la modernità, che ha origine nel riconoscimento della difficile eredità tragica del mondo greco nella storia della letteratura italiana. Tramite essa è possibile mantenere un dialogo continuo con le radici culturali del passato, perché «è proprio l'atteggiamento dell'uomo moderno che ha fatto perdere di vista all'analisi letteraria il significato di quei valori eterni come l'amore, l'odio, la passione per il potere, l'amicizia, il rapporto con la divinità che il modello della tragedia classica e la «sinteticità lirica» dell'endecasillabo riproducono in modo autentico».<sup>1</sup> È dovere dell'intellettuale ripartire dalla passata tradizione letteraria e farla propria, rileggerla in chiave territoriale e sociale per poi, infine, prendersi la responsabilità di colmare i vuoti presenti in una storia regionale troppo poco conosciuta.

Lo scrittore alla forma tragedia sempre ritorna con insistenza e trasporto, prendendo ogni volta le distanze dai generi ritenuti più bassi, dalla commedia e dal grottesco a cui pure si esercitava con continuità e a cui sempre risultava più affine per indole e capacità espressiva. Perché solo nella scrittura tragica si può articolare un rapporto critico con la storia e soprattutto attraverso l'esplicitazione del conflitto si può evidenziare la funzione didattica ed educativa dell'arte. *Sibari muore* incarna l'insieme di questi elementi: da una parte vi si riconosce una linea di continuità con la tradizione

<sup>1</sup> A. Spadafora, *Introduzione*, in *Tra dramma e vita. Tragedie e drammi storici*, Roma, Sovera Edizioni, 2010, p. 36.

tragica calabrese d'inizio Ottocento,<sup>2</sup> sempre ansiosa di corrispondere ad un ideale modello classico, dall'altra vi si attribuisce un approccio alla materia più originale e postmoderno grazie all'ingresso di elementi fantastici ed ironici tesi a catturare l'attenzione delle nuove generazioni.

Per Spadafora il teatro serve soprattutto a drammatizzare la storia, riaccendendo, attraverso la struttura dialogica, l'interesse dei giovani. Gli endecasillabi sciolti o il verso libero non ostacolano l'apertura ad un lessico che accosta arcaismi poetici e linguaggio contemporaneo, così ogni argomento può essere incluso nella forma tragica: dall'età magno-greca di *Sibari muore* al XVII secolo di *Feste e roghi nella Cosenza del Seicento*, fino agli anni '70 di *Pasolini*. Inoltre, di pari passo con lo svolgersi delle trame, i contesti storici, in cui le vicende sono calate, si delineano con progressiva chiarezza, lasciando emergere abitudini, usi e costumi in atto nelle differenti epoche e nei diversi luoghi e ambienti sociali.

È pensando, forse, ai suoi alunni che Spadafora contestualizza bene i testi, offre cronologie delimitate, come anche collocazioni geografiche precise; ama fornire coordinate certe in cui calare personaggi e azioni. Ed è sempre con lo sguardo rivolto alla scuola, alla divulgazione di conoscenza, che nei testi prendono forma affreschi abbastanza ampi e variegati, situazioni complesse e vicende accattivanti, perché il tentativo rimane quello di offrire un quadro il più possibile ricco di relazioni e comportamenti umani in contesti sociali e culturali completamente differenti. Le corti, le piazze, le abitazioni, le strade sono sempre luoghi di incontro e di raccolta di personaggi appartenenti a differenti classi economiche, razze, culture, età; un mondo di rapporti in continua evoluzione in cui i caratteri si delineano e si arricchiscono attraverso il confronto. Ad esempio in *Feste e roghi nella Cosenza del Seicento*, la storia è insieme contesto e pretesto della lotta della ragione e del sentimento contro la superstizione e la dittatura del potere.

