

FLAVIA CRISANTI

«Una risata ci seppellirà»: il comico nel teatro di narrazione e la sua riproducibilità mediatica

In

Letteratura e Potere/Poteri

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FLAVIA CRISANTI

«Una risata ci seppellirà»: il comico nel teatro di narrazione e la sua riproducibilità mediatica

Ridere e fare ridere il pubblico per esorcizzare la paura del potere e per criticare il sistema sociale e politico è una tra le sue caratteristiche proprie al teatro italiano contemporaneo.

In particolare il teatro di narrazione - o teatro civile - ha fatto del potere eversivo del riso il proprio punto di partenza per creare, in diversi modi e in diverse forme, una forte opposizione al potere politico.

Che si tratti del riso che nasce dal racconto familiare di Marco Paolini, o del realismo magico di Ascanio Celestini misto al comico del romano da borgata, o ancora della narrazione ridicolizzata della grande Storia del potere italiano di Daniele Timpano, il teatro di narrazione – genere ambiguo per definizione – crea un proprio codice linguistico e scenico che mette alla berlina il potere in Italia attraverso il riso e il comico.

Fare ridere il pubblico per esorcizzare e criticare il sistema socio-politico è uno tra gli aspetti che il teatro italiano contemporaneo ha messo in evidenza, fino ad arrivare a farne una delle sue caratteristiche principali.

Quest'osservazione si adatta molto bene al teatro di narrazione, chiamato anche teatro civile, che ha costruito la propria identità teatrale sul potere eversivo del riso.

Eredità diretta del teatro monologante degli anni Sessanta fondato da Dario Fo¹, il teatro di narrazione coniuga riferimenti e dipendenze più o meno esplicite alle forme di letteratura orale tradizionale - come i *cunti* e i racconti popolari - con tematiche sociali forti che gli danno un'evidente connotazione politica. Senza identificarsi con una tipologia teatrale univoca e definita (tragedia, commedia, monologo...), il teatro di narrazione mescola le fonti, le forme letterarie (racconto scritto, ricordo, apologia...), le lingue (italiano, dialetto, moderno 'grammelot' foiano) per comunicare in modo immediato e spontaneo con il pubblico, destinatario del 'j'accuse' politico espresso nel testo.²

Cercando di visualizzare un esempio di teatro di narrazione possiamo osservare che, sulla scena, vedremo un narr-attore che recita/narra un testo che tocca argomenti di ordine sociale, politico e storico davanti al suo pubblico³.

Difficilmente troveremo altri elementi sulla scena – ad eccezione di qualche oggetto, delle luci e, a volte di una musica che accompagna o integra la narrazione - perché è il narr-attore che, con la propria voce e la propria mimica, riempie lo spazio scenico: seguendo una forma monologante, egli racconta una storia che, poco a poco, fa emergere un problema. Il suo *récit* si snoda tra ricordi, citazioni dirette di fonti ufficiali o letterarie e, grazie a una lingua spesso aperta al dialetto, affabula il pubblico che lo segue nel suo viaggio narrativo.

Durante tutta la sua *performance* il narr-attore racconta storie che fanno ridere: che si tratti di una vicenda divertente o di un evento che sembra non avere nulla in comune con l'argomento dello spettacolo o ancora un racconto basato sul *non-sens* il pubblico inizia a sorridere, e poi a ridere. L'autore cerca, quindi, in un primo momento di mettere a proprio agio gli spettatori, evocando ricordi comuni e parlando una lingua semplice, immediata, a volte, anche volgare.⁴ Il riso del pubblico è il segno che il narr-attore aspetta per poter introdurre la componente socio-politico. Facendo cadere un simbolico velo di Maya, l'autore capovolge il senso comico del suo testo: la

¹ Per una panoramica su Dario Fo si veda S. SORIANI, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo* (1959-1969), Corazzano (PI), Titivillus, 2007.

² D. BIANCHETTI, *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Milano, Edizione Ambiente, 2010.

