

*custodia per te*

LORENZO MANGO

## LA SCRITTURA SCENICA

Un codice e le sue pratiche  
nel teatro del Novecento

2003

BULZONI EDITORE



Questo libro nasce dopo anni di lavoro, di incontri, di discussioni, di visioni che hanno coinvolto colleghi, amici, artisti del teatro, studenti. A tutti loro va il mio ringraziamento, ma un grazie speciale va a Claudio Vicentini che ha letto il manoscritto e vi ha ragionato con me con generosità ed attenzione particolari ed a mio padre che, invece, queste pagine non ha fatto in tempo a leggere.

## INDICE

11	INTRODUZIONE
13	1. FONDAMENTI TEORICI E COORDINATE STORICHE
13	La scrittura scenica come oggetto teorico
47	Dentro e oltre il teatro di regia
75	2. STRATEGIE DELLA DECOSTRUZIONE
79	La rappresentazione negata
94	Fuga dal teatro
111	L'ipotesi analitica
125	3. COSTRUIRE NELLA DECOSTRUZIONE
145	3.1 IL TESTO E LA SCENA
145	Parola teatrale e drammaturgia
157	La drammaturgia come linguaggio plurale
171	3.2 DRAMMATURGIA DELLO SPAZIO
171	Lo spazio come scrittura
183	Fuori dai teatri
196	Una scrittura di relazione
215	Scatole ottiche e grotte magiche
229	3.3 L'IMMAGINE COME SCRITTURA TEATRALE
229	Drammaturgie dell'oggetto
253	La luce come linguaggio
267	Teatri di immagine
281	4. CORPI DI SCENA
281	La messa in forma del corpo

294	La funzione performativa
298	La funzione coreografica
312	La funzione iconica
328	Appunti per un ritratto d'attore
347	5. LA SCRITTURA DEI SUONI
347	La dimensione acustica della scrittura scenica
352	Scrivere il tempo
369	La partitura dei suoni
385	6. ALCUNE QUESTIONI CONCLUSIVE
385	Verso una classicità del Moderno
396	Inevitabilità e contraddizione della forma teatro
407	INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE

## INTRODUZIONE

Verità da lungo tempo note. Con questa immagine felice Stanislavskij definiva le scoperte che aveva fatto durante il suo soggiorno finlandese del 1906. Verità da lungo tempo note, cioè quelle qualità del linguaggio teatrale (Stanislavskij faceva riferimento, in quel contesto, in particolare alla recitazione) che stanno lì, da sempre, di fronte agli occhi di tutti a definirne le fondamenta ma che hanno ogni volta bisogno di venire nuovamente scoperte.

Che la scena abbia una sua autonoma dimensione creativa, che concorre, in maniera irrinunciabile, a definire la struttura e la fisionomia estetica dello spettacolo è una di quelle verità, come ben sa chi il teatro lo frequenti anche solo da spettatore ma come sanno, ancor di più, coloro che il teatro lo fanno. La "ovvietà" di tale verità, però, ha una qualità ed una peculiarità tutte moderne e novecentesche, che corrispondono alla "scoperta" di quella che verrà poi comunemente e diffusamente chiamata scrittura scenica.

Questo libro ha come obiettivo di studiare quei teatri che, nel corso del Novecento, hanno concorso – e sul piano operativo e su quello teorico – al configurarsi della nozione stessa di scrittura scenica, avendo come osservatorio specifico le sperimentazioni della seconda metà del secolo ma rivolgendosi anche alle riforme che ne caratterizzano i primi trent'anni.

Privilegiate, in questo quadro, sono state le esperienze delle avanguardie (intendendo il termine in una accezione ampia, sia sul piano cronologico che concettuale) in quanto quelle che con più caparbietà, estremismo, radicalità e lucidità hanno affrontato il problema della riformulazione del codice espressivo del teatro, proprio attraverso la ricerca di una scena che si faccia scrittura. Ma in realtà, a ben vedere, quello del-

la scrittura scenica è un fenomeno così diffuso e ramificato da riguardare da vicino tutte le forme di rinnovamento del linguaggio teatrale novecentesco e da rappresentarne, probabilmente, l'elemento più tipicamente distintivo. Di qui l'idea della scrittura scenica come di un codice linguistico, da cui siamo partiti nel tentativo di tracciare uno spettro ed uno spaccato dell'esperienza moderna del teatro, con le sue aperture, le sue contraddizioni, le sue polemiche ma anche – a Novecento concluso possiamo dirlo – con la sua capacità di formulare in un modo particolare ed "epocale" la scrittura teatrale e le sue possibili applicazioni.

## 1. FONDAMENTI TEORICI E COORDINATE STORICHE

### La scrittura scenica come oggetto teorico

Quello di scrittura scenica è uno dei termini chiave introdotti nel lessico teatrale nel corso del Novecento. Presente dapprima in ambito teorico ed operativo, e di lì trascorso anche in quello storico, è un'espressione felice per la sua sinteticità che sottende, però, un orizzonte di riferimenti complesso quanto articolato. Patrice Pavis, nel suo *Dizionario del teatro*, la definisce in questo modo: «La scrittura (o arte) scenica consiste nel modo di utilizzare l'apparato scenico per mettere in scena – in immagini concrete – i personaggi, il luogo e l'azione che vi si svolge. Tale "scrittura" (nel senso attuale di stile o modo personale di esprimersi) non ha nulla in comune con la scrittura del testo: essa indica, metaforicamente, la pratica della messa in scena, che dispone di strumenti, materiali e tecniche specifiche per trasmettere un significato allo spettatore»<sup>1</sup>.

È una definizione, quella proposta da Pavis, che ci induce a mettere sul tappeto, fin da subito, alcuni argomenti cruciali: la autonomia della scena rispetto alla dimensione del testo, la specificità sul piano delle tecniche e dei materiali, la dimensione operativa e poetica (lì dove si parla dello stile e del modo personale di esprimersi). La scrittura scenica, insomma, sarebbe l'insieme degli elementi legati alla messa in scena, considerati non più come tanti fattori collaterali alla artisticità del teatro ma come parte integrante di un progetto creativo che è "scrittura" perché determina e compone, dalla sua personale postazione, l'opera d'arte teatrale. Ma c'è dell'altro che emerge dalle parole di Pavis. La scrittura sce-

<sup>1</sup> Patrice Pavis, *Dizionario del teatro*, ed. italiana a cura di Paolo Bosisio, Bologna, Zanichelli, 1998, p. 386.

nica è un modo di relazionarsi con gli apparati scenici e di metterli in opera. Se, evidentemente, allora, allude ad una particolare dimensione del linguaggio teatrale, quella scenografica e visiva, è, però, anche altro. È qualcosa che potremmo definire come una strategia operativa o anche, più complessivamente, come un modo di pensare la organizzazione dei materiali linguistici del teatro nella prospettiva della messinscena. Il fatto che Pavis ne sottolinei anche le qualità metaforiche è sintomatico di quanto andiamo dicendo. La scrittura scenica, evidentemente, sottende una "intenzione" del linguaggio, un modo di indirizzarlo in una certa direzione e pensarlo secondo una certa articolazione. Non si limiterebbe ad essere, allora, un termine neutro, come potrebbe a prima vista sembrare, un modo come un altro per parlare di scenografia o di messinscena ma qualcosa di diverso e non a caso Pavis, quando usa il termine messinscena, non pensa al rapporto col testo ma fa riferimento, direttamente, agli elementi linguistici primari dello spettacolo (personaggi, luogo ed azione) aggiungendo, di lì a poco, che di scrittura scenica è corretto parlare soprattutto quando è assente un testo drammatico preesistente<sup>2</sup>.

La definizione di Pavis ci consente, dunque, di operare un primo importante distinguo. Con il termine scrittura scenica non si intende fare riferimento alla componente scenografica del linguaggio teatrale (luci, costumi e oggetti compresi), non, quindi, alla sua dimensione visiva in senso stretto ma ad un codice più articolato e complesso che ha le sue basi nella componente visiva, ma in essa non si risolve.

Questa iniziale considerazione ci spinge a porci una seconda domanda: la scrittura scenica è una condizione, o addirittura un codice, universalmente valido, riferibile, cioè, a qualsiasi momento della storia del teatro, oppure è un termine, una condizione ed un codice legato essenzialmente alla sua dimensione moderna; detto in altri termini è una questione di sempre o solo e sostanzialmente novecentesca? Restiamo ancora alla voce del dizionario di Pavis, che si pone il problema, facendo riferimento alla posizione espressa in proposito da Roger Planchon (il regista francese che per primo usa il termine), il quale non sembra proporre discriminazioni e scansioni cronologiche precise. La scrittura scenica sembrerebbe essere, nel modo in cui vien posta e nel come se ne argomenta, un codice linguistico, senza ulteriori specificazioni. Ma cosa

<sup>2</sup> «Quando non ci sia un testo da mettere in scena e, dunque, quando non ci sia messa in scena di un testo, si parlerà di scrittura scenica in senso proprio», *ibidem*.

ROGER PLANCHON  
1961

1°  
écriture de scène

intendiamo con codice linguistico? Quel meccanismo convenzionale che sottende l'articolazione di un tipo particolare di segno secondo modalità più o meno ricorrenti. I codici visivi, si sa, hanno rispetto a quelli più propriamente verbali la caratteristica di essere codici deboli, tali, cioè, da indicare un orizzonte di riferimento ma di non istituire norme prescrittive troppo drastiche e precise. Va, inoltre, ricordato come i codici non siano degli assoluti ma siano in buona parte determinati da convenzioni più generali di linguaggio, concorrendo, d'altronde, del loro, quelle convenzioni a determinarle. Veniamo, allora, al problema che ci siamo posti. La scrittura scenica sembra avere, per più di un verso, le caratteristiche di un codice linguistico: indica, cioè, una condizione materiale del linguaggio (ciò di cui materialmente è fatto), ma porta con sé anche la nozione di articolazione (il modo, cioè, in cui il dato materiale si dà come nesso semantico) e, infine, si propone anche come tramite di relazione tra segno e significato, indicando, così, la possibile finalizzazione del linguaggio ad un esito comunicativo, lì dove Pavis parla di trasmissione di significati. Tale codice presenta, però, una caratteristica particolare. Se è, come abbiamo ragione di credere, qualcosa di più e di diverso del semplice fattore scenografico e, sempre secondo Pavis, «comprende tutte le possibilità di espressione della scena (attore, spazio, tempo)»<sup>3</sup>, allora, evidentemente, è più di un codice specifico del linguaggio, ma rappresenta, probabilmente, il modo di indicare, nel loro complesso, tutti i codici del linguaggio spettacolare (testo escluso). Detto questo ci verremmo a trovare nella condizione di vedere in opera, nel linguaggio teatrale, fondamentalmente due codici diversi ed in relazione dialettica tra loro: quello drammaturgico e quello scenico. Questa duplicità, o doppiezza, del linguaggio si documenterebbe, a detta di Planchon, in stagioni e momenti diversi della storia del teatro, alcuni dei quali (come il teatro medievale o la Commedia dell'arte) vedrebbero il primato della scrittura scenica, mentre in altri il linguaggio si polarizzerebbe attorno al momento drammaturgico.

Una simile distinzione va, probabilmente, meglio approfondita in quanto, pur se sostanzialmente condivisibile, crea più di un problema se assunta nei termini rigidi proposti dal regista francese. Come e dove collocare il teatro elisabettiano e quello classico? La presenza di una drammaturgia forte li riconduce, automaticamente, alla centralità della scrit-

<sup>3</sup> *Ibidem*.

tura drammaturgica? Oppure, diversamente, le notizie che abbiamo, copiose, riguardo all'importanza del fatto rappresentativo – il quale doveva assolvere del tutto il momento teatrale come testimonia, tra l'altro, l'assenza di edizioni autografe dei testi di Shakespeare – dovrebbero farci propendere a privilegiare il momento scenico, con l'evidente, paradossale risultato di non sapere che spazio dare a quella straordinaria drammaturgia? Evidentemente, se ci incamminassimo lungo questa direzione, non procederemmo di molto nella comprensione della natura specifica della scrittura scenica, dovendo ricondurla all'ambito della sua sola consistenza materiale (la presenza e il ruolo, in quei teatri, degli elementi scenici), negandole ogni significato di organizzazione specifica e particolare del linguaggio e limitandoci all'affermazione generica che il linguaggio teatrale consiste sempre nell'articolazione dialettica di scena e parola.

Questo, appunto, se pensassimo alla scrittura scenica come ad un codice universale. Diverso il discorso se la consideriamo come un fatto storicamente determinato. Se, cioè, leghiamo la sua esistenza ad un momento particolare della storia all'interno del quale essa va ad assumere il ruolo particolare di essere un codice linguistico (sempre inteso come codice di codici) ma anche di indicare una pratica operativa, quella che vuole il momento scenico distinto da quello testuale. In tal caso dovremmo dire che parliamo, in termini propri e corretti, di scrittura scenica solo in relazione al teatro del Novecento – quando cioè si afferma la consapevolezza, oltre che la pratica, che la scena può produrre una sua propria scrittura – e che se lo facciamo anche riferendoci ad altri momenti della storia, ciò è possibile solo a partire da una concezione del linguaggio teatrale che è propriamente e specificamente novecentesca.

A testimonianza di quanto andiamo dicendo possiamo citare utilmente il caso del teatro italiano del Cinquecento. Pur in presenza di un momento spettacolarmente ricco, difficilmente potremmo parlare, in questo caso, di scrittura scenica, perché la scenografia, l'uso dei costumi, la recitazione e il rapporto tra attori e spazio rappresentano tante distinte operatività, che fanno capo a tanti distinti codici. Manca, cioè, l'idea che la scena possa essere una scrittura integrale, il luogo, cioè, in cui i linguaggi si incontrano e si sintetizzano in un progetto di scrittura comune. Questa è una nozione, invece, specificamente moderna, determinata, cioè, da istanze poetiche personali, quella di Wagner tanto per fare un esempio, che si dilatano oltre il proprio orizzonte parziale per

proporsi come codice generale, cioè come schema di riferimento attraverso cui è possibile pensare, o ripensare, il linguaggio (ed è quello che fanno Appia e Craig).