Il testo narra l'autodafé di Laudomia Mauro che, presentata in principio come una donna stimata, saggia e rinomata guaritrice nella Cosenza del Seicento, verrà in ultimo arsa viva in piazza in quanto accusata di stregoneria. Alla vicenda particolare della maga, documentata dalle cronache,<sup>3</sup> si intrecciano questioni sia locali sia universali: l'istituzione a Cosenza del culto della Madonna del Pilerio, la fondazione di una Accademia di studi letterari, gli echi della lotta ingaggiata dalla Chiesa contro Telesio e Campanella, l'infuriare della persecuzione contro i Valdesi. Argomenti cruciali nella storia non solo della Calabria, argomenti che Spadafora recupera con l'attenzione dello studioso ma soprattutto con il piglio dell'uomo di cultura che deve farsi carico del rinnovo della memoria storica, culturale ed artistica del proprio territorio.

Quando l'autore si allontana dalla storia antica e si avvicina al contemporaneo le tragedie prendono caratteristiche più originali e strutturalmente più ardite. *Pasolini* e *L'omicidio Moro fra tragedie contemporanee* sono opere dettate dall'attualità più urgente, da un'aderenza al reale che spinge Spadafora a cercare nella scrittura

<sup>2</sup> Cfr. V. Costantino, C. Fanelli, a cura, *Teatro in Calabria 1870-1970. Drammaturgia repertori compagnie*, Vibo Valentia, Monteleone, 2003.

<sup>3</sup> La vicenda è riportata da D. Andreotti nella *Storia dei cosentini* (Editrice Casa del Libro, Cosenza 1961); chiarita poi da L. Addante, *Cosenza e i cosentini*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2001.

drammatica un'opportunità di riflessione e approfondimento su questioni aperte e irrisolte. La tragedia *Pasolini* viene scritta a distanza di sei anni dalla morte del poeta, una distanza che è studio e riflessione intorno a questa complessa figura.

Come già in *Sibari muore*, si avverte anche qui la ricerca stilistica di una forma tragedia d'impronta classica che però, in questo caso, ingaggia una lotta di resistenza con l'argomento trattato. Pier Paolo Pasolini è, infatti, poeta e personaggio moderno, difficilissimo da contenere e imbrigliare in una struttura teatrale e poetica classicheggiante come quella che orchestra Spadafora. Non tanto e non solo per la scelta del verso, ché anzi qui, più che nelle altre tragedie, l'endecasillabo e il settenario hanno pregi di originalità, ma quanto per l'idea di una drammaturgia lontana dalla scena, ancorata esclusivamente alla pagina scritta.

Il testo è diviso in cinque atti che rappresentano, attraverso la trasfigurazione di alcune situazioni ed eventi specifici, la vita di Pasolini e descrivono sinteticamente la parabola discendente dell'uomo e dell'artista, attraverso l'alternanza dialogica dei personaggi principali, Pasolini e il suo Alter ego, a partire da «il successo» (atto I) per arrivare a «la fine» (atto V). Le vicende umane di Pasolini non sono nella trama mai scisse da quelle intellettuali ed artistiche, ma comunque filtrate secondo una personale visione critica. Il contrasto fra il Pasolini pubblico e privato, il poeta e l'uomo, viene risolto con un espediente letterario: la presenza in scena di un personaggio doppio, umano e robotico. C'è anche una motivazione ideologica nell'imporre a *Pasolini* una struttura rigida di versificazione, come se si trattasse di un tentativo poetico, ed estremo, di porre ordine ad un disordine che è dato, innanzitutto, dalla contraddittorietà suscitata dall'analisi del personaggio Pasolini, in particolare rispetto alla questione dell'inconciliabilità fra figura pubblica e privata. Tale dissidio si riflette nella dicotomia che attraversa tutto il testo. Il problema per l'autore è duplice: da una parte sforzarsi di capire, ricostruire, restituire attraverso la scrittura per il teatro un personaggio pubblico, definirne il profilo, il carattere, le sfaccettature segrete; dall'altro porre dei limiti alla storia e alla cronaca nonché alla forza rappresentativa di quest'ultima attraverso l'inserimento di elementi esterni e di un linguaggio poetico che astrae e allontana dall'aderenza alla realtà.