³ G. GUCCINI, *La bottega dei narratori: storie, laboratori e metodi di Marco Paolini, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Dino Audino, 2005.

⁴ Ivi, 20.

risata, che aveva permesso l'istaurarsi di un rapporto di fiducia con gli spettatori, si trasforma in una riflessione amara, e il sorriso diventa un ghigno satirico.⁵

Fino a questo momento si potrebbe dire che il teatro di narrazione altro non è che il modello foiano adattato alla società degli anni Duemila: stessa funzione del riso e del comico, stessa idea della scena monologante, stesso uso della lingua. Effettivamente riconosciamo diversi elementi di somiglianza e di dipendenza, come è stato già evocato, dalla produzione di Fo, ma l'elemento che marca una differenza forte è l'uso che viene fatto dei media dalla parte dei narr-attori. Certo, anche Dario Fo era stato un *animale televisivo*, ma per la generazione degli autori che si sono presentati sulle scene dal Duemila in poi, il ruolo dei media e dei social network è stato parte integrante del loro impegno politico fin dai primissimi spettacoli. Non solamente il post su Facebook o la comparsata in televisione sono necessarie per farsi conoscere, ma permettono anche di uscire dal teatro, luogo privilegiato, e di offrirsi a un pubblico diverso per estrazione sociale, età e provenienza. È, quindi, un sistema che permette al riso eversivo di risuonare più a lungo e ovunque.⁶

Proviamo, quindi, ad entrare nel laboratorio creativo del teatro di narrazione prima di analizzare tre casi esemplari per il nostro studio.

Osserva Soriani che, quando assistiamo ad uno spettacolo o leggiamo un testo del teatro di narrazione, abbiamo l'impressione di riconoscerci nel racconto e di individuare degli elementi che ci sono vicini: possono essere degli oggetti particolari, delle marche, un lessico familiare, o ancora dei luoghi che rimandano a ricordi personali e, nello stesso tempo, universali.⁷

La struttura dei testi accoglie riferimenti provenienti dal cinema, dalla radio, dalle canzoni e dai nuovi mezzi di comunicazione come internet e i blog, scegliendo di raccontare storie reali che sono anche *magiche*: il teatro così inteso non ha più nulla propriamente teatrale, ma diventa un'esperienza, in cui il pubblico – come un lettore – deve scrutare con gli occhi dell'immaginazione per poter entrare nei fatti narrati e *sentire* i personaggi.⁸

Possiamo immaginare che se si vuole, per esempio, parlare e far riflettere sulla discriminazione della donna nel mondo lavorativo, si inizierà il racconto con un ricordo proveniente dalla propria vita vissuta o dal quotidiano (una pubblicità, un post su un social network, un film) per far «vivere» allo spettatore/lettore l'evento: il pubblico si sentirà parte integrante del racconto, sorriderà alle battute e mostrerà di condividere lo stesso sistema di riferimento dell'autore. La comunicazione si baserà su una lingua comune, si cercherà di far ridere mettendo in luce un'ambiguità che permette di entrare nel vivo del soggetto. A questo punto il pubblico sarà pronto e potrà ascoltare/leggere il messaggio dell'autore. Introdotto da uno stacco narrativo (una pausa, un suono, una musica) o interpretativo (un gesto, una mimica, un cambiamento nel tono della voce), la tematica politica è introdotta nel momento in cui il pubblico sembra più a proprio agio, completamente aperto verso l'attore. I dati statistici, per esempio, sulla disoccupazione femminile intervengono come un pugno che blocca la risata dello spettatore e l'accusa dell'autore colpisce forte. Le battute successive che descrivono, per esempio, un colloquio di lavoro in cui ad una donna vengono poste una serie di domane scomode (sui figli, sulla famiglia ...), fanno ridere il pubblico, ma si tratta di una risata satirica, dura, che porta con sé una carica politica forte.