È un codice, allora, la scrittura scenica, ma è un codice moderno, sia perché come formulazione, ma ancora prima come concetto che la sottende, vede la sua gestazione in quel momento storico, sia perché corrisponde ad una strategia estetica e culturale che alla modernità, come fattore storico e culturale, fa riferimento. Capita, però, di trovarlo applicato anche a contesti storici diversi, perché? La risposta va cercata nella felicità della scelta terminologica, che consente di assumere dentro una sola espressione elementi diversi del linguaggio e di pensarli come un qualcosa di unitario. In realtà, si è andato formulando, col tempo, un duplice modo di utilizzare lo stesso termine: uno, che potremmo chiamare "corrente" (in quanto tiene conto della sola enunciazione letterale), attraverso cui si intende sempre e dovunque, senza steccati storici, la presenza di una dimensione autonomamente creativa della scena e dei suoi linguaggi; un secondo, invece, ed è quello più propriamente specifico, che tiene conto delle condizioni di contesto e, quindi, guarda al termine nel quadro di riferimento del teatro e dei riflessi teorici ad esso connessi che hanno concorso a definirlo. Tenere presente tale distinzione è fondamentale per fare chiarezza, anzitutto, sull'oggetto di cui andiamo a parlare.

La scrittura scenica, dunque, come codice da considerare all'interno dell'esperienza moderna del teatro. È la posizione, questa, espressa da Umberto Artioli nelle pagine iniziali di *Teorie della scena dal Naturalismo al Simbolismo* in cui si chiede se la scrittura scenica – che per lui rappresenta uno dei segni distintivi del teatro moderno e del suo linguaggio, se non proprio il tratto che meglio e più lo caratterizza – vada intesa come uno scarto tipicamente otto e novecentesco nella disposizione del linguaggio «o non vada piuttosto letto come requisito tipico di tutte le grandi epoche della teatralità, quelle in cui il teatro non si chiudeva nella prigione della pagina ma invocava lo spazio rappresentativo»<sup>4</sup>. Se cioè, per restare nell'ambito del discorso sin qui prodotto, sia una pertinenza novecentesca (oppure otto novecentesca) o, viceversa, un modo nuovo per nominare una cosa vecchia: che cioè il teatro, nelle sue stagioni più

<sup>4</sup> Umberto Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo. I - Dai Meininger a Craig*, Firenze, Sansoni, 1972, pp. 29-30.

felici, ha una specificità che non condivide con nessun'altra arte e che consiste, sostanzialmente, nella pratica rappresentativa. Giungendo, a conclusione del suo ragionamento, a sostenere la tesi della Viala secondo cui «è solo con l'Ottocento che la messinscena acquisterebbe coscienza di sé come di un'arte "senza dubbio dipendente dall'arte drammatica, ma tuttavia distinta" e ciò nella misura in cui l'operatore scenico tenderebbe a concepire il proprio ruolo non più come esercizio tecnico-artigianale ma come attività creativa tout court»<sup>5</sup>. La dimensione scritturale della scena andrebbe, dunque, legata da un lato alla affermazione di uno spazio autonomo dei linguaggi rappresentativi rispetto a quelli drammaturgici, dall'altro alla presa di coscienza della specificità del linguaggio teatrale come linguaggio principalmente, e non subordinatamente, scenico. Non a caso Artioli posiziona la nascita della scrittura scenica in rapporto alla nascita della regia, rappresentando questa lo spazio di una dimensione creativa del teatro che si fonda tutta ed originariamente sulla scena, sino al punto da formulare «la contemporanea presenza di due "scritture" teatrali (la "scenica" e la "drammaturgica") in rapporto dialettico fra loro e perennemente alla ricerca di un equilibrio reciproco»<sup>6</sup>.

Il riferimento alla regia è prezioso almeno per due motivi: in primo luogo perché ci consente di cominciare a posizionare la scrittura scenica all'interno di un contesto storico, ma anche teorico, operativo e linguistico di riferimento, e poi perché già per la regia si pose, a suo tempo, il problema della codificazione di una pratica linguistica che appariva tanto innovativa, e quindi inedita, quanto legata all'esperienza del teatro in sé, senza alcuna aggettivazione storica. Silvio D'Amico, introducendo il dibattito nel contesto italiano, in cui le problematiche legate alla regia arrivarono con incredibile ritardo, scriveva al proposito: «Se la regia non è altro che questo, se consiste nell'arte di dirigere gli attori e i loro strumenti, la regia c'è stata sempre; è vecchia quanto il dramma; ha sul groppone quasi tre millenni; e allora perché mai, a designare una cosa tanto antica, inventare con tremila anni di ritardo una parola nuova? a che serve oggi il regista, se fino a ieri c'era il direttore? Il perché è semplicissimo; e consiste appunto nel fatto che quest'arte di tradurre il dramma scritto alla concreta realtà della scena, noi moderni lo conce-

<sup>5</sup> Ivi, p. 32 (il passo di Akakia Viala citato da Artioli è tratto da *Histoire de la mise en scène dans la première moitié du XIX siècle*, Paris, Droz, 1938, p. 176).

<sup>6</sup> Ivi, p. 33.

priamo in un modo nuovo»<sup>7</sup>. L'affermazione di D'Amico fa riferimento, evidentemente, alla necessità di trovare uno spazio nuovo – che è sostanzialmente uno spazio concettuale e terminologico – ad un fenomeno come quello della regia. Qualcosa di analogo – dal corego in poi – nella storia del teatro sembra esserci sempre stato, in cosa consiste, allora, la specificità della regia? e soprattutto: è corretto parlare di regia anche prima della fine dell'Ottocento? È una questione delicata sul piano metodologico. A voler essere precisi dovremmo distinguere tra una funzione registica, sempre presente nella storia del teatro, la regia, come nuovo modo di organizzare e codificare il linguaggio ed il teatro di regia, che è il risultato, sul piano estetico, ma anche organizzativo, di tali premesse. Salvaguardando, in tal modo, la specificità della regia all'interno di una pratica di lavoro creativo che, da sempre e, direi, necessariamente, prevede l'organizzazione ed il coordinamento di materiali e di linguaggi diversi.

È possibile tentare un'impresa analoga anche per la scrittura scenica? Dobbiamo tornare a fare riferimento al modo d'utilizzare il termine. Se lo assumiamo nel suo senso corrente allora la scrittura scenica andrebbe ad assolvere, su di un piano concettuale, un significato analogo a quello che possiamo attribuire alla funzione registica, qualcosa che c'è ma che prescinde da un'intenzione consapevole e da un'applicazione specifica (con l'aggravante della difficoltà, se non dell'impossibilità, di introdurre un termine adeguato a suggerire la differenza); diversamente, invece, essa indicherebbe non solo una scelta consapevole nel rapportarsi al linguaggio, ma anche una precisa strategia, alla maniera di quanto succede, appunto, per la regia. In tal caso, allora, quando utilizziamo la formula scrittura scenica intendiamo nominare solo e soltanto un modo di intendere quel codice, come fatto moderno e come reazione al primato della drammaturgia in nome di un capovolgimento dei valori e delle convenzioni culturali che è tipicamente novecentesco. Per giungere, infine, a porci come interrogativo se esista, così come c'è un teatro di regia, anche un teatro della scrittura scenica, o perlomeno qualcosa di analogo.

Il modo migliore, per cominciare a muoversi nell'intricato groviglio di queste problematiche, è andare subito a considerare le prime formulazioni che mettono in gioco esplicitamente il termine. Parlare di espli-

<sup>7</sup> Silvio D'Amico, *Introduzione alla regia moderna*, in S. D'Amico, *La regia teatrale*, Roma, Belardetti ed., 1947, p. 13.

citazione dell'intenzione e del termine ci sembra fondamentale. È solo negli anni Sessanta del Novecento che esso appare, per la prima volta, nella sua dichiarazione formale, il che non significa che si tratti di un'invenzione tutta tardo novecentesca. Esiste, e lo vedremo, tutta una serie precisa di riferimenti che riguardano, infatti, la prima metà del secolo e lo stesso Artoli, quando istituisce una sorta di barriera storica al discorso, ha come riferimento la riforma teatrale tra Otto e Novecento. Ma nomi sunt omina. I nomi sono le cose cui alludono, così se pure troviamo in molti dei pronunciamenti teorici del primo Novecento un universo di contenuti ed una proposta di pratiche operative senz'altro riconducibili all'orizzonte della scrittura scenica, pure il fatto che il termine non venga ancora enunciato nella veste che conosciamo significa qualcosa. Significa, ad esempio, che siamo di fronte alla messa a punto di un codice che non ha ancora pienamente maturato le sue ragioni. Il che, si badi bene, non vuol dire che il secondo Novecento rappresenti la "maturità" del secolo, ma che, probabilmente, bisogna arrivare ad allora perché quella che è una tensione, una idealità anche radicale sul piano della riforma del linguaggio, possa risolversi propriamente in un codice e nelle sue applicazioni.

Istituiamo, allora, fin da subito le coordinate storiche del nostro discorso. Esso si rivolge, soprattutto, a quei fenomeni che hanno luogo a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta, perché è in essi che la scrittura scenica sembra darsi, più specificamente, come modello di teatro. D'altro canto, però, in quanto codice linguistico la scrittura scenica vede la luce nella prima metà del Novecento o, più propriamente, tra la fine dell'Ottocento ed i primi trent'anni del nuovo secolo, concorrendo in maniera determinante a definire le ragioni della radicale riforma del linguaggio che ha luogo in quel momento.

Il primo ad utilizzare l'espressione scrittura scenica nella sua forma letterale è Roger Planchon, che la introduce, nel 1961 in occasione di un dibattito su Brecht. «La leçon de Brecht – scrive – théoricien du théâtre, c'est d'avoir déclaré: une représentation forme à la fois une écriture dramatique et une écriture scénique; mais cette écriture scénique – il a été le premier à le dire, cela me paraît très important – a une responsabilité égale à l'écriture dramatique et, en définitive, un mouvement sur une scène, le choix d'une couleur, d'un décor, d'un costume, etc., engage une responsabilité complète. L'écriture scénique est totalement responsable, de la même façon qu'est responsable l'écriture en soi, je veux di-

re l'écriture d'un roman ou l'écriture d'une pièce»<sup>8</sup>. È un brano, quello di Planchon, che riveste più di un motivo di interesse. Anzitutto per il contesto da cui proviene, quello di una regia che, negli anni Sessanta, si va ponendo con nuovo entusiasmo il problema del rapporto fra testo drammatico e scena. In secondo luogo, poi, perché insiste in maniera addirittura ritmica, per non dire ossessiva, sulla responsabilità che la scena assume nel processo di scrittura complessivo dello spettacolo o, diciamo anche meglio, dell'opera d'arte teatrale. Sostenere che un movimento, una scenografia, la scelta di un colore, un costume hanno, nel delineare il senso complessivo dell'opera, un valore analogo a quello del testo drammatico, vuol dire, fondamentalmente, ribaltare la nozione che del teatro, e dei suoi codici, allora in molti ambienti si aveva (e che, molto spesso, continua a perdurare ancora oggi), basata sulla centralità, sul primato, se non proprio sulla unicità, del momento letterario. Planchon vuole dirci, invece, che il teatro ha un suo linguaggio specifico la cui responsabilità, sul piano creativo, è quanto meno ugualmente disposta fra momento testuale e momento scenico, anticipando, in questo, quella che sarà una delle nozioni chiave della semiotica teatrale, quella di *testo spettacolare*, termine che sta ad indicare la valenza testuale, vale a dire di un insieme di segni semanticamente direzionato, del fatto rappresentativo, dato come parallelo e diverso rispetto al testo drammatico. Sostenere che la scena è un testo significa presupporre, per la sua realizzazione, una scrittura, ed è quanto fa Planchon nel momento in cui mette in relazione la scrittura della scena non solo con quella drammatica ma con quella del romanzo. È una scrittura in sé, quella della scena, sostiene, ha, cioè, una sua logica interna, una sua grammatica, una sua forma ed una sua intenzione. La scrittura scenica, nella ipotesi di Planchon, è una sorta di realizzazione in atto, di manifestazione al livello concreto dell'evento teatrale, di quella scrittura puramente virtuale che è contenuta nel testo prima che esso venga risolto in scena. Se, dunque, da un lato è peculiarità della regia, dall'altro è parte di quella natura doppia di cui è fatta l'anima, ma anche la struttura, di un testo drammatico: evento virtuale del racconto, della fabula, ma anche progetto in fieri dell'evento che avrà luogo sulla scena.

Il riferimento a Brecht è, da questo punto di vista, esemplare. Secondo Planchon è questi il primo ad aver impostato la scrittura del tea-

<sup>8</sup> Emile Copfermann, *Planchon*, Lausanne, La Cité, 1969, p. 123.

tro come scrittura doppia; drammatica tanto quanto scenica. Affermazione questa sicuramente condivisibile per quanto riguarda un'adeguata comprensione delle strutture drammatiche brechtiane, un po' meno (per non dire per nulla) sul piano di una corretta disposizione storica degli avvenimenti, in quanto riferire a Brecht la priorità assoluta, in questa direzione, vuol dire cancellare d'un tratto l'esperienza dell'avanguardia degli anni Dieci e Venti nei cui confronti Brecht stesso è per molti versi esplicito debitore.