Nel complesso i testi ambientati nell'Italia contemporanea si concentrano principalmente sulla famiglia borghese, con analisi impietose attuate sia nelle commedie e negli atti unici, sia nelle tragedie d'ambientazione moderna. La famiglia è sempre vista in maniera duplice, come appare dall'esterno e come appare dall'interno, e non è mai una famiglia perfetta, neanche quando è dominata da rapporti di affetto e stima reciproca. Non ci sono personaggi puri, tutti hanno sempre qualche lato oscuro, o semplicemente nascosto, che ad un certo punto deflagra, con esiti che possono essere sia negativi sia positivi.

Ad esempio *L'omicidio Moro fra tragedie contemporanee* crea un modernissimo cortocircuito fra il ritrovamento del corpo dello statista ucciso nel 1978 e il *family mass murderer* della cosiddetta «belva di Vercelli»<sup>4</sup> del 1975, avvenimenti che Spadafora fa

---

<sup>4</sup> Per lavorare alla stesura de *L'omicidio Moro fra tragedie contemporanee* Antonio Spadafora aveva raccolto diversi articoli relativi al cosiddetto caso Graneris. L'eclatante fatto di cronaca vede protagonista Doretta Graneris di 18 anni e

coincidere proprio nella notte del 9 maggio 1978. Gli anni bui della politica nazionale, concretizzati in un caso esemplare, sono posti in relazione a una strage familiare compiuta da due adolescenti per futili motivi. In questo caso l'autore rinuncia all'uso del verso, per assicurare anche nella maniera più estrinseca la tenuta della verosimiglianza nella rappresentazione delle due vicende di cronaca incrociate.

La struttura drammatica de *L'omicidio Moro* è apertamente metateatrale e articolata in una serie di svelamenti successivi. Nel passaggio fra la prima e la seconda parte, fra il pomeriggio del 9 maggio 1978 e la notte, abbiamo un capovolgimento ironico, che marca lo spostamento dalla tragedia dell'assassinio politico alle tragedie contemporanee prive di motivazioni, aspirazioni, pensiero.

All'interno di una villa in campagna, la famiglia di Lidia, ospita quella del fidanzatino Marco. Le discussioni, le passeggiate, i discorsi dei quattro adulti offrono il repertorio più scontato della borghesia italiana degli anni '70, con tutti i suoi limiti e le pretese intellettuali. L'elemento destabilizzante è dato dalla presenza incombente delle notizie relative al rapimento del presidente della Democrazia Cristiana Aldo Moro – rapimento che da lì a poco si tramuterà in omicidio –, che ovviamente si rivela un irresistibile catalizzatore di attenzione e al tempo stesso un anestetico rispetto alla realtà. In quest'atmosfera, all'apparenza tranquillizzante e protetta, si scatena un conflitto generazionale sordo e cupo, anticipato e mantenuto come sottofondo continuo dai dialoghi, torbidi e violenti, dei fidanzati diciassetenni. L'orrore esplode dopo la notizia dell'uccisione di Moro, appresa dal telegiornale, che funge da detonatore al disegno, a lungo progettato e discusso dai due giovani, di sterminare le due famiglie, ritenute d'ostacolo alla loro felicità.

L'ironia dello scrittore si appunta proprio sulla cecità degli adulti, che assorbiti dall'interesse superficiale nei confronti della tragedia pubblica che si sta consumando, perdono di vista gli accadimenti che si svolgono intorno a loro, incapaci finanche di leggere gli evidenti segnali di follia dei figli che stanno organizzando la strage.