⁵ S. SORIANI, *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Civitella in Val di Chiana (AR), Zona, 2009, 99-105.

⁶ Ivi, 73-92.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

Una volta finito lo spettacolo e nei giorni successivi, il narr-attore pubblica un post, un tweet, o un estratto dello spettacolo sui social network e sul suo blog e quelle persone che, per diverse ragioni non erano presenti allo spettacolo, ne scoprono la tematica e, a loro volta, condividono la pubblicazione del narr-attore. Il riso eversivo si declina in mille forme, si diffonde e risuona sempre più forte e tocca anche quel pubblico di giovani – e non solo – che non frequentano i teatri, che non leggono la stampa, ma che si informano sul social network o su altre forme di media, più immediati e più rapidi da consultare.

Il veneto Marco Paolini, è riconosciuto come il capostipite del teatro civile, deriva o specializzazione del teatro di narrazione ed è stato anche il primo a capire e a sfruttare l'importanza dei media per potenziare la risata critica.

Paolini descrive così il suo *Teatro Civico*:

Ci sono delle storie che ti assalgono e che non puoi non raccontare, altrimenti non te ne liberi. Ci sono altre storie di cui ti innamori: persone, luoghi, oggetti che hanno segnato la tua vita e ti hanno portato dove sei. Poi ci sono storie che ti rappresentano, nel bene o nel male, che ti fanno sorridere amaro e allargare le braccia.⁹

In questo passaggio si ritrovano condensate le tre idee chiave che rappresentano il suo teatro: la necessità di dire, l'incapacità di poter cambiare certe cose, e l'intimismo.

Quasi tutti gli spettacoli – ad eccezione forse di *Marco Polo*, degli *Album* e del *Bestiario Veneto*, tre spettacoli fortemente radicati nell'origine veneta di Paolini – presentano, infatti, gli eventi da un punto di vista interno che è quello incarnato sulla scena da Paolini stesso, che si fa portavoce di chi subisce o di chi ha subito il potere. A questa narrazione intimista si unisce la spiegazione 'tecnica' degli avvenimenti che l'attore-autore ricostruisce nei minimi dettagli.

Il teatro di Paolini ci appare, infatti, fin da subito una moderna filippica che denuncia quelle storie di cui, come si diceva, «non te ne liberi».

Scorrendo i titoli delle sue opere, capiamo bene quali siano questi atti di accusa: il Vajont, Ustica, Porto Marghera, la strage del Bhopal, l'uranio impoverito. Paolini dà voce a tutte le grandi stragi che sono state subite dai poveri, dai subordinati, da tutti coloro che hanno sempre obbedito al potere.

Per questo il suo teatro si basa su lunghe e precise ricerche documentarie e su interviste che forniscono il dato scientifico che serve a sostenere l'atto d'accusa. Come Fo prima di lui, Paolini si costruisce la propria controinformazione per suscitare l'indignazione nel pubblico che ascolta un racconto documentato che contraddice, spesso, quello che universalmente era noto.

Il caso più evidente è quello del Vajont perché Paolini – data la relativa distanza temporale – possiede le diverse versioni: quella data dai giornali e quella data da anni di ricerche alternative finalizzate a mostrare la sconsideratezza con cui si fece la diga del Vajont e mostrando come, già all'epoca dei fatti, c'era chi aveva osato parlare e denunciare.¹⁰

Per far indignare il suo pubblico, Paolini inizia il suo spettacolo (e questa osservazione è valida per la totalità dei suoi testi) con un racconto personale e cerca fin da subito una vicinanza con gli spettatori, rivolgendosi direttamente a loro e cercando un contatto immediato: una risata o un cenno del capo fanno da tramite tra la scena e la platea e istaurano un rapporto di fiducia tra le due

⁹ F. NICOLINI, M. PAOLINI, A. PURGATORI, *Prefazione* in M. PAOLINI, *Teatro Civico. Cinque monologhi per Report*, Torino, Einaudi, 2004, 1.