La drammaturgia brechtiana, dunque, come drammaturgia fortemente orientata in senso scenico. L'azione è, per Brecht, anzitutto esibizione di cose che accadono, che sono lì di fronte ai nostri occhi e che mostrano, in questo modo, l'altrove del racconto come indicazione mediata e traslata. Non si simula l'accadimento ma lo si cita, per restare nell'ambito del lessico brechtiano, come accadimento teatrale, vale a dire come evento del linguaggio prima che come evento della fabula. La dissezione dell'ordine narrativo, d'altronde, a favore di un andamento per sezioni staccate, per quadri che si succedono, comporta, ulteriormente, che l'azione teatrale sia vista principalmente, se non esclusivamente, come azione scenica, che la disposizione temporale degli avvenimenti non segua tanto lo sviluppo del racconto quanto la successione delle scene.

D'altro canto il progetto brechtiano assegna un ruolo particolare, nella struttura complessiva del dramma, anche agli elementi più propriamente scenici. «La "vicenda" – scrive – viene interpretata, prodotta ed esposta dal teatro nel suo insieme: dagli attori, dagli scenografi, dai truccatori, dai costumisti, musicisti e coreografi»<sup>9</sup>. La messinscena, in tale ipotesi, non è un momento che succede alla costruzione dell'azione, quanto una componente decisiva nel definirne la natura epica. L'uso dell'illuminazione, ad esempio, attraverso i proiettori che sono visibili dagli spettatori, rappresenta, per Brecht, un mezzo per sollecitare la ricezione critica dello spettatore. «Se illuminiamo lo spazio in cui recitano gli attori – scrive al proposito – in modo che lampade e riflettori entrino nel campo visivo dello spettatore, disturbiamo in una certa misura l'illusione, che questi ha, di trovarsi al cospetto di un avvenimento "colto sul momento", spontaneo, non sperimentato, vero, insomma»<sup>10</sup>. La

<sup>9</sup> Bertolt Brecht, *Breviario di estetica teatrale*, in B. Brecht, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1996, p. 146.

<sup>10</sup> Bertolt Brecht, *La scenografia del teatro epico*, in B. Brecht, *Scritti teatrali*, cit., p. 220.

DORT

luce, allora, non viene impiegata al solo scopo di definire l'ambientazione dell'azione ma anche con l'intenzione di essere individuata, e quindi nominata, quale componente del linguaggio. In quanto tale finisce per essere inserita in un processo di scrittura che riguarda complessivamente la scena. A cominciare dalla scenografia – la cui presenza è ridotta a quegli elementi che, interagendo con gli attori, possano produrre un effetto diretto sull'azione drammatica – e passare, poi, alla presenza degli attori. Quando Brecht prescrive che i *song* dell'*Opera da tre soldi* vengano recitati marcando una distanza netta con i momenti recitati, e suggerisce che il disporsi in modo diverso in relazione allo spazio sia d'aiuto in questa direzione, dà un'indicazione precisa di inserimento dell'attore tra le scritture della scena. Il riferimento di Planchon ad un codice linguistico, in Brecht, in cui l'elemento scenico pesa tanto quanto quello drammatico ha presenti queste, ed altre, caratteristiche della sua scrittura drammatica, che ne fanno un esempio evidentissimo di una struttura testuale (perché tale resta quella di Brecht) al cui interno la scena acquista un peso progettuale del tutto nuovo. Detto in altri termini nella drammaturgia brechtiana il racconto, il dialogo, i materiali, cioè, più propriamente letterari, sono accompagnati da indicazioni di azione agita, di costruzione scenica che non sono appunti per una regia futura (come è ancora della didascalia ottocentesca) quanto veri e propri elementi costitutivi del dramma, il quale, a questo punto, si trova composto tanto degli eventi virtuali del racconto quanto di indicazioni precise su quanto deve accadere in scena, non ad illustrare il racconto, ma ad accompagnarlo.

Possiamo parlare di scrittura scenica, dunque, secondo Planchon, quando, a partire da Brecht, i codici scenici intervengono in prima persona, ed in maniera autonoma, nella costruzione della macchina drammatica. Quando, cioè, da elementi di illustrazione del dramma si trasformano in elementi costitutivi dello stesso. Quando, cioè, l'orizzonte di riferimento dell'azione teatrale si sposta dalla pagina alla scena, nel senso che ciò che accade materialmente sul palcoscenico non è la semplice illustrazione, o traduzione di quanto prescritto sulla pagina ma ha una sua originalità e specificità. Non ripropone ma pone, non rappresenta ma presenta.

Legate alle considerazioni di Planchon e, significativamente, riferite ancora all'orizzonte brechtiano sono le analisi che Bernard Dort fa degli spettacoli del Berliner Ensemble, andandovi a cogliere proprio quegli

elementi che sembrano qualificare la scena come luogo di una sua propria scrittura. «L'opera – scrive – è realizzata pienamente in un linguaggio i cui elementi (ogni accessorio, ogni gesto e ogni movimento degli attori) hanno un significato, risultando estranei, pertanto, a qualsiasi intento decorativo. La rappresentazione è la più completa spiegazione che si possa immaginare di un testo»<sup>11</sup>. Lo spettacolo, dunque, e soprattutto i suoi apparati visivi hanno una funzione decisiva a dar corpo autentico e solido alla materia drammatica. Il gesto come interfaccia della parola, gli oggetti come denotatori di una specifica condizione drammatica, sono gli strumenti linguistici che consentono al Berliner Ensemble di affrontare lo spettacolo come "lettura" dei testi di Brecht e non come pura e semplice riproposizione di maniera. «Questi personaggi sono ciò che fanno – scrive – il loro rapporto con le cose e gli oggetti conta quanto le loro opinioni e le loro passioni»<sup>12</sup>. «Ci troviamo – aggiunge ad un certo punto – alla presenza più che di uno stile teatrale, di ciò che Roger Planchon chiamava recentemente *una scrittura scenica*»<sup>13</sup>. Il rapporto che lega la drammaturgia di Brecht alla regia del Berliner va, dunque, individuato proprio nella scena, intesa come un codice linguistico in grado di produrre un suo autonomo livello di scrittura. Lì dove ciò che è scena determina ciò che è dramma tanto quanto si vuole abitualmente che sia il contrario.

Sia la posizione di Dort che quella di Planchon riferiscono, allora, la scrittura scenica al contesto della regia. Rivolgendo, però, la loro attenzione ad un aspetto particolare del fenomeno, quasi a dire che non in ogni regia è presente una condizione che prelude alla scrittura scenica. Sembrano dirci entrambi che a qualificare la scena come scrittura non è tanto la libertà nella trasposizione dal testo al palcoscenico, quanto il fatto che la costituzione drammatica dell'insieme venga ad essere definita dall'interferenza di scrittura drammatica e scrittura scenica, le quali, ciascuna nel proprio ambito, scrivono il dramma. In Brecht, secondo Planchon, questo avviene già sul piano della stesura drammaturgica (che accoglie al suo interno entrambe le scritture), nel Berliner, secondo Dort, grazie alla capacità che la compagnia ha di dare rilievo, sul piano proprio dell'azione drammatica, agli elementi della scena, al punto da farne una

<sup>11</sup> *La pratica del Berliner Ensemble*, in Bernard Dort, *Teatro pubblico*, Padova, Marsilio, 1967, p. 224.

<sup>12</sup> Ivi, p. 225.

<sup>13</sup> Ivi, p. 224.

scrittura. Brecht, dunque, presenta una testualità in cui la dimensione scenica è prevista come scrittura virtuale, perché ancora contenuta nella pagina, il Berliner Ensemble, del suo, agisce su tale virtualità e la trasforma in scrittura agita, affrontando, evidentemente la drammaturgia brechtiana dalla parte della scena tanto quanto lo fa dalla parte della favola e dei significati politici ad essa connessi. In entrambi i casi il riferimento è ad una dimensione registica (virtuale od effettiva) che sembra creare i presupposti per un modello di teatro in cui racconto, azione, corpo, parola e quant'altro non vadano intesi come fattori distinti ma come segni all'interno di una medesima scrittura.

La presenza delle prime indicazioni riguardo alla scrittura scenica all'interno del contesto del teatro di regia deve farci riflettere. Se la regia è, come non può non essere e come sempre di più diventa nel corso del Novecento, fatto interpretativo, vale a dire riflessione sul testo o a partire da esso, tale disposizione si realizza, sostanzialmente, attraverso gli elementi scenici di attore, spazio e tempo, come bene sintetizzato da Pavis. Non la sola scenografia, dunque, o gli apparati dell'immagine, ma tutto ciò che riguarda la costruzione scenica: spazio, movimento, e poi, anche scenografia, immagine, ecc. In questo quadro, dunque, la scrittura scenica, assume un suo chiaro ed evidente risalto andando a rappresentare, per molti versi, la qualità più tipica della regia, quella che le è più propria. Ma, allora, un discorso che voglia occuparsi in maniera specifica della scrittura scenica si risolve già tutto all'interno delle problematiche che riguardano la regia? È questo un nuovo e difficile interrogativo, di cui rintracciamo significativa testimonianza nelle pagine degli studiosi che si interrogano sul fenomeno elaborandone principi e statuti, i quali tendono, per lo più, a sancire una netta distinzione tra scrittura scenica e regia. È quanto fa, ad esempio, Maurizio Grande quando scrive: «La nozione di "scrittura di scena" prende gradualmente a sostituire negli anni Settanta la nozione (e forse anche la pratica) di "regia". Non che si tratti di una mera sostituzione terminologica, cioè di una "rinominazione" dello stesso processo. Si tratta di altro. Con la nozione di "scrittura di scena" si apre la strada a una diversa concezione dello spettacolo e del teatro»<sup>14</sup>. Analogamente Giuseppe Bartolucci, per molti versi il più complesso e radicale teorico del fenomeno, già qualche anno

<sup>14</sup> Maurizio Grande, *La regia come scrittura di scena*, in *Gli anni di Peter Brook*, a cura di Georges Banu e Alessandro Martinez, Milano, Ubulibri, 1990, p. 80.

prima aveva presentato la regia come uno dei precedenti storici della scrittura scenica, ma aveva voluto anche distinguere nettamente da essa. Questo, evidentemente, a significare che se è proprio nel cuore del teatro di regia che il concetto di scena come scrittura va a prendere per la prima volta corpo, diverso è il discorso quando la scrittura scenica diventa un vero modello linguistico. La distinzione proposta da Bartolucci e da Grande risulta più chiara se diventiamo più precisi sul piano terminologico. Ciò di cui essi stanno parlando, infatti, non è tanto la scrittura scenica come codice, quanto come modello linguistico. Il che sta a significare che essi propongono una sostanziale distinzione non tanto tra regia e scrittura scenica, quanto fra un teatro basato sulla regia (il teatro di regia) e un altro basato sulla scrittura scenica. Tra due ipotesi, cioè, sia operative che teoriche che hanno la scena ed i suoi linguaggi come fondamento ma che li dispongono, tali linguaggi, nei confronti del complesso dello spettacolo, secondo diversi sistemi di articolazione. Proviamo a specificare ancora meglio il discorso. Bartolucci e Grande fanno riferimento, nelle loro affermazioni, ad un concetto di regia, e ad un teatro di regia, ancora tutto compreso della dialettica interpretativa di un testo. Questo si giustifica se guardiamo al momento storico in cui scrivono, in cui il teatro di regia è diventato assolutamente dominante, facendo della logica della messa in scena (e quindi della dialettica tra scrittura scenica e scrittura drammaturgica intese come due corpi distinti) una vera e propria istituzione culturale. Distinguere, come essi fanno, così nettamente la scrittura scenica dalla regia è uno sforzo critico che va compreso ed apprezzato in quel quadro, come apertura verso nuove possibilità del linguaggio teatrale che risultano tanto inedite, sul piano dei risultati, quanto legate ad una tradizione moderna che spazia da Craig ad Artaud, alle avanguardie.

Veniamo, allora, a considerare le formulazioni più propriamente specifiche del termine e del concetto di scrittura scenica. È il 1968 quando Giuseppe Bartolucci pubblica un libro il cui titolo, inequivocabilmente, la pone al centro del discorso teatrale come codice linguistico assoluto e non più, come ancora aveva fatto Planchon, come uno degli elementi che caratterizzano il passaggio tra testo e messa in scena<sup>15</sup>. Pure la di-

<sup>15</sup> Il libro è *La scrittura scenica*, edito per i tipi di Lerici, Roma, nel 1968. A testimoniare del significato tutto particolare che la nozione di scrittura scenica ha nel pensiero teatrale di Bartolucci è la rivista che dirigerà dal 1971 al 1983 e che chiamerà proprio «La scrittura scenica», salvo apporvi poi, nel 1973, il secondo titolo di «Teatrotre».

scendenza dalla definizione coniata dal regista francese non è negata, come esplicito è l'apprezzamento per il metodo di indagine di Dort, l'unico che sembra al momento, secondo Bartolucci, in grado di penetrare proficuamente la struttura linguistica di un fatto teatrale in continua trasformazione, proprio in quanto, come testimonia a proposito delle sue recensioni del Berliner Ensemble, presta un'attenzione tutta particolare alla scena come scrittura del teatro<sup>16</sup>. Quando si cimenta con una definizione più propria e personale del termine, però, Bartolucci lo fa secondo una linea teorica e di analisi del fatto teatrale molto diversa. La scrittura scenica, anzitutto, gli serve per individuare un codice teatrale se non un vero e proprio metodo d'approccio al linguaggio. Non, dunque, uno degli elementi del linguaggio ma il modo in cui i diversi termini del lessico operativo ed artistico del teatro si combinano tra loro, secondo rapporti, scambi e gerarchie del tutto nuovi e pertinenti principalmente, se non esclusivamente, a quanto accade nella sperimentazione negli anni Sessanta. Un codice, dunque, ma non universale, quanto storicamente, linguisticamente e poeticamente determinato, legato come è ad un ambito molto circoscritto dell'esperienza teatrale novecentesca, quella che, convenzionalmente, chiamiamo delle neoavanguardie o del nuovo teatro. Se da un lato, dunque, la scrittura scenica serve a Bartolucci, sul piano teorico, a definire un codice linguistico, il termine gli serve anche, su di un piano più immediatamente critico, a definire una certa linea di tendenza che si affaccia in quegli anni ed a cui cerca di fornire un adeguato sostegno critico e teorico.