Lo sdoppiamento dei personaggi e l'inserimento di coppie speculari genitori/figli o adulti/adolescenti, è presente in tutta la produzione di Spadafora, come risulta evidente, ad esempio, nella commedia *L'orfanotrofo*. Si tratta di un'opera dei primi anni '60, che racchiude le caratteristiche fondamentali ricorrenti nella successiva produzione di atti unici e commedie grottesche. Vi si intrecciano la critica alla Chiesa e al perbenismo borghese, le questioni più squisitamente legate ai rapporti familiari e all'educazione dei figli, nonché una particolare e contraddittoria questione femminile che rimette in discussione il ruolo della donna intesa come moglie, amante, figlia, compagna.

L'attenzione all'universo femminile e all'educazione dei giovani e la critica alla società contemporanea sono i punti di forza dell'universo tragicomico e grottesco di Spadafora. La trama racconta una truffa ordita da un finto prete per motivi economici grazie anche alla complicità di una giovane donna. È una commedia in cui si ride amaro, conclusa da un lieto fine venato di tristezza, un lieto fine che mostra come sia sempre impossibile ricostituire gli equilibri iniziali, ricomporre le parti.

Il «teatro nel teatro» d'impronta pirandelliana non è l'unico riferimento culturale in

---

il suo fidanzato Guido Badini di 21. I due giovani, il 13 novembre del 1975, con l'aiuto di alcuni complici, uccisero la famiglia di lei, composta da cinque persone, riunita davanti al televisore nella casa di Vercelli.

un'opera intessuta di rimandi intertestuali che vanno dall'Ibsen di *Casa di bambola* al dissacratorio capolavoro schnitzleriano *Girotondo*. Nella camera d'albergo di Antonio Ferdo, a partire dalla scena quinta, inizia un vero e proprio alternarsi di personaggi che entrano, dialogano con il finto prete, ne subiscono il ricatto economico e, uscendo, si danno quasi il cambio. Così Spadafora imbastisce una vera e propria galleria di personaggi, rivelando un felice gusto nella costruzione di tipi fissi da commedia. L'opera è un testo ben calibrato, che avrebbe potuto funzionare bene sul palcoscenico, soprattutto per la cura con cui sono stati costruiti i caratteri dei personaggi; rivela autentiche attitudini sceniche e conoscenza dei ritmi teatrali e risulta pienamente inserita in un contesto culturale e artistico coevo all'autore, a conferma del fatto che l'atteggiamento di distanza dalle forme e dai generi del teatro contemporaneo è una scelta consapevole, giustificata dalla preferenza per la tragedia, laddove la commedia si configura come luogo possibile di sperimentazione e di interferenza fra generi, stili, tecniche.

*Sibari muore* e *L'orfanotrofia* sono esemplari di un modo di lavorare che interessa tutta la produzione drammatica di Spadafora, riferimenti imprescindibili di un mondo poetico a cui l'autore guarda anche quando se ne discosta. In effetti, dagli anni '80 e '90 in poi, l'autore abbandona progressivamente il genere tragico e le sue rigide imposizioni per orientarsi verso una forma più agile di dramma storico. Appartengono a questa categoria due opere ultimate nel 1994: *Le mohabite Orpa e Ruth* e *Il morgengabe*. In entrambi i casi lo spunto storico è piuttosto pretesto per creare personaggi autonomi, mentre vengono affrontati temi ed epoche storiche poco trattati nel teatro ed in generale poco conosciuti. La questione delle origini della dinastia del Cristo e quella delle antiche tradizioni medioevali calabresi sono spunti colti che conducono verso opere curiose, di piacevole lettura, in cui l'approccio sempre didattico, liberato stavolta da imposizioni di genere e di metrica, guadagna complessivamente nella costruzione dei personaggi, nell'articolazione delle vicende, nella creazione di un'atmosfera più intima e teatrale.