¹⁰ Anche in questo caso il teatro Veneto fa "caso a parte" perché alla base di questi testi c'è un lavoro sul dialetto veneto – o sui dialetti veneti – sul modello del *Libera nos a Malo* di Luigi Meneghello.

parti. Una lingua semplice, quasi un lessico familiare, fa sorridere, crea complicità e permette a Paolini di introdurre il tema principale – il cedimento della diga – che spiazzava il pubblico, immerso nell’ascolto del racconto semi-autobiografico. Questa dinamica racconto personale/situazione comica/inserimento dell’elemento disturbatore è la base della costruzione degli spettacoli di Paolini e anche del suo grande successo.¹¹

L’autore è stato il pioniere dell’uso dei media perché, già alla fine degli anni Novanta, era evidente che, per farsi conoscere e per avere un’autorevolezza politica, era essenziale essere visto. In questo caso la televisione diventava uno strumento prezioso per poter fare conoscere le storie che “bisogna dire”: gli spettacoli di Paolini sono stati trasmessi in diretta TV, riproposti in repliche e registrati in formato DVD per poter essere condivisi.

Inoltre Paolini si è legato a *Report*, il programma-denuncia di Milena Gabanelli per diversi anni a partire dal settembre 2003. La Gabanelli, che con il suo programma presentava dei documentari-denuncia, aveva commissionato alcuni mini-spettacoli a Paolini su quelle storie di cui la stampa ufficiale spesso non voleva parlare: il caso dell’uranio impoverito, per esempio, o dell’uso del pesticida Bhopal in India per citare i due più scottanti e più forti.

Il ruolo di Paolini come intellettuale impegnato – ruolo che assume in pieno e che rivendica – è quello che lascia intravedere nel suo spettacolo *ITIS Galileo*: come lo scienziato, egli osa dire, osa affrontare la critica e la denuncia e lo fa perché bisogna avere il coraggio di essere rivoluzionari, cioè di dire e di trasmettere la contro-informazione.

Il percorso di Ascanio Celestini è, invece, molto diverso da quello di Marco Paolini. L’arrivo al teatro non coincide con l’esordio intellettuale dello scrittore: Celestini ha una formazione storico-antropologica che lo porta ad approcciare il teatro come forma di condivisione del racconto orale.¹²

Le sue prime produzioni teatrali come *Cicoria* e *Le nozze di Antigone* mostrano, infatti, una caratteristica che resterà immutata anche nelle sue opere successive: un alto grado di letterarietà del testo, anche se ben celato sotto una forma falsamente popolare, e l’idea che il teatro sia un rito, quindi un luogo in cui si riflette su un aspetto legato ad un valore civile.¹³

Anche l’idea di testo teatrale assume in Celestini un peso più rilevante rispetto ad altri autori del teatro di narrazione per i quali il testo scritto non aveva una qualifica letteraria, ma solo una valenza scenica. Per Celestini, invece, un testo teatrale preesiste come testo letterario che è portato in scena tramite il ricorso ad una serie di tecniche mnemoniche proprie alla tradizione orale come la cantilena, le ripetizioni di sequenze-cesura tra i diversi passaggi e quella declamazione rapida che caratterizza i suoi spettacoli.

La scelta di voler far prevalere il testo sulla messa in scena risponde all’idea che il teatro sia una forma di comunicazione immediata intesa come «rigenerazione orale del racconto scritto».¹⁴

La riproducibilità dell’opera letteraria è in Celestini legata, dunque, alla possibilità di trasformare il discorso scritto in orale sapendo che

la parola orale prende il mondo così com’è e lo rovescia [...]. Ed ecco allora che il rovesciamento è sovversivo, e proprio perché tale, dura il tempo di una danza, di un canto, di una festa.¹⁵

¹¹ S. SORIANI, *Sulla scena del racconto*, 53.