Detto in altri termini l'intenzione di Bartolucci sembra essere quella di offrire un termine di riferimento teorico ai cambiamenti che attraversano il teatro a partire dalla fine degli anni Cinquanta. Ne *La scrittura scenica* – in cui sintetizza il lavoro critico compiuto negli anni immediatamente precedenti, riformulandolo, però, in un nuovo, più articolato quadro complessivo – Bartolucci pubblica i suoi interventi sul lavoro di Quartucci, di Bene, del duo de Berardinis-Peragallo, di Ricci, del primo

<sup>16</sup> «Egli è stato un po' l'unico – scrive a proposito di Dort – forse in Europa, in questi quindici anni, puntando specificamente su questo linguaggio scenico, io la chiamo da Planchon scrittura scenica, ed altresì su quel particolare procedimento, artificio, a proporre una lettura critica, una visione dello spettacolo, coerentemente, tecnicamente soprattutto», *Incontro fra Giuseppe Bartolucci, Cesare de Michelis, Roberto de Monticelli, Bernard Dort, Bruno Schacherl. Prefazione all'edizione italiana di B. Dort, Teatro pubblico*, cit., p. 13.

Ronconi, del Living, di Grotowski, di Barba, di quelli che sono, al momento, i protagonisti della rivoluzione che sta scuotendo dalle fondamenta l'ordine del linguaggio teatrale. Negli anni a venire, poi, quello di scrittura scenica sarà termine di riferimento per il Teatro immagine e per la Postavanguardia – le “tendenze” che sosterrà come teorico ed animatore culturale – accompagnando, come elemento costante, le trasformazioni, anche profonde, che attraverseranno l'universo delle avanguardie.

Il problema che, a partire dagli anni Sessanta, Bartolucci si trova di fronte, nel voler registrare in maniera non passiva o accademica i fenomeni artistici, è di dover rinnovare radicalmente le strumentazioni di cui la critica teatrale si è servita sino a quel momento, a cominciare dal suo apparato terminologico. «La critica – scrive nel 1969 – la “costruiscono” gli spettacoli, si cambia modo di far critica quando gli spettacoli cambiano»<sup>17</sup>. Il bagaglio terminologico – regia, attore, drammaturgia, impersonazione, straniamento, ecc. – di cui la critica si è servita sino a quel momento, disegnando l'orizzonte di senso entro cui leggere lo spettacolo teatrale, risulta, improvvisamente, inadeguato. Non in sintonia col tipo di sguardo che è lo spettacolo stesso a richiedere.

Una esigenza analoga la troviamo espressa negli Stati Uniti, e significativamente nello stesso anno, da Richard Kostelanetz. “One problem – scrive in *The Theatre of Mixed-Means* – that the new theatre poses, a predicament yet to be solved, is the creation of a viable critical vocabulary”<sup>18</sup>. Di fronte a fenomeni quali l'happening o l'*environmental theatre* il primo sforzo che Kostelanetz sente di dover compiere, in sintonia con quanto fa in Italia Bartolucci, è aggiornare i parametri interpretativi. Affronta, quindi, la dimensione materiale dell'opera, gli elementi che la costituiscono sul piano immediato della fattura e li segnala come interferenza di linguaggi, polilinguismo del codice espressivo, assenza di una dimensione testuale e letteraria. Una volta assunti questi come i tratti distintivi di quel tipo di operazione estetica, Kostelanetz li elegge a grammatica di un nuovo linguaggio del teatro, quello del *new theatre*, in modo così tanto radicale ed intollerante da escludere da quel fenomeno esperienze come quelle del Living theatre e di Grotowski perché

<sup>17</sup> *Al di là della critica tecnico-formale*, il testo (datato 1969) è raccolto in Giuseppe Bartolucci, *Teatro/corpo. Teatro/immagine*, Padova, Marsilio, 1970, p. 92.

<sup>18</sup> Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed-Means*, New York, RK Editions, 1980 (la prima edizione è del 1968), p. XIII.

ancora coinvolte, in una qualche maniera, con un materiale letterario preesistente<sup>19</sup>.

Anche il concetto di scrittura scenica emerge da un contesto di “tendenza” – per molti versi altrettanto radicale ed intollerante di quello di Kostelanetz – ma non si risolve mai nell'affermazione di un paradigma formale che serva da metro di paragone (magari *ad escludendum*) per vagliare la “modernità” dell'operazione teatrale. Non, per questo, che non si istituisca una opposizione frontale tra un teatro che fa uso della scrittura scenica ed uno ancorato al primato drammaturgico, ma tale opposizione non indica barriere sommariamente aprioristiche. La presenza e l'uso del testo non comportano, di per sé, l'esclusione dal discorso, così come la scrittura scenica non si risolve, necessariamente, in un primato del fatto performativo, magari agito all'insegna del mixed-media. La scrittura scenica, secondo Bartolucci, corrisponde, piuttosto e più in generale, a quella attenzione tutta particolare che certi artisti dimostrano di avere per la fattura materiale dello spettacolo, per le sue componenti sceniche e visuali, tradendo l'assunto che vuole tali elementi in dialettica, o addirittura, in dipendenza da un testo drammatico. Negli spettacoli che Bartolucci considera l'assenza di testo non è una regola, anzi, se si pensa all'*Antigone* del Living, all'*Amleto* di Bene o ai Beckett di Quartucci, verrebbe da dire che c'è un'attenzione speciale verso la drammaturgia. Ciò che cambia radicalmente sono i modi di tale relazione, che sfuggono ad un regime sia illustrativo che interpretativo, negando che lo spettacolo sia la semplice trasposizione scenica di un testo o l'occasione per una sua rilettura critica. Lo spettacolo, invece, nasce come organizzazione di segni (Bartolucci parla di un «segno guida» e di altri «segni diramanti» da quello) al cui interno trova una sua collocazione, quando vi sia, il testo. Ciò che Bartolucci nota è che se si

<sup>19</sup> «Blin, Malina, and Grotowski use professional actors who play roles; the new theatre usually draws performers trained in the other arts or even people of no particular competence, all of whom execute prescribed tasks. Also, where these three directors usually adapt the scripts of others, in the new theatre the director – the man who “fields” the performance – is usually also the scripter of the plan», *The Theatre of Mixed-Means*, cit., p. 25. A proposito del Living, poi, aggiungerà: «The performance tradition was sustained into the late fifties by Judith Malina's production of *The Connection* (1959), where the necessities of effective performance transcended Jack Gelber's script, and her extraordinary direction made Kenneth H. Brown's *The Brig* (1963) into a singularly spectacular production», Ivi, p. 28, ribaltando quella concezione che legge i due spettacoli del Living quasi come una porta d'accesso al rinnovamento teatrale degli anni Sessanta.

vuol rendere ragione di quelle operazioni, senza ridurle (come faceva molta critica coeva) ad un semplice atto insurrezionale, interessato alla provocazione e ad un ludico, quanto gratuito, gioco di ribaltamento di norme e convenzioni, bisogna affrontare direttamente la fattura materiale dello spettacolo, in altri termini la sua consistenza scenica. I problemi che la critica si trova a dover risolvere, per leggere in maniera corretta quelle operazioni teatrali, non saranno più il livello interpretativo dell'attore rispetto al personaggio, l'immedesimazione o lo straniamento e nemmeno la chiave ermeneutica della regia. Il critico dovrà guardare direttamente a quanto accade in scena e trovare nell'accadimento scenico (e nei segni che lo compongono) il senso drammatico dell'insieme. È questa la dimensione che Bartolucci definisce "tecnico-formale", che dovrebbe sostituire l'atteggiamento morale, se non moralistico, della critica (troppo coinvolto nell'esaminare la ricaduta sociale e politica del fatto teatrale) e quello estetico (intrigato con la "bellezza" astratta dell'opera).

Lo spettacolo consiste, dunque, nella sua fattura. Di qui la definizione di scrittura scenica. La dimensione scenica, infatti, non si dà come accompagnamento di una azione (quella drammaturgica) che la precede ma come azione essa stessa, primaria e non referenziale. Si chiede Bartolucci: "Esiste una scrittura drammaturgica, una scrittura scenica? E in che consiste, su che risiede: è un *accompagnamento* della parola all'azione, o è un *accompagnamento* dell'immagine all'azione? o addirittura è parola-azione, o immagine-azione?"<sup>20</sup> e dichiara, subito, di propendere per la seconda ipotesi. Quella scenica è scrittura nella misura in cui diventa un processo operativo creativo diretto. Non "accompagnamento" ma azione essa stessa, così come quella drammaturgica è scrittura teatrale in quanto è la parola a produrre azione. Evidentemente un primo elemento da ripensare è proprio quello di azione, legati come siamo alla nozione aristotelica che la mette in relazione con la dimensione narrativa del testo letterario. L'azione scenica, invece, riguarda anzitutto, se non esclusivamente, quanto accade in scena. È in questo senso che Bartolucci afferma che non rimanda ad altro che a se stessa, che è primaria. A chiarire il concetto Maurizio Grande scriverà qualche anno dopo: «La nozione (e la pratica) di "scrittura di scena" supera la condizione "duale" del teatro: letteratura drammatica e messinscena,

<sup>20</sup> G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, cit., p. 8.

testo e regia; per assumere una nuova e diversa condizione di testualità affidata alla *enunciazione scenica* come vera e propria forma originaria di linguaggio teatrale»<sup>21</sup>. L'assunzione della dimensione scenica del teatro come elemento di scrittura sposta, allora, l'orizzonte semantico dalla dialettica tra testo e messinscena, mediata dall'attore, ad una operatività tutta centrata sul qui ed ora dell'accadimento teatrale. Aggiunge ancora Grande: «Ciò significa che la scena (sia essa quella del teatro "all'italiana" o sia essa diversamente ritagliata in situazioni spaziali d'altro tipo) diventa una specie di *pagina bianca tridimensionale*»<sup>22</sup>. Questo a significare che lo spettacolo – inteso come organizzazione di segni linguistici diretti alla percezione visiva, tanto quanto a quella uditiva, dello spettatore – nasce come atto creativo diretto. Che la sua organizzazione semantica, tesa alla produzione di un senso, è autonoma e non eterodiretta dal testo letterario.

La pagina bianca della scena non è, dunque, più solo un contenitore neutro ma un insieme di materie, di atti concreti, che vanno agiti dall'autore "scenico" dello spettacolo. Di qui la scelta del termine *scrittura* che testimonia con grande precisione della dimensione operativa che assume la componente scenica dello spettacolo e che, d'altronde, si presta bene a significare fin da subito la sua valenza di opposizione e confronto con la dimensione drammatica del teatro, la sola, abitualmente, ad essere ritenuta degna dell'appellativo di scrittura. Ebbene affermare, anche sul piano terminologico, che la scrittura del teatro non è più una, senza bisogno di aggettivazione, ma si è scissa in due, tra pagina e scena, illustra con sintesi efficace tutta una strategia ed una complessità di ragionamento. Ma ci sembra di poter aggiungere anche altro alle ragioni che condussero alla scelta del termine. L'espressione *scrittura*, infatti, diventa, a partire dagli anni Cinquanta, uno degli elementi forti della riflessione di Roland Barthes, ponendosi al centro del ripensamento della nozione di poesia e di letteratura tipico di quel periodo. Pur provenendo da un contesto diverso da quello teatrale, ricadute del pensiero barthiano in quest'ambito sembrano non solo ipotizzabili ma anche immediatamente documentabili. Bartolucci traduce, infatti, nel 1961 per Lerici *Le degré zéro de l'écriture*, il testo in cui la riflessione di Barthes sulla scrittura viene più organicamente esposta, e riflessi di quel libro li

<sup>21</sup> M. Grande, *La regia come scrittura di scena*, cit., p. 81.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

troviamo anche nelle parole di Pavis, lì dove scrive che il termine scrittura va assunto «nel senso attuale di stile o modo personale di esprimersi», e nella stessa scelta terminologica di Planchon, molto probabilmente debitrice nella stessa direzione. Non ci sembra di forzare le cose, allora, se affermiamo che molte delle indicazioni proposte dal filosofo francese agiscono anche all'interno del concetto di scrittura scenica.

Ne *Le degré zéro de l'écriture*, Barthes tentava di risalire al nucleo generatore, sul piano strutturale, dell'atto dello scrivere, ad una sorta di condizione primaria, tanto quanto preliminare, di ogni letteratura possibile e lo individuava, quel nucleo, nello scambio dialettico fra tre termini: lingua, stile e scrittura. La lingua «è il limite iniziale del possibile»<sup>23</sup>, l'orizzonte del dicibile entro cui lo scrittore si trova a poter agire, lo stile «è una forma senza uno scopo, è il prodotto di un impulso, non di un'intenzione [...] è la "cosa" dello scrittore, il suo splendore e la sua prigione, è la sua solitudine»<sup>24</sup>. L'una, dunque, corrisponde alla voce del luogo e del tempo in cui lo scrittore si trova ad operare, il secondo è la sua dimensione individuale, il suo impulso. La scrittura è il termine medio tra i due. Il risultato di un intervento operativo che si distacca dallo stile ed affronta la lingua con l'intenzione di modificarla. «Lingua e stile – scrive Barthes – sono oggetti; la scrittura è una funzione, è il linguaggio letterario trasformato nella sua destinazione sociale, è la forma colta nella sua intenzione umana e legata così alle grandi crisi della Storia»<sup>25</sup>. La scrittura, dunque, è il momento di assunzione di responsabilità dello scrittore nei confronti del suo destinatario ma anche dell'oggetto della sua arte. In quanto gesto consapevole e responsabile essa rappresenta «la riflessione sulla funzione sociale della propria forma»<sup>26</sup>. «La scrittura – conclude Barthes – è quindi una realtà ambigua: da una parte, essa nasce incontestabilmente da un confronto tra lo scrittore e la società, dall'altro, da questa finalità sociale, mediante una sorta di tragico *transfert*, essa rinvia lo scrittore alle sorgenti strumentali della sua creazione»<sup>27</sup>. Potremmo aggiungere noi che la scrittura è il momento in cui la riflessione sullo statuto del linguaggio diventa atto operativo, incontrandosi e scontrandosi con la realtà storica che ha di fronte.