Qualcosa di simile coinvolge anche la commedia, poiché Spadafora progressivamente abbandona strutture pirandelliane per andare in direzione di testi più agili, atti unici o drammi che non rientrano in nessuno schema precostituito. Spesso la Calabria vi fa da sfondo e, anche se non nominata, è comunque riconoscibile nelle abitudini e nei modi di fare dei personaggi più diversi. La Calabria è un contesto ideale in cui costruire le vicende particolari ma anche quello da cui prendere le distanze in direzione dell'universalità. Tale presenza si articola nella scelta degli argomenti, nella descrizione degli ambienti e dei caratteri dei personaggi, oppure, per contrasto, nel netto rifiuto del provincialismo che la piccola città del Sud rappresenta. Il paesaggio è infatti fonte d'ispirazione continua e induce una corrispondenza sensibile fra natura e stati d'animo.

Ma la Calabria è anche terra di mali endemici, di cattive abitudini e di malgoverno, caratteristiche puntualmente incarnate dai personaggi che rivestono cariche istituzionali. L'arma che utilizza Spadafora per smascherare questi caratteri è sempre l'ironia. Il politico è un uomo poco intelligente e privo di spirito, incapace di afferrare l'ironia e di dialogare con gli altri, pur parlando senza sosta. In compenso, ha talento

per gli affari e, spesso, riesce nei suoi intenti, ma a grande prezzo, cioè perdendo in dignità e umanità, talora senza neanche accorgersene. Fra il biasimo di chi gli sta intorno.

Gli esempi sono molti: in *Il vecchio che ritornò giovane* abbiamo l'Onorevole Ciarla che già nel cognome contiene la sua caratterizzazione; in *Ho le traveggole!* il protagonista, Vitaliano Catta, è deputato regionale; in *Il 28 aprile* la questione della rappresentanza politica è trattata ad ampio spettro attraverso candidati ed elettori; in *Harem e pazzia* abbiamo sia un Onorevole sia un Contronorevole; in *L'orfanotrofio*, fra i ricattati, c'è ovviamente un Deputato provinciale, uomo dedito al lavoro e al gioco d'azzardo. Tutti questi politici presenti nelle commedie hanno sempre qualcosa nel portamento, oltre che nel comportamento, che li tradisce e ne palesa un'identità di «uomini da niente». Poiché nel mondo teatrale costruito da Spadafora, è solo la donna, e il disinteressato sogno d'amore che essa rappresenta, ad incarnare una possibile via di fuga da una società corrotta e in cui non ci si riconosce, né ci si vuole riconoscere. Quello di Spadafora è un teatro didattico, avvicina alla storia meno nota, all'attualità più difficile da decodificare, alle segrete dinamiche familiari e comportamentali. Si tratta di un teatro più della mente che non della scena, più della pagina scritta che non della recitazione. È teatro della chiarificazione dialogica e filosofica, dell'uso del dialogo come forma letteraria atta a spiegare, illustrare, chiarire una teoria filosofica, storica, politica, morale. È un teatro per abituare al ragionamento e all'amore per la cultura, per la storia e, soprattutto per la parola poetica. Spadafora si pone l'obiettivo, altissimo e inarrivabile, di colmare, con i suoi dialoghi, quel vuoto caotico che avvertiva intorno a sé, fatto di brusio televisivo e chiacchiericcio insolente, alla ricerca di uno spazio per la riflessione.

Nell'insieme dei testi, soprattutto nelle commedie e nei drammi storici, la personalità del professore e del dirigente scolastico e la responsabilità sociale e culturale del ruolo rivestito prendono il sopravvento con significativa frequenza attraverso le parole di qualche personaggio. Ma ad essere bacchettati non sono necessariamente gli alunni. Spesso anzi lo sono i presunti maestri. Spadafora ama ricordarci che fra vecchi e giovani il divario è incolmabile, ben rappresentato dalle incomprensioni continue fra genitori e figli. Ma il suo non è uno sguardo accusatorio: i figli a volte riescono a cavarsela meglio dei genitori, che per affrontare i problemi devono prodursi mondi alternativi, personaggi immaginari, situazioni impossibili, quando magari potrebbe bastare una genitorialità più onesta e soprattutto «congiunta», basata sul rispetto reciproco e sulla consapevolezza dei propri limiti.