¹² A. CELESTINI, A. LEGA, *Incroci di sguardi. Conversazione su matti, precari, anarchici e altre pecore nere*, Roma, Elèuthera, 2012, 43-45.

¹³ G. GUCCINI, *Poetiche e rituali di Ascanio Celestini*, in A. Porcheddu (a cura di), *L’invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, Milano, Il Principe Costante edizioni, 2005, 53.

¹⁴ *Ibidem*.

La scelta di concepire il teatro di narrazione come luogo in cui la parola si fa voce e «nasce e muore nel momento in cui viene detta»¹⁶ rispecchia, dunque, una visione di teatro come rito che esprime, volendola colpire, una comunità.

Se il teatro di Paolini cercava un vero documentario e il dialogo con il pubblico, quello di Celestini filtra il proprio impegno tramite il ricorso ad una forma di realismo, che viene definito 'magico': la storia narrata non è una descrizione fedele del reale, ma un racconto animato da personaggi diversi (menomati fisicamente e/o mentalmente) che si muovono in un luogo e in un tempo non sempre connotati storicamente e socialmente.

Un esempio, è dato da *Appunti per una lotta classe* che si struttura come un'unica storia raccontata da diversi punti di vista, quelli di alcuni personaggi messi ai margini della società per una menomazione fisica o per il lavoro che fanno. Questi personaggi, che sono l'ultima evoluzione della classe operaia al tempo dei call-centre sopravvivono nella società contemporanea, elaborando un mondo altro in cui vivono sospesi nel tempo e in questo modo reagiscono agli attacchi della società e del potere politico.¹⁷

È lampante, a questo proposito, la descrizione data da Celestini del proprio modo di recitare in cui il teatro è il luogo del racconto dove

non c'è più l'attore, ma il burattino, la marionetta. C'è un oggetto che impersona un personaggio fasullo, di finzione. Perciò, in qualche modo, si supera l'equivoco della persona che non è più sé stessa, ma un personaggio di finzione. Perciò, in qualche modo, si supera la finzione. Si tratta di un tipo di teatro che è decisamente finto [...]. La finzione è del tutto esplicita. Però dall'altra parte c'è un attore [...] che può portare in scena tanti personaggi. Nel mio caso non c'è nemmeno il burattino, la marionetta, il pupo a prendersi il peso della finzione. C'è soltanto la polifonia del racconto.¹⁸

Il teatro diventa un racconto a più voci fatto da un solo personaggio – burattino in scena, lo stesso Celestini. La lingua deve, quindi, essere immediata, connotata e viva come lo è, infatti, il romanesco da borgata dei suoi monologhi.

A partire da queste due concezioni – una scenica e una linguistica – si crea l'effetto comico che deriva dal senso di straniamento che il pubblico prova confrontando il racconto con la realtà. Facciamo un esempio: ne *La pecora nera* Celestini racconta la storia dei manicomi in Italia attraverso l'esperienza di un bambino che mescola ricordi d'infanzia e da adulto. Luoghi famigliari (il nome di un celebre supermercato in Italia), prodotti o oggetti noti (come le marche famose) danno l'aspetto realistico al racconto e lo collocano in un luogo e in un tempo definito. Tuttavia il racconto inganna il pubblico: Celestini narra che questo ragazzino amava le caramelle, ma si scopre che in realtà mangiava escrementi di pecora. Il riso scaturisce proprio dal constatare la differenza tra i due punti di vista. Certo, si ride perché la lingua di Celestini ci fa ridere e la situazione è comica, ma il mondo che descrive è angosciante.

Con queste premesse, si capisce che l'immagine di intellettuale impegnato incarnata da Celestini non è convenzionale. A questo proposito osserva che

¹⁵ G. GUCCINI, *Poetiche e rituali di Ascanio Celestini* ..., 54.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *La morte della regina: Ascanio Celestini intervistato da Giulia Tellini*, www.drammaturgia.it, 7 aprile 2008.