<sup>23</sup> Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, trad. it., Torino, Einaudi, 1982, p. 11.

<sup>24</sup> Ivi, p. 10.

<sup>25</sup> Ivi, p. 12.

<sup>26</sup> Ivi, p. 13.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

Entrambe queste indicazioni che emergono dal termine "scrittura" trascorrono nel concetto di scrittura scenica, così come proposto da Bartolucci. L'assunzione della dimensione scenica come parte centrale e non più subordinata della creazione teatrale nasce, infatti, da un atto di riflessione che il teatro compie, all'inizio degli anni Sessanta, sui suoi statuti linguistici, sulla autonomia e specificità della propria natura artistica ma anche sul valore della sua esperienza come fatto sociale. Accade, così, che riforma del linguaggio e pratica di nuovi valori umani e comportamentali (basta considerare il Living e Grotowski) vivano in una simbiosi strettissima, facendo sì che il gesto di ribellione alla convenzione dominante della scena si trasformi immediatamente in atto politico<sup>28</sup>.

Quello che, però, ci preme di più sottolineare in questo momento è la qualità di operatività che è legata al termine scrittura. Se, ad esempio, nei decenni successivi la valenza politica delle esperienze legate alla scrittura scenica andrà scemando (o verrà comunque messa in secondo piano), la sua qualità di intervento attivo teso a ridefinire struttura e costruzione dell'opera d'arte teatrale resterà all'ordine del giorno. Parlare di scrittura scenica, allora, anziché di dimensione scenica del teatro vuol dire centrare l'attenzione sulla natura operativa che della scrittura è propria. Ciò che sottende è un intervento autonomo, creativo e al tempo stesso critico e metariflessivo sul linguaggio teatrale. Un modo, cioè, di manipolare la lingua del teatro – per restare nell'ambito del discorso barthiano – a partire dalle istanze del proprio stile. Non, quindi, un uso dei materiali scenici ma una scrittura teatrale attraverso quei materiali.

Ancora una volta un passo di Grande ci aiuta a chiarire le cose: «Lo spettacolo non è più il fatto concreto che si lascia identificare con la "messinscena" di un testo, ma è il processo artistico nel quale, al tempo stesso, il teatro si enuncia come sistema di segni (e non come sistema di trasposizione di segni) e come autonomia interpretativa da parte dell'autore (sia esso il regista o sia esso l'attore-regista)»<sup>29</sup>. Ciò che è significativo, allora, non è tanto un uso cospicuo o addirittura esuberante del materiale scenico, quanto che esso vada a configurare un processo, una scrittura. Solo a tale condizione, infatti, si distacca da un ruolo subalter-

<sup>28</sup> Scrive Bartolucci: «Allora questa scrittura scenica eccola sciogliersi e riaprirsi dal "prodotto" per vera politicizzazione, dal di dentro cioè per radicalizzazione del comportamento degli interpreti e per radicalizzazione altresì, della tecnica rappresentativa, con una strategia del di "fuori" che davvero diventa guerriglia». *La scrittura scenica*, cit., p. 12.

<sup>29</sup> M. Grande, *La regia come scrittura di scena*, cit., p. 80.

no per assumere quella dimensione autoriale su cui Grande insiste e che rappresenta il vero scarto epocale. Se, infatti, ancora nelle parole di un regista come Strehler troviamo l'immagine di un lavoro "artigianale"<sup>30</sup> che si limita a modellare il progetto drammatico contenuto nel testo (sulla scia di quanto sostenuto da Antoine e Stanislavskij), a partire dai grandi sperimentatori degli anni Sessanta troviamo l'assunzione della dimensione autoriale come riscatto, anzitutto, della propria arte. La novità della scrittura scenica, allora, secondo Grande, consiste nell'istituire un codice autonomo ed autosufficiente, che non fa cioè riferimento ad un codice altro, di matrice letteraria, esterno a sé, nei cui confronti agire in una logica di traduzione. È un codice in cui gli elementi che compongono lo spettacolo vengono presentati in quanto tali e non come rappresentazione di un fatto testuale e narrativo, in cui l'azione scenica, cioè, coincide con l'azione drammaturgica, in cui il meccanismo di produzione di senso non fa riferimento al racconto, al dialogo, alla parola ma a quanto accade direttamente in scena (e, in quanto tale, se ne può parlare come di un sistema di segni e non di trasposizione di segni).

Il passaggio della dimensione scenica da materiale linguistico a processo, cioè ad un modo di operatività creativa che mette in discussione lo statuto stesso del linguaggio, rappresenta il nodo cruciale del discorso attorno alla scrittura scenica. La quale, evidentemente, tende a trascendere i suoi limiti di rappresentazione della parte visuale dello spettacolo per aspirare a darsi come modalità di approccio al linguaggio teatrale nel suo complesso. In questo senso, allora, si dà tanto come operatività di linguaggio quanto come riflessione su di esso<sup>31</sup>.

È possibile a questo punto, individuare uno dei tratti distintivi più qualificanti del concetto di scrittura scenica: la oscillazione e compresenza di *materialità* e *metateatralità*. Cosa significa? Anzitutto che l'attenzione, per una corretta comprensione dello spettacolo, va indirizzata verso la consistenza materiale di quanto accade in scena. "Non c'è modo

<sup>30</sup> «Nel teatro esiste solo un artista: l'autore del testo drammatico. Esiste una sola vocazione: quella del poeta. Esiste una sola realtà drammatica: il testo. Tutto il resto – il complesso spettacolare, questo complesso non sostituibile, fondamentale perché il teatro si crei ed il testo non resti letteratura – è un problema di "mestiere" non più di arte», *Per un teatro umano*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 162.

<sup>31</sup> «In quanto sistema di segni – scrive Grande – la "scrittura scenica" sposta l'accento sulle modalità metateatrali della regia, enunciando le proprietà autoreferenziali del testo spettacolare in quanto "trasparenza" dei segni teatrali adottati dall'interprete», M. Grande, *La regia come scrittura di scena*, cit., p. 80.

mentalmente più igienico – è ancora Bartolucci che parla – e tecnicamente più efficace che *il vedere anzitutto cosa contiene la scena*<sup>32</sup>. Può sembrare cosa da poco e, invece, si tratta di uno slittamento semantico notevolissimo. La consistenza linguistica dello spettacolo, infatti, viene ricondotta tutta nell'ambito dell'evento scenico, inteso come "sistema di segni" che rimanda a se stesso e non, se non in modo critico e problematico, ad una qualche forma referenziale o ad una struttura drammatica preesistente. Se vogliamo – e capiremo in seguito quanto sia importante farlo – continuare ad usare un termine come *dramma*, inteso nell'etimo di *azione*, allora ci troveremo a dire che il *dramma* nasce, si sviluppa e trova motivi e contenuti solo nel materiale scenico, il quale si fa scrittura proprio nella misura in cui è esso a generare l'azione drammatica. Ricondurre il piano del linguaggio dentro l'orizzonte della sua materialità non significa ipotizzare un allontanamento dalla dimensione drammatica per dar luogo ad un teatro che si risolva nella sola percezione viva, ad un teatro, cioè, in cui le immagini, il quadro scenico e quant'altro riguarda la scena risultino isole asemantiche, non in grado, quindi, di generare azione. Significa, invece, ricercarla, tale azione, dentro il corpo materiale dell'evento e non nel racconto letterario o nella conformazione psicologica del personaggio, secondo un principio operativo che Planchon attribuiva, in fondo, già a Brecht. Avremo modo di vedere come un simile atteggiamento assolve ad una funzione decostruttiva e ricostruttiva del codice teatrale, per adesso ci preme solo segnalare quanto l'attenzione rivolta alla materialità della scena non si traduca nel primato astratto dell'immagine (non necessariamente, almeno) e come, quindi, il "sistema di segni" generato dalla scrittura scenica rappresenti un atto di consapevole riconsiderazione e ripensamento dello statuto linguistico del teatro (la sua dimensione metariflessiva) nel suo complesso.

Nel momento in cui lo spettacolo si dà come articolazione di segni non organizzati secondo un a priori drammaturgico-letterario, questo non comporta la riconduzione della operatività teatrale tutta nell'ambito effimero di un evento non totalmente preordinato e, sostanzialmente indeterminato<sup>33</sup>, ma una profonda riconsiderazione della sua materialità. Lo spettacolo va inteso, da questa prospettiva, come immagine/azio-

<sup>32</sup> G. Bartolucci, *Dort: l'illusione della storia*, in «Teatro», a. II, n. 3-4, 1968, p. 27.

<sup>33</sup> Come, ad esempio, nel caso degli happening. Vedi, al proposito, Michael Kirby, *Happening*, New York 1965, trad. it., Bari, De Donato, 1968.

ne, «come movimento di immagine, specifico, determinato dalla progettazione dei suoi elementi, e dalla configurazione dei suoi materiali»<sup>34</sup>. Come «sistema di segni», dunque, «e non come sistema di trasposizione di segni».

La scrittura scenica è la materia linguistica di tale sistema di segni, è la materia della immagine/azione, qualcosa di diverso, come già abbiamo avuto modo di dire, dalla dimensione scenica dello spettacolo. Nel testo offerto alla riflessione dei partecipanti al Convegno per un Nuovo Teatro di Ivrea (1967) Bartolucci, Capriolo, Fadini e Quadri insistono proprio in questa direzione, notando come gli spettacoli che stanno rinnovando il panorama artistico italiano «comportano un tipo di scrittura scenica unitaria nella quale i vari elementi che contribuiscono alla sua attuazione (scrittura drammaturgica, regia, interpretazione, scenografia, musica, luci, spazio scenico e architettura) sono da ricomporre in un insieme di base, i cui elementi temporalmente concomitanti e senza alcuna preminenza dell'uno sull'altro, sono i seguenti: a) gesto b) oggetto c) scrittura drammaturgica d) suono (fonetica e sonorizzazione) e) spazio scenico (luogo teatrale e rapporto platea-palcoscenico)»<sup>35</sup>. E più avanti, ad evitare ogni possibile fraintendimento, i quattro autori aggiungono: «La scrittura drammaturgica è soltanto *uno degli elementi* che compongono la scrittura scenica e come tale deve essere usata»<sup>36</sup>. Queste ultime affermazioni aggiungono dei particolari preziosi a quanto detto sin qui. Si è già avuto modo di far presente come, tra le ragioni che spinsero a formulare l'espressione scrittura scenica, vi fosse, non ultima, la volontà di sollecitare una opposizione con la speculare definizione di scrittura drammaturgica. In un modello teatrale che vede nello scrittore l'autore drammatico e nel regista e gli attori gli interpreti, i mediatori, gli esecutori delle intenzionalità del suo testo (secondo una formula che si definisce, in genere, della messinscena), la dimensione della «scrittura» non può che essere ricondotta tutta e solo nell'alveo della pagina. Nella scrittura scenica – secondo quel modo di dire sintetizzato brillantemente da Grande – invece, la pagina bianca della scrittura è direttamente la scena. Ma cosa intendiamo con *scena*? L'insieme degli apparati visivi dello spet-

<sup>34</sup> G. Bartolucci, *Al di là della critica tecnico-formale*, cit., p. 87.

<sup>35</sup> *Elementi di discussione (Convegno «per un nuovo teatro», Ivrea, giugno 1967)*, in «Teatro», a. II, n. 2, aut.-inv. 1967-68, pp. 20-21; poi anche in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, Torino, Einaudi, 1977, p. 141.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

tacolo? Certo ma non solo. Scenico è tutto quanto accade nel luogo e nel tempo dello spettacolo, non come visualizzazione di un programma testuale preesistente ma come testo esso stesso. Scena è materia dell'azione, intesa come accadimento fisico di un qualcosa che si svolge di fronte agli occhi (ma alle orecchie pure) dello spettatore, trovando immediatamente nel sistema di segni offerti alla percezione la dimensione del suo senso. La scena, dunque, si fa scrittura non perché nega la drammaturgia ma in quanto si fa scrittura drammatica (cioè scrittura dell'azione) essa stessa. Coinvolgendo in questo processo anche la dimensione drammaturgica, tradizionalmente intesa come materia letteraria dello spettacolo.