L'universo dei figli è qualcosa di insondabile, da cui i genitori rimangono talvolta esclusi. Quando la comprensione pretende di essere piena e assomiglia a una resa senza condizioni, il modello educativo non funziona più e nemmeno esiste, perché si risolve in un adeguamento dei genitori al sistema di vita dei figli e diventa un modello paradossale, che denuncia un malessere profondo. Un atteggiamento amicale e acritico è da biasimare, almeno quanto quello fondato sullo scontro univoco, che vede i genitori sempre pronti a decidere al posto dei figli o ad imporre loro la propria visione del mondo. Dall'analisi e dalla comparazione dei testi viene fuori un modello educativo che vuole fare proprie le ragioni dei giovani, mettendo però in conto che resteranno

sempre delle zone d'ombra, dei segreti che non devono essere rivelati, che non devono essere necessariamente condivisi.

È questo rapporto fra genitori e figli un *fil rouge* che ritorna trasversalmente in tutte le opere drammatiche di Spadafora, anche quando il rapporto non è esplicito ma solo evocato o quando in discussione non è più il rapporto fra adulti e adolescenti ma anche fra genitori anziani e figli adulti. Così accade ad esempio in *Ho le traveggole!* In quest'atto unico grottesco il confronto è fra una coppia adulta, senza figli, ed i genitori della donna. Soprattutto nel dialogo della Scena Settima, l'unico fra madre e figlia, si delinea uno scarto che non è più e non è solo generazionale, ma intellettuale e sentimentale insieme. Quelle che Ersilia difende, attuando però un comportamento scorretto, sono le ragioni del cuore, di una donna che nell'accordo matrimoniale si è sentita offesa, tradita, parte di una vuota contrattazione. Mentre la madre appare adesso frivola, instabile, una donna che asseconda la sua sensualità dietro una facciata rispettabile e borghese. La differenza non è data semplicemente dall'età anagrafica o dallo scarto generazionale – così come la vicinanza non è mai, nei testi di Spadafora, data dalla consanguineità –, ma dalla percezione del tempo, da un sentirsi giovani di cui non si ha consapevolezza perché è vissuto al presente e da una maturità che si riconosce solo in quanto è avvertita come distante rispetto a quel sentirsi giovani. Le questioni relative alla percezione del tempo, al conflitto generazionale, alla responsabilità degli adulti nell'educazione dei giovani, si articolano in maniera completa e matura in *Il vecchio che ritornò giovane*, commedia fra le più originali per i contenuti e la più risolta per organizzazione complessiva di accadimenti e personaggi. L'autore la definisce inizialmente come opera di «fantascienza», per poi riconoscere in essa uno slancio verso «l'atteggiamento utopistico dell'anima umana». Per quest'opera si può senz'altro parlare di «realismo magico», molto vicino a quello di Corrado Alvaro nel testo teatrale *Il diavolo curioso*.

Incomprensione linguistica, con equivochi conseguenti, è quella che riguarda non solo i vecchi e i giovani, la società civile e la classe politica, ma anche l'uomo e la donna. Spadafora è autore teatrale che dedica una particolare attenzione ai personaggi femminili, attraverso una maggiore ricchezza di tipi, caratteri e sfumature, rispetto a quelli maschili. È un dono prezioso quello che l'autore fa alle giovani donne calabresi, e non solo, quello di costruire per loro dei ruoli non secondari, non monotoni, di riconoscerne l'originalità di un sentire diverso, la capacità di leggere il reale in maniera inedita. In effetti soprattutto nelle commedie le idee più forti e rivoluzionarie, da un punto di vista intellettuale, così come le analisi sulla società e sul contemporaneo sono spesso affidate alle donne, anche se loro parole restano troppo inascoltate: discorsi che gli uomini non capiscono o fingono di non capire.