¹⁸ *Ibidem*.

bisogna essere pop per infrangere la gabbia dell'intellettualismo, per parlare anche con coloro che non sono già d'accordo.¹⁹

Nel suo voler essere 'pop' Celestini sceglie di presentarsi sulle scene del teatro, ma anche in televisione e sui social network. Il teatro, infatti, permette di comunicare ad un pubblico consapevole, che si compra i biglietti perché sa che il racconto comico di Celestini denuncerà una situazione precisa, conosciuta e condivisa. La televisione raggiunge, invece, la massa: certo, si tratta sempre di una massa selezionata, perché Celestini non ha mai collaborato con tutti i programmi né con tutte le reti. Celestini è stato ospite fisso a *Parla con me* di Serena Dandini (a partire dal 2003) per molti anni e la sua modalità d'intervento nella trasmissione era in linea con il suo ruolo di narratore di teatro: nello spazio a lui dedicatogli dal titolo *Teatro Italiano*, dopo aver sentito l'inno di Mameli, si apriva il sipario di un teatro per marionette in cui Celestini – o meglio il suo viso – recitava un monologo su un tema legato alla trasmissione, ma riletto in chiave di realismo magico.²⁰

Celestini è sempre stato presente anche sui social network, come Facebook, per esempio, e, tramite i diversi post, ha sempre richiamato l'attenzione del pubblico su alcune tematiche: i messaggi non mancano del mordente proprio al suo stile e fanno riflettere il lettore. La comunicazione immediata del social network permette la condivisione rapida e continuata del messaggio sociale e politico.

L'ultimo autore che si può citare in questo percorso è Daniele Timpano, narr-attore estremo, rispetto a Paolini e a Celestini in termini di controllo dei media perché ha fatto convivere il teatro e la comunicazione nei media in modo simbiotico.

Il pluripremiato attore, autore e regista concepisce lo spazio scenico come una delle tante forme di comunicazione con il suo pubblico.

Variante anarco-dadaista di Celestini, come è stato definito, Timpano lavora sulla Storia italiana del passato – dall'Unità agli anni di Piombo – per mostrare come i problemi politici attuali siano il frutto di secoli di cattivo governo e di scelte dettate da un uso narcisistico della politica. Il caso più evidente è il suo *Aldo morto*, la cui analisi permette di comprendere in cosa consista l'impegno di Timpano e il suo relazionarsi con i media²¹.

Aldo morto. Tragedia ha debuttato sulle scene nel 2012 e in, come una via crucis desacralizzata, descrive in '17 tappe' il sequestro di Aldo Moro, mescolando punti di vista e documenti diversi.

A raccontare l'evento storico si uniscono due voci. La principale è quella di uno speaker che riassume i momenti fondamentali del delitto, alternando documenti audio e video alla propria narrazione della vicenda. All'interno del racconto non mancano le citazioni originali dei documenti dell'epoca e numerosi rimandi all'attualità politico-sociale di oggi e tutto questo coinvolgendo – o meglio fingendo di coinvolgere – il pubblico, a cui Timpano si rivolge incarnando il ruolo di presentatore-politologo.

La seconda voce è quella del figlio di Moro, voce interna, tenera e affettuosa che mostra il lato umano di Moro stesso. I due punti di vista danno un quadro bifocale del personaggio Moro e anche della politica italiana e il continuo gioco di domande con il pubblico, fa sì che si capisca l'obiettivo finale dello spettacolo: non la ricostruzione politica dell'evento, ma l'invito a riflettere sul fatto che

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Si ricordi anche la partecipazione di Celestini al programma *Fratelli e sorelle d'Italia* diffuso su La7 nel giugno-luglio 2011, condotto da Veronica Pivetti, per festeggiare i 150 anni dall'Unità d'Italia.