L'insieme di queste considerazioni ci spinge, nuovamente, a fare riferimento a quel *testo spettacolare*, termine introdotto dalla semiotica, a partire dagli anni Settanta, nel suo sforzo di ripensare il linguaggio teatrale come codice. Si assiste, allora, nell'ambito degli studi semiologici dedicati al teatro, ad uno spostamento dell'attenzione dal testo letterario allo spettacolo con la conseguente introduzione di questioni di metodo e di merito del tutto nuove e particolari. Questioni determinate, anzitutto, dalla natura ambigua e sfuggente dello spettacolo il quale non solo – come accade generalmente per i codici visivi – difficilmente è riconducibile entro la griglia stretta di codificazioni strutturali, ma, addirittura, presenta la difficoltà di non possedere quelle qualità di durata e permanenza che sembrano essere indispensabili per consentire un approccio semiologico scientificamente motivato. Non a caso Franco Ruffini intitola la prima parte del libro che introduce questi argomenti all'interno degli studi semiologici, *Semiotica del testo. L'esempio teatro*<sup>37</sup>, «Pseudo-semiotica pseudo-teatro», a rilevare come ad essere poste sul tappeto, sono anzitutto le categorie e di semiotica e di teatro. Ai fini del nostro studio interessa, ovviamente, soffermarci sul secondo dei termini in gioco. Ruffini parla, in quella occasione, di un testo spettacolare, da considerare come cosa distinta e diversa dal testo letterario drammatico e da ritenere quale oggetto privilegiato di uno studio semiologico rivolto allo specifico teatrale. Un simile sforzo di assestamento categoriale non può non avere una grande risonanza sul piano concettuale. Cosa significa, infatti, e cosa comporta ipotizzare che la sfera di significazione del linguaggio teatrale investe la scena oltre che la pagina, anzi forse

<sup>37</sup> Franco Ruffini, *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Roma, Bulzoni, 1978.

proprio principalmente, se non esclusivamente, la scena? Anzitutto infrangere quella nozione che vuole la produzione di senso privilegio esclusivo del dato verbale. «È un privilegio che si fonda – scrive Ruffini – oltre che sulla preconcetta superiorità della “parola”, sul convincimento che i contenuti possano essere espressi “adeguatamente” solo nel codice linguistico»<sup>38</sup> e invece, aggiunge, tale produzione di senso, in teatro, avviene per tramiti altri – scenici, attorici – oltre che per quelli verbali. Di qui la scelta di guardare alla scena in una maniera non riduttiva e subalterna ma come struttura linguistica autonomamente determinata ed autonomamente direzionata. Testo, dunque, e non illustrazione di un testo. È un'affermazione, questa, che abbiamo voluto intenzionalmente formulare secondo un andamento retorico analogo a quello proposto da Maurizio Grande per la scrittura scenica, quando ne parla come «sistema di segni e non come sistema di trasposizione di segni», a significare una certa aderenza tra le due formulazioni, aderenza, d'altronde, riconosciuta dallo stesso Ruffini quando, riflettendo a posteriori sul rapporto di confronto/conflitto tra la sua visione del teatro e quella di Bartolucci, si trova a sostenere che «la “scrittura scenica” e il “testo spettacolare” avevano molto in comune, soprattutto rispetto al sistema di riferimento, che si spostava da quello della scrittura o del testo a quello della scena o dello spettacolo»<sup>39</sup>.

Il testo spettacolare, dunque, nasce – sul piano terminologico e concettuale – come tentativo di allargare gli orizzonti di quanto è testuale, in teatro, e di mettere a punto, in una maniera nuova e più definita, quello che possiamo chiamare lo “specifico teatrale”. Dire che la scena ha un suo testo, anzi che è un testo, e che tale testo è autonomo e non subalterno rispetto a quello drammatico, vuol dire, prima ancora di definire il proprio ambito di studi, ipotizzare una diversa nozione di teatro. Sforzo questo, evidentemente, che risulta difficile non riferire a quel contesto di pratiche (ma anche di formulazioni teoriche) che, a partire dagli anni Sessanta, tendono proprio a ridefinire l'ambito linguistico del teatro<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Ivi, p. 70.

<sup>39</sup> Franco Ruffini, *Tra Barthes e Barba*, in *La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, a cura di Lorenzo Mango, n. 48 di «Biblioteca teatrale», ott.-dic. 1998 (in realtà edito nel 2000), p. 123.

<sup>40</sup> «Eravamo nella seconda metà degli anni Settanta. – scrive Ruffini – Entrambi, Bartolucci ed io, rivendicavamo al teatro una posizione non subalterna, anzi autonoma e prioritaria, rispetto alla letteratura», *ibidem*.

All'interno di questo processo di ridefinizione concettuale ci appare di fondamentale importanza la distinzione tra spettacolo e testo spettacolare proposta da De Marinis. «Le nozioni di /spettacolo teatrale/ e di /testo spettacolare/ non coincidono completamente. – scrive – La prima, infatti, riguarda il fatto teatrale come *oggetto materiale*. [...] Il secondo termine si riferisce, invece, ad un *oggetto teorico* (o “oggetto di pensiero”, per dirla con Prieto), cioè al fatto teatrale considerato secondo una pertinenza semiotico-testuale, assunto e “costruito” come TS (testo spettacolare, n.d.r.) all'interno dei paradigmi di una semiotica del testo»<sup>41</sup>. La distinzione operata da De Marinis è preziosa per più di una ragione. Ci consente, infatti, di considerare come distinte la materia del linguaggio e la logica che lo determina. Se il testo spettacolare allude, sul piano più diretto della enunciazione letterale, alle componenti linguistiche della scena organizzate come testo, per comprenderne appieno le qualità distintive bisognerà guardare all'orizzonte di discorso che lo nomina e lo individua come specifico materiale concettuale. In più passi del suo ragionamento De Marinis insiste proprio su questo aspetto particolare della questione. Sul fatto, cioè, che convenzioni linguistiche e codici dello spettacolo – e, tra questi, la stessa idea di testo spettacolare – nascono da una sorta di scambio dialettico di conoscenze tra emittente e destinatario. Una nozione come quella di testo spettacolare ha senso se inserita entro un ambito specifico di discorso, che, se è storico, come abbiamo visto, è anche, se non di più, culturale. Quello di testo spettacolare è un “concetto pensabile” all'interno di una certa cornice culturale che riguarda in primo luogo le attrezzature metodologiche e terminologiche della semiologia, ma è anche in stretto rapporto con la nozione di teatro che si sviluppa nella seconda metà del Novecento, ed in particolare con le neoavanguardie<sup>42</sup>.

In quanto *oggetto teorico* il testo spettacolare è, dunque, un modo di pensare il teatro a partire dalla consistenza di *oggetto materiale* del-

<sup>41</sup> Marco De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982, p. 61 (il riferimento a Prieto è a *Pertinenza e pratica. Saggio di semiologia*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1976).

<sup>42</sup> Non è un caso che, nei saggi presi in esame, si torni con insistenza sulla necessità di allargare gli orizzonti dell'ambito categoriale del teatro, per assumervi all'interno le esperienze del nuovo teatro, proprio perché mettono in gioco argomenti e questioni di linguaggio che risultano di grande pertinenza con quanto proposto sul piano teorico. Si tratta, in questo caso, di riferimenti espliciti ma ve ne sono anche di impliciti, lì dove il discorso va a toccare ambiti tali che sono giustificabili, su di un piano teatrale, solo se teniamo presenti gli esempi forniti dalla ricerca novecentesca.

lo spettacolo, alla stessa stregua di come la scrittura scenica non indica solo una materia del linguaggio ma allude anche ad una strategia operativa.

Veniamo, adesso, a considerare quelle che sono le sue qualità distintive. La sua autonomia, anzitutto, il fatto cioè di essere "primario", come afferma Ruffini, sul piano della enunciazione semantica. È, dunque, ciò che dice e non quanto illustra un dire, sul piano drammatico, che gli è estraneo. È, quindi, un sistema di segni, un insieme articolato di codici e di modalità linguistiche diverse<sup>43</sup>. La articolazione, la "combinazione costruita" dei materiali che lo compongono è condizione indispensabile per farne un testo, la cui natura è di darsi come un insieme compiuto e coerente. Tale compiutezza e tale coerenza, d'altronde, se riferite allo spettacolo vanno assunte come termini problematici, in ragione, proprio, dell'assenza statutaria dell'oggetto, dell'interferenza continua dei codici, dell'intervento di elementi paralinguistici (l'intonazione rispetto alla voce, per esempio), della difficoltà di una codificazione grammaticale. «Il testo spettacolare – scrive Keir Elam – è caratterizzato dal suo spessore o densità semiotica, dalla sua eterogeneità e dalla discontinuità spaziale e temporale dei suoi livelli»<sup>44</sup>. Ha, dunque, una sua struttura semiotica, una potenzialità comunicativa autonoma ma, tale potenzialità, va continuamente verificata, è soggetta anch'essa – come la nozione stessa di testo spettacolare – ad una continua ridefinizione nello scambio dialettico di codici di riferimento tra emittenti e ricettori. Compiutezza e coerenza, specifica De Marinis al proposito, non possono essere date, per il teatro, come fatto acquisito ma risultano essere, fondamentalmente, valori culturali, relativi al contesto, al momento storico, al rapporto tra spettatore e spettacolo.

Più ci addentriamo dentro l'universo di senso che anima la nozione di testo spettacolare, più ci troviamo immersi in discorsi ampiamente riferibili alla scrittura scenica, la quale in quanto concetto, oltre che codice e materia linguistica, è, evidentemente, anch'essa un "oggetto teorico" e come tale va affrontata. Procediamo, allora, oltre nel discorso che riguarda il testo spettacolare, per vedere se riusciamo a cogliervi altri elementi utili ai nostri fini.

<sup>43</sup> «Il testo spettacolare risulta anch'esso un insieme di espressioni che però appartengono a codici diversi», F. Ruffini, *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, cit., p. 27.

<sup>44</sup> Keir Elam, *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 54 (l'edizione inglese è del 1980).

Una considerazione emerge, fra tutte, riguardo al testo spettacolare, vale a dire il fatto che esso sia un testo che «costituisce, in realtà, un testo dei testi, un *macrotesto*»<sup>45</sup>. Questo significa, anzitutto, che il testo spettacolare, così come sembrano definirlo sia Ruffini che De Marinis, non vada pensato solo in relazione ai linguaggi specifici della scena, ma come sistema di segni al cui interno si posizionano tutti i diversi elementi del linguaggio, i cosiddetti testi parziali, compreso quello letterario. Il problema, nell'orizzonte concettuale e teorico entro cui siamo chiamati a muoverci, è capire in che modo i singoli testi parziali si relazionino tra loro in rapporto a quel testo complessivo ed unitario che è lo spettacolo. Elam, che pure distingue ancora il piano scenico da quello drammatico come facenti capo a due orizzonti semantici diversi, scrive che «il rapporto testo scritto/testo spettacolare non è un rapporto di semplice priorità ma un complesso di reciproci vincoli che costituiscono una poderosa *intertestualità*. Ogni testo porta le tracce dell'altro: la *performance* assimila quegli aspetti della *pièce* scritta che gli attori scelgono di transcodificare, mentre il testo drammatico viene "detto" in ogni momento della *performance* modello – o delle *n* possibili *performances* – che lo motivano»<sup>46</sup>. Fra testo letterario drammatico e testo spettacolare, dunque, si instaura un regime di scambio continuo e mai finito che determina il meccanismo di produzione di senso e la forma drammatica dello spettacolo.

Più radicale, su di un piano teorico, la posizione di Ruffini, nelle cui parole si sente l'eco di quella logica di schieramento da lui stesso rilevata vent'anni dopo. Sostenendo la tesi della necessità di cancellare il privilegio del dato verbale quanto a trasmissione e produzione del senso, Ruffini ridefinisce daccapo il rapporto testo scritto/testo spettacolare. Comincia, anzitutto, col nominare il primo: copione, a sottolineare una adesione alla scena, una destinazione alla realizzazione spettacolare come condizione intrinseca alla sua stessa natura, senza la quale esso perderebbe la sua stessa ragione teatrale di testo e si risolverebbe tutto e solo nell'ambito letterario. In quanto copione il testo letterario è composto di materia verbale, il testo vero e proprio, e di didascalie (esplicite o meno) che indicano il momento rappresentativo. Questa doppia articolazione del testo è quanto lo relaziona alla scena ed alla sua scrittura

<sup>45</sup> M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, cit., p. 95.

<sup>46</sup> K. Elam, *Semiotica del teatro*, cit., p. 218.

in quanto testo spettacolare. Lì dove la parola viene trascritta, la didascalia viene trascritta, intendendo, con questo, che la parola viene trasportata nella sua integrità da un contesto all'altro mentre la didascalia viene riformulata in un ambito codico e formale distinto da quello di partenza. Ruffini insiste, però, in questa direzione sino a sostenere che lo stesso meccanismo di trasduzione va rivisto in quanto «non esiste *prima* una parte testuale che si ritestualizzi reversibilmente ma, al contrario, il testo è individuato come quella parte del copione che si ritestualizza per trasduzione. Non è il testo che, per una sua proprietà intrinseca e primaria, impone la trasduzione, bensì è questa che definisce quello»<sup>47</sup>. Quanto vuole sostenere, con questo, è un sostanziale riposizionamento delle diverse componenti dello spettacolo, nel rapporto tra pagina e scena. Se, abitualmente, siamo portati a pensare al testo letterario come qualcosa che precede, nella sua autonomia di fatto poetico ma anche di progetto teatrale, la realizzazione spettacolare, la quale sarebbe, allora, la rilettura di qualcosa di preesistente, Ruffini ci invita a ribaltare la nostra ottica. Ci sarebbe, cioè, all'origine un progetto teatrale integrale – che riguarda scena e parola, per intenderci – da cui, in un secondo momento, sarebbe estrapolabile il materiale verbale, il cui itinerario verrebbe ad essere, allora, non quello dalla pagina alla scena ma, all'inverso, dalla scena alla pagina. Il progetto integrale originario sarebbe, ovviamente, il testo spettacolare. Se facciamo l'esempio di Shakespeare il discorso di Ruffini ci sembra funzionare in maniera esemplare. La pubblicazione dei testi solo in un momento successivo alla messinscena, ad opera oltretutto di terzi, darebbe ragione all'ipotesi che si tratterebbe, in quel caso, propriamente della trasduzione sulla pagina di quanto nato direttamente per la scena. Una considerazione analoga ci viene suggerita quando ci troviamo di fronte l'edizione dei copioni degli spettacoli di Kantor. Lì abbiamo, infatti, un testo le cui didascalie vanno a coprire quanto è agito in modo primario dall'azione scenica, mentre il testo verbale corrisponde alle parole effettivamente dette in scena. Lì dove, però, il testo di Kantor resta, in fondo al livello di copione, non assume, cioè, una sua autonoma qualità letteraria, quello di Shakespeare, una volta ricondotto nell'ambito formale della letteratura, assume una qualità nuova, strettamente poetica, che lo isola dal suo contesto di origine e ne fa, anche su di un piano formale, un oggetto nuovo.

<sup>47</sup> F. Ruffini, *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, cit., p. 124.

Una volta che il testo letterario non è più considerato come una priorità, o un a parte, due sono le conseguenze che ne discendono: esso non è più il portatore unico e privilegiato del progetto drammatico, che va ricondotto, invece, nell'ambito del testo spettacolare, ed in secondo luogo va ridisegnato il suo rapporto con lo spettacolo. Sono riflessioni, queste, che riportano a quella ridefinizione della gerarchia dei ruoli cui s'è fatto più volte riferimento. Introducendo la nozione di testo spettacolare si spostano, infatti, la priorità e la centralità del progetto drammatico, che non viene più collocato in un altrove rispetto alla scena ma ne rappresenta, invece, il motivo dominante. Il testo spettacolare è prioritario perché è suo, in primo luogo, il progetto drammatico dello spettacolo, dove per progetto di spettacolo si intende l'azione agita nella sua relazione con l'azione raccontata. Nel nuovo quadro di riferimento che stiamo proponendo, infatti, lo spettacolo viene pensato come una serie di azioni che si relazionano ad un racconto, piuttosto che come un racconto diviso per scene. È il farsi scena, allora, la prima condizione del teatro, così come il farsi immagine è la prima condizione della pittura rispetto ad un tema od un motivo narrativo di riferimento.

Attraverso la nozione di testo spettacolare stiamo andando a modificare, sostanzialmente, anche la nozione di dramma e drammaturgia. Azione e costruzione dell'azione vanno riferite essenzialmente al qui ed ora dello spettacolo, progetto drammatico e progetto scenico finiscono, dunque col coincidere. Ruffini affronta, a questo punto, il problema del rapporto tra testo drammatico e testo spettacolare, i quali, pure se uniti in maniera indissolubile in un unico sistema di segni, fanno capo a codici semantici diversi. Lì dove Elam parlava di scambio ed interferenza, Ruffini sostiene, invece, la «trascrizione irreversibile»<sup>48</sup> nel passaggio tra pagina e scena. Cosa intende con questa formula? Che il testo, nel processo di trasduzione inversa dalla scena alla pagina, esiste come alienazione nello spettacolo. Non esiste, cioè, che nell'annullarsi nel momento rappresentativo, senza possibilità più, a questo punto, di ricondursi ad un'originaria integrità. Il testo letterario, inteso in questo senso, non esiste come "unico" ma è sempre molteplice, in quanto, una volta staccatosi per trasduzione dal suo contesto spettacolare originario, si "intetra" nuovamente nelle infinite messinscena che seguono la prima. Si viene, così, a determinare quella situazione tipica delle arti della riproduzione

<sup>48</sup> Ivi, p. 168.

individuata da Gadamer: il loro darsi infinitamente diverse eppure sempre identiche a se stesse, proprio perché esse esistono solo nel divenire del loro infinito farsi e non come dati acquisiti, sul piano formale e sostanziale, una volta e per sempre<sup>49</sup>. La conclusione cui giunge Ruffini è che «il testo non assorbe, vanificandolo, lo spettacolo; al contrario, è esso che si aliena allo spettacolo»<sup>50</sup>. In questo processo la trascrizione tra i due testi è definita irreversibile in quanto è impossibile scindere il senso del teatro agito da quello del teatro scritto. Il testo, cioè, è riscritto in maniera sostanziale, e non solo episodica, dalla messinscena. Questo, in particolare, quando la messinscena si dà come progetto organico. Ruffini, infatti, distingue, tra collocazione in scena e messa in scena. Nella prima, tipica del Rinascimento ad esempio, i diversi elementi del linguaggio sono accostati l'uno all'altro secondo un procedimento paratattico e di sostanziale sommatoria. Non sintetizzano un senso, e quindi un testo, scenico ma producono materiali linguistici di accompagnamento al fatto drammatico, anche quando tali materiali – ed è il caso del teatro del Cinquecento – hanno spesso un peso maggiore di quello che ha la commedia. Diverso è il caso quando parliamo di messa in scena, perché allora siamo di fronte ad un processo di “messa in senso” del testo letterario attraverso un meccanismo di riscrittura che si fonda, principalmente, sulla scena. Ruffini cita, ad esempio, la regia. Noi preferiamo dire che un simile atteggiamento nei confronti del teatro è pensabile solo a partire dalla regia, perché è solo con essa che le componenti sceniche diventano protagoniste di una scrittura. Il testo spettacolare del teatro di regia, allora, è una cosa ben precisa: è una costruzione semantica che assorbe e risignifica il testo letterario. A maggior ragione questo avviene quando la regia si sviluppa in scrittura scenica. Allora, infatti, questo atteggiamento di assorbimento del testo letterario dentro un progetto scenico che eccede la semplice attualizzazione su di un palco della sua dimensione narrativa, si traduce in una ipotesi di scrittura (di scena) e di testo (spettacolare) che ridisegnano lo specifico teatrale. Una volta impostato il discorso in questi termini si viene a manifestare un primo, più preciso, rapporto tra le nozioni di scrittura scenica e di testo spettacolare. La scrittura scenica è il sistema operativo attraverso cui gli elementi linguistici della scena, una vol-

<sup>49</sup> Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, trad. it., Milano, Bompiani, 1983 (l'edizione originale è del 1960), pp. 132-168.

<sup>50</sup> Ruffini, *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, cit., p. 168.

ta acquisita e definita la loro autonomia, si configurano come modalità costitutive di un linguaggio specificamente teatrale. Il testo spettacolare è l'esito formale di tale operatività. Tradendo non poco le volontà classificatorie della semiotica e riconducendo il nostro discorso all'ambito delle problematiche del Novecento, possiamo giungere a dire che vi è, propriamente, testo spettacolare solo in presenza di una scrittura scenica, sia essa strumento particolare, come è nella regia, che strumento linguistico assoluto, come accade in molto del nuovo teatro.

Ancora una volta, il problema è di contesto culturale e storico. Lo sottolinea, d'altronde, lo stesso Ruffini quando ricorda che «proprio nel periodo in cui si è posta l'equazione critica teatro=parola, la ricerca sul terreno pratico elaborava la nozione di spettacolo opera d'arte che, strutturalmente, ne inficia la validità»<sup>51</sup>. La considerazione di Ruffini è particolarmente interessante. L'introduzione di espressioni come testo spettacolare o scrittura scenica, tese a riscattare, come sono, le qualità specificamente artistiche dello spettacolo, non vanno considerate quali antagoniste di un modello generico ed universale di teatro, ma di un modello anch'esso – come d'altronde lo sono loro – storicamente e culturalmente determinato. Che il teatro, in sostanza, sia riducibile ad un genere letterario (secondo l'identificazione teatro=parola) è una affermazione che nasce e si radica in una precisa fase della storia, estendendo però in maniera significativa il proprio raggio d'azione fino a definirne, in termini che si vogliono presumere assoluti, l'identità stessa. Questo, d'altronde, accade non a caso ma in quanto la dimensione letteraria della messa in scena ha – a partire da Aristotele – assolto un ruolo centrale nel definire la qualità artistica dello spettacolo. Senza per questo, però, che la componente spettacolare venisse ritenuta totalmente subalterna o addirittura non significativa, come ci dimostra, ancora una volta, il teatro italiano del Cinquecento. Quanto accade è che tale disposizione gerarchica – che vede al vertice il testo letterario e via via gli altri fattori linguistici, e che tranne poche eccezioni (e fra tutte la Commedia dell'arte) si trova costantemente nella storia del teatro occidentale – tende a trasformarsi in una sorta di codice assoluto del linguaggio, fino a far coincidere il teatro col testo letterario<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> Ivi, p. 141.

<sup>52</sup> Qualcosa di analogo accade per quanto riguarda l'edificio teatrale. La sala ad alveare, con tanto di boccascena, di palco frontale, ecc. che nasce come una precisa rielaborazio-

Dobbiamo, dunque, imparare a considerare la frattura (non solo linguistica ma anche epistemologica) operata dalla scrittura scenica non tanto come la messa in crisi di un modello assoluto di teatro in nome di un'istanza parziale e di "tendenza", legata come è alla logica dell'avanguardia, quanto come la giustapposizione di un codice culturale e storico ad un altro che è altrettanto culturale e storico.

Tale modello culturale è determinato dalla istituzione di un nuovo sistema di convenzioni linguistiche tra spettatore e spettacolo che consentono di catalogare gli eventi spettacolari spesso "irregolari" prodotti dalla scrittura scenica come teatro. Solo a questa condizione, ad esempio, è possibile inserire organicamente l'happening dentro un discorso specificamente teatrale ed una questione analoga si pone per molte delle esperienze compiute a partire dagli anni Sessanta. La scrittura scenica, dunque, pone preliminarmente il problema di una nuova definizione degli ambiti di pertinenza del teatro: se da un lato definisce una strategia di linguaggio, da un altro determina un ripensamento della identità stessa del teatro come genere artistico<sup>53</sup>.

Possiamo, a questo punto, tentare di abbozzare una sorta di definizione della scrittura scenica intesa come "oggetto teorico". Ad un livello strutturale essa ci appare come un codice dei codici del linguaggio teatrale, al cui interno è presente un marcato riposizionamento dei valori gerarchici, risultando privilegiati gli elementi scenici a discapito di quelli verbali. Postula, in questo modo, una ridefinizione, ed un allargamento anche, dei confini del teatro, concorrendo, così, a dargli un nuovo assetto categoriale. Infine, in questo suo processo, agisce come decostruzione di un modello codificato di linguaggio e come istituzione di un modello altro, le cui basi risiedono nella nuova relazione in cui vengono posti gli elementi linguistici tra loro ed i cui tratti distintivi sono sostanzialmente visivi. Questo tentativo di definizione ci consente un'ultima

ne del modello scenico all'italiana e si adatta soprattutto al melodramma, da elemento codificato storicamente si è trasformata nel tempo in una sorta di codice metastorico fino a significare in assoluto "il teatro".

<sup>53</sup> Il problema di una nuova definizione categoriale degli eventi artistici è particolarmente sentita a partire dagli anni Sessanta, quando si sviluppano tutta una serie di pratiche intercodice, come la performance, che infrangono i confini istituzionali dei generi e portano la necessità di aggiornare i parametri abituali di codificazione. Questione questa che riguarda molto da vicino il teatro perché il tratto comune di questa effrazione dei confini è, spesso, la spettacolarità, così che ci troviamo di fronte a tutta una serie di fenomeni che agiscono, se così si può dire, immediatamente ai confini del teatro.

considerazione. Il problema centrale che riguarda l'identità della scrittura scenica come codice e come operatività teatrale, non consiste tanto nella presenza o meno di un testo letterario e nemmeno nello svilimento della componente verbale dello spettacolo, quanto nel fatto che la drammaturgia – intesa come costruzione dell'azione sia sul piano materiale che su quello metaforico della produzione di senso – passa dalla parola alla scena, che è dire di più che dalla pagina alla scena. Messa in questi termini, infatti, la questione non riguarda più solo un passaggio di funzioni tra scrittore e regista, o più in genere da una progettualità letteraria ad una scenica, quanto il fatto che la produzione di senso drammatico non è centrata sulla parola (cioè sulla dimensione verbale del testo copione) quanto sugli elementi scenici, i quali, evidentemente, non solo non hanno più un ruolo subalterno ma dimostrano di possedere una propria, specifica, capacità semantica. Risulta più chiara, allora, la definizione di Pavis, presentata ad introdurre il nostro discorso. Nella scrittura scenica è la scena, prima di tutto, che "significa" e lo fa indipendentemente o in assenza di un testo letterario, diventando, così, a pieno titolo testo essa stessa.

### Dentro ed oltre il teatro di regia

Una volta messe a punto le questioni metodologiche e teoriche connesse alla scrittura scenica, possiamo tornare a porci il problema delle coordinate storiche. In quanto codice moderno la scrittura scenica sembra essere l'elemento linguistico che più e meglio caratterizza l'esperienza teatrale novecentesca, trascorrendovi da un estremo all'altro e determinandone non poco la specificità linguistica. Con peculiarità distinte, però, tra quanto accade nella prima metà del secolo, quando la scrittura scenica appare come codice all'interno del modello linguistico del teatro di regia, ed una seconda – a partire dagli anni Sessanta – in cui, invece, si fa modello di teatro e di costruzione formale essa stessa.

Nella prima metà del Novecento la scrittura scenica appare come strumento di rilancio e riscatto della specificità linguistica del teatro all'interno del nascente fenomeno della regia. È allora che la componente scenografica cessa di essere un elemento laterale rispetto all'interpretazione del testo. Denis Bablet, anzi, ne considera le trasformazioni

come l'elemento che meglio qualifica quella stagione della storia del teatro<sup>54</sup>. Fare una storia della evoluzione del *décor* significa, per lui, fare, sostanzialmente, una storia della regia, perché le innovazioni che vengono introdotte in ambito scenografico non sono comprensibili od apprezzabili al di fuori della valutazione complessiva della messa in scena. Se, nel corso di tutto l'Ottocento, «le décor ne s'intègre pas à un ensemble»<sup>55</sup>, se, cioè, la ricchezza degli apparati visivi agisce su un piano puramente decorativo, senza intervenire a definire la qualità drammatica dell'opera, a partire dai Meininger, e poi via via con Antoine, Stanislavskij, Appia, Craig e tutti i grandi riformatori, si va ad una ridefinizione del rapporto tra la scena e gli altri linguaggi teatrali. Bablet parla, al proposito, di un'armonia di spirito, che si viene ad istituire tra testo e scenografia e di un accordo plastico tra questa e l'attore<sup>56</sup>, a significare l'integrazione delle diverse scritture all'interno di una progettualità teatrale che ha nel concetto di unità il suo fulcro teorico, e nell'affermazione della figura del regista, quello operativo. «Le décorateur – scrive – cesse d'être un "fournisseur" pour devenir le co-créateur du spectacle»<sup>57</sup>.