²¹ P. PUPPA, *Gian Burrasca e i cadaveri eccellenti. Piccole e grandi storie del nichilismo teatrale di Daniele Timpano*, in D. TIMPANO, *Storia Cadaverica d'Italia*, Pisa, Titivillus, 2012, 188.

alcuni uomini, che oggi fanno parte della vita politica dell'Italia, hanno partecipato al sequestro e, di conseguenza, sulla necessità di chiedersi quale sia il senso della ricerca della verità.²²

Si ride assistendo agli spettacoli di Timpano, ma fin da subito si tratta di un riso-ghigno satirico che nasce dalla riflessione crudele dell'autore – quando incarna il ruolo di presentatore politologo sulla scena – sui fatti narrati: non c'è nessuna forma di vicinanza con il pubblico, come accadeva per Paolini e Celestini, perché Timpano colpisce direttamente allo stomaco senza preoccuparsi che gli spettatori siano pronti.

Aldo morto è stato, dunque, uno spettacolo nato per trovare una spiegazione a certi atteggiamenti politici che perdurano dagli anni Settanta ad oggi. Il testo fa parte di una trilogia dedicata ai *cadaveri eccellenti*:

Il cadavere come metafora della decadenza di un'Italietta – nel senso descritto da Pasolini – che cerca di raccontarsi come nazione eroica, ma che inevitabilmente inciampa in una prosopopea che si sgonfia ricadendogli addosso, in una retorica in via di decomposizione.²³

Questo teatro anti-narrazione per la sua frammentazione testuale punta sull'immediatezza comunicativa ed è proprio su questo punto che il progetto di Timpano si è aperto fin dal suo debutto verso le nuove forme di comunicazione, non tanto per far conoscere la propria opera, ma come elemento vitale per l'esistenza dello spettacolo sulla scena. Lo stesso Timpano ha affermato la necessità di dover passare per i blog e per i siti internet per salvare la produzione drammaturgica impegnata e farla uscire dai suoi luoghi mitici, i teatri.

La soluzione proposta da Timpano prevedeva la convivenza simbiotica del teatro – come luogo fisico – e del web come altro palcoscenico: due palcoscenici diversi, con pubblici differenti che coesistono insieme e che sono entrambi necessari per capire la portata ideologica di uno spettacolo. *Aldo morto*, infatti, è tutt'uno con il progetto *Aldo 54*. Per la durata delle repliche dello spettacolo presso il Teatro dell'Orologio a Roma, Timpano si era fatto allestire una cella di tre metri per uno, in cui ha vissuto per 54 giorni dichiarandosi «prigioniero del teatro», seguito 24 ore su 24 dalle telecamere.²⁴

Con questo slogan, l'autore non solo ha voluto segnalare l'isolamento culturale degli uomini di teatro, ma anche del mondo teatrale considerato una forma comunicativa inferiore alla televisione e ai nuovi mezzi di comunicazione. In Timpano dunque l'impegno politico è un invito alla riflessione sull'attualità non solo politica, ma anche del teatro come manifesto di una possibile forma artistica sovversiva.

Si può affermare, dunque, che la risata sovversiva di Timpano seppellisce il pubblico in diretta video, si ripercuote nei testi e si conclude in scena.

Per concludere possiamo notare che il riso sovversivo come strumento scenico creato da Dario Fo abbia saputo evolvere, modernizzarsi e adattarsi alla comunicazione dei nuovi media: a partire dagli anni 2000 e con l'arrivo in massa dei social network e del potere mediatico, il teatro di narrazione ha capito l'importanza del saper uscire dai luoghi consueti e di far rimbalzare la propria carica politica tramite i nuovi sistema di comunicazione.

²² Si cita da sito internet dell'attore in cui è pubblicato il *Dossier Aldo morto*, <http://danieletimpano.blogspot.com/p/aldo-morto.html>.

²³ G. GRAZIANI, *Lo strano ologlio del corpo del re*, in D. TIMPANO, *Storia cadaverica dell'Italia ...*, 5.

²⁴ L'integrità del progetto è visibile sul sito internet dell'autore: <http://danieletimpano.blogspot.com/>