La rivoluzione operata dalla regia agli albori del Novecento rappresenta, dunque, un presupposto importante del concetto di scrittura scenica, così come verrà formulato in seguito. Non che, prima, la dimensione visuale e scenica dello spettacolo fosse irrilevante o poco significativa dal momento che, come la storiografia teatrale ci ha oramai insegnato a capire, non è possibile parlare quasi mai di un a priori del testo letterario scisso dalla sua connotazione scenica ed è, anzi, il caso di rilevare come scena e parola non fossero, generalmente, sentite come due entità distinte ma come un unico processo di scrittura. Solo che, ed è questo l'elemento che ci preme rilevare, quella scenica era scrittura in quanto "scrittura della lingua" del teatro. Cosa significa? che la scrittura scenica rappresentava la convenzione, il modello complessivo di rappresentazione al cui interno il testo veniva accolto e da cui era, in gran parte determinato, quanto alla sua costruzione formale. L'uso della maschera, tanto per fare un esempio, di una *skené* non rappresentativa, di uno spazio architettonico "universale" o la distinzione tra orchestra e

<sup>54</sup> In *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, éditions du CNRS, 1965.

<sup>55</sup> Ivi, p. 23.

<sup>56</sup> Ivi, p. 386.

<sup>57</sup> Ivi, p. 385.

palco e tra coro e personaggi non facevano parte dei materiali di scrittura di Eschilo o Sofocle ma costituivano un elemento determinante della lingua teatrale che il teatro ateniese consentiva di parlare ai suoi autori. Analogamente Shakespeare utilizzava l'elementare, quanto sofisticata, macchina scenica del teatro elisabettiano, ma non ne faceva parte della sua scrittura drammatica. Non "scriveva la scena", insomma ma scriveva "a partire dalla scena".

Cosa accade, invece, in occasione dell'affermazione della regia a partire dalla fine del secolo scorso? La introduzione dell'apparato scenico tra le scritture attive, cioè operative, di cui si serve il teatro. È questa la ragione che spinge Artioli, pure così prudente nell'invitare ad un uso non generalizzato del termine, a parlare di scrittura scenica già in occasione della regia. È proprio allora, infatti, che si sente «il bisogno di una presa di possesso critico dei propri strumenti di lavoro»<sup>58</sup>, che l'attenzione verso la scena da pratica di mestiere si traduce in operazione creativa, critica e consapevole<sup>59</sup>. Il lavoro sulla scena, così, va a qualificare più complessivamente il progetto teatrale. «Il problema della ricerca di una nuova spazialità al di fuori delle costrizioni imposte dalla *boîte* – scrive in accordo con quanto sostenuto da Bablet – tende ad identificarsi con quello della messa a fuoco di una libertà demiurgica in espansione»<sup>60</sup>. Detto in altri termini la riforma del teatro, nel primo Novecento, passa inevitabilmente attraverso una riforma della concezione della scena, a cominciare dalla messa in discussione della scatola ottica tipica del teatro all'italiana che condiziona e vincola non solo la ricezione dello spettacolo ma la sua stessa realizzazione. «La scrittura scenica verrebbe così progressivamente a costituirsi nel corso del diciannovesimo secolo, preceduta da un periodo di gestazione»<sup>61</sup> afferma infine, cogliendo nella nascita della regia il momento di discriminare tra due modi distinti di

<sup>58</sup> U. Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Simbolismo*, cit., p. 36.

<sup>59</sup> Nel capitolo dedicato alla nascita della regia nella *Storia del teatro moderno e contemporaneo* della Einaudi, Artioli torna su questo aspetto specifico del problema sollecitando una riflessione sulle differenze che intercorrono nell'uso della scena da parte del teatro di regia e di quello rinascimentale. Ciò che manca agli apparatori rinascimentali per essere già pienamente registi è proprio quella consapevolezza critica che trasforma l'uso della scena, trattata in un senso anche altamente spettacolare, in una vera e propria forma di scrittura.

<sup>60</sup> *Le origini della regia teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000, pp. 50-55.

<sup>61</sup> U. Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Simbolismo*, cit., p. 10.

<sup>62</sup> Ivi, p. 32.

concepire la scena ed i suoi apparati, che adesso, finalmente, vengono pienamente considerati come linguaggio. E già Marotti si era pronunciato in questi termini quando scriveva: «convorrà chiarire che fino a quando non si è portato al livello della coscienza il problema della validità artistica dello spettacolo e si è individuato criticamente e teoricamente il concetto di necessità registica, non si può parlare di storia, ma soltanto di preistoria della regia»<sup>62</sup>.

La regia, dunque, rappresenta la prima significativa testimonianza della presenza della scena come scrittura, anche se ci sembra di poter convenire con quanto affermano Bartolucci e Grande quando ne parlano come di un presupposto storico piuttosto che come del fenomeno pienamente operativo. All'interno della regia, infatti, la scrittura scenica agisce (e viene agita) come uno degli elementi linguistici che concorre a definire l'insieme, mentre, come abbiamo voluto più volte specificare, a partire dagli anni Sessanta essa si dà come vero e proprio modello di teatro.

Vediamo, allora, attraverso qualche esempio in che modo si passi, già in quel contesto, da un nuovo ruolo affidato agli elementi scenografici alle prime tracce più propriamente riferibili alla scrittura scenica.

Datate, come sembra legittimo, la nascita regia alla esperienza della compagnia dei Meininger significa legarla intimamente al processo di ricostruzione storica e filologica che caratterizza le intenzioni del duca Giorgio II. Coordinare l'assieme, a discapito del mattatori del solista e ricostruire filologicamente l'ambiente storico al cui interno ha luogo la vicenda sono i suoi due principi guida. Si tratta, specie per il secondo elemento, che è quello che a noi sta più a cuore, di una assoluta novità, essendo la ricostruzione storica affrontata con una scientificità e precisione di dettaglio che mancano nei pur vitali antecedenti romantici. Ciò che più importa, però, è che gli elementi scenografici non finiscono confinati nella dimensione dell'apparato ma diventano parte costitutiva della scrittura dello spettacolo. Se poi osserviamo altri elementi strategicamente innovativi nel progetto teatrale dei Meininger, li troveremo intimamente connessi alla dimensione di una embrionale scrittura scenica. A cominciare dall'intervento sullo spazio architettonico del teatro. La scena all'italiana continua ad essere la incontrastata protagonista, a tal punto assimilata da perdere ogni connotazione storica e tradursi in una

<sup>62</sup> *Amlero o dell'oxymoron*, Roma, Bulzoni, 1966, pp. 27-28.

sorta di modello metastorico che finisce con l'identificarsi tout court con l'idea di teatro. Eppure, pur nel rispetto sostanziale di quella identità, i Meininger introducono almeno due novità. Anzitutto l'uso dei praticabili, anch'essi già presenti in pratiche scenografiche precedenti ma che vengono assunti con una intenzione rivoluzionaria nuova, in quanto consentono di "scrivere" lo spazio come un fatto tridimensionale, liberando la scenografia dalle angustie del fondale. E poi il rifiuto della pianificazione convenzionale dell'azione che voleva la scena principale in primo piano, i protagonisti staccati dal gruppo dei comprimari e pretendeva, specie nel finale, una disposizione a semicerchio in direzione dello spettatore. In nome della "verità" Giorgio II richiede, invece, la rinuncia alla simmetria ed una disposizione libera e più autentica dell'azione nello spazio. La famosa ricchezza delle scene di massa, poi, la scelta di scriverle al dettaglio, personaggio per personaggio, gesto per gesto andava ad integrarsi con gli elementi sopra citati determinando quel senso di novità che caratterizza l'apparire della compagnia tedesca sui palcoscenici di tutta Europa. Giorgio II, inoltre, nelle famose note affidate a Paul Lindau, entra addirittura nello specifico del mestiere. Il costume "invecchiato" entro cui l'attore si è abituato a sentirsi a suo agio, la cura minuziosa a che le lance di un gruppo di armigeri non abbiano la stessa inclinazione, determinando, così, un effetto innaturale, sono altrettanti esempi che dimostrano una attenzione al dettaglio scenico tale che possiamo cominciare già a parlarne come di una scrittura.

Quanto caratterizza il progetto teatrale dei Meininger è, dunque, una ricerca di omogeneità dell'impianto visivo dello spettacolo che va ad integrare la scrittura drammatica fornendole un sostegno scenico. È, questa, la prima caratteristica saliente della scena quale scrittura teatrale. Esemplificarla nel lavoro dei Meininger significa testimoniare la presenza fin nelle premesse di un teatro di regia, non ancora compiutamente espresso.

Non diverso è l'atteggiamento che verso gli elementi scenici rivela Stanislavskij, sia quando, nella preparazione dello *Zar Fedor*, segue le orme dei Meininger e si avventura in un viaggio sui luoghi del dramma, con tutta la compagnia, per immergerla in quel clima e riportarvi quanti più oggetti autentici possibili, sia quando, nelle regie cechoviane, presta un'attenzione tale anche al più minuto dei particolari scenici e lavora con tale precisione alla riscrittura delle didascalie, da spingerci a parlare di una vera e propria partitura registica della scena.

L'ansia di ricostruzione storica, d'altronde, e la cura verso i movimenti d'insieme caratterizzano la nascita della regia un po' ovunque. Basti fare il nome di Charles Kean, che accompagnava l'uscita dei suoi spettacoli con opuscoli che dichiaravano la fedeltà filologica della ricostruzione degli ambienti, o, per restare in Italia, ricordare l'allestimento della sua *Francesca da Rimini* da parte di D'Annunzio. La scena della battaglia sugli spalti, percepita come confusa dal pubblico e dalla critica perché faceva annegare il dialogo d'amore tra Paolo e Francesca nel fragore dell'insieme, o la cura maniacale con cui il poeta batteva le botteghe d'antiquario romane per trovarvi oggetti adatti alla bisogna hanno, da sempre, fatto parlare di questo come dello spettacolo antesignano di una regia che in Italia stenterà ancora molti anni ad affermarsi.

Ma torniamo alle regie cechoviane di Stanislavskij, in quanto ci consentono di spostare in avanti il nostro discorso. La ricostruzione filologica dell'ambiente, così come si presenta nella regia storicistica, limita ancora la dimensione scenica in uno spazio embrionale quanto a scrittura. Ha un ruolo fondamentale per suscitare il sentimento del vero nello spettatore e dare concretezza all'azione ma non incide, in fondo, sulla configurazione drammatica del testo. Ben diverso è il caso di Stanislavskij. I suoi appunti di regia si rivelano quali "partiture" sceniche, e quindi a tutti gli effetti scritture, perché, pur sviluppandosi all'interno della didascalia originale del testo, la dilatano e la rendono portatrice di un orizzonte di senso proprio. Un caso esemplare è rappresentato dal terzo atto de *Il Gabbiano*, ed in particolare dalla scena dell'incontro tra Arkàdina e Trepliòv, subito dopo il tentato suicidio di questi<sup>63</sup>. Madre e figlio sono a confronto in una sequenza dall'intenso pathos drammatico che esplose in un attacco di furia reciproca e poi si stempera in un pianto riconciliatore. Il tutto mentre Arkàdina medica la ferita che Kostja si è procurato alla testa. Cechov costruisce l'andamento drammatico della situazione riuscendo a far emergere, in maniera sottile, tutto l'intrico emotivo che lega i due personaggi tra loro. Emerge, così, fin dalle prime battute l'infanzia mai cresciuta di Trepliòv nel rapporto con la madre<sup>64</sup>. La memoria, infatti, lo riporta ad uno scambio privilegiato, unico, mitizzato che cerca invano di essere riproposto adesso, quando Trigorin si è

<sup>63</sup> Konstantin Stanislavskij, *Le mie regie (3). Il gabbiano*, Milano, Ubulibri, 2002, pp. 117-121.

<sup>64</sup> Condizione che Cechov, d'altronde, si era già premurato di farci rilevare nel primo atto, proprio poco prima dell'inizio della disastrosa recita di Nina, facendo citare ai due personaggi lo scambio di battute tra Amleto e Gertrude nella *closet scene* del quarto atto.

intromesso tra loro ed ora si insinua pure nel rapporto con Nina. La gelosia è il detonatore dello scontro tra i due, che esplose aspro, incalzante, bruciante, concentrato da Cechov in uno scambio serratissimo di battute. Cui succede il pianto liberatore, di Kostja prima e della madre poi, in un abbraccio che li unisce in nome di un'infelicità senza speranze. Stanislavskij entra nel ritmo serrato della situazione drammatica, articolando in maniera più compiuta ma, soprattutto, più qualificata sul piano espressivo le annotazioni sceniche di Cechov. Il libro di regia dello spettacolo ci consente di ricostruire fin nel dettaglio l'andamento degli avvenimenti. Stanislavskij sa che l'iniziale tranquillità della conversazione, in realtà, è solo apparenza che cela una autentica burrasca di sentimenti. Sa, pure, che la situazione emotiva non va denunciata subito per non appiattire il climax drammatico della scena. Prescrive, così, che i due siano tenuti continuamente occupati per tutto il tempo, che le loro mani non stiano mai ferme, che la medicazione non sia solo un'occasione di postura, per gli attori, ma una realtà intimamente vissuta. Arkàdina la esegue con una cura ed una precisione maniacali che, in realtà, nascondono altro, il suo animo turbato, una tensione nervosa che non conosce sbocco, la paura che si possa arrivare, prima o poi, ad una resa dei conti. La quale esplose, improvvisa, e coinvolge, anzitutto, gli oggetti e la disposizione scenica degli attori. Arkàdina getta la fascia in faccia al figlio, in due si muovono attorno al tavolo mentre si lanciano le loro ingiurie, una sedia viene sbattuta per terra. Poi la bufera si placa ed entrambi i personaggi hanno un crollo: Arkàdina si allontana verso la porta e piange (situazione questa non prevista da Cechov) mentre Trepliòv si accascia in lacrime sul sofà. Solo allora, quando si accorge del pianto del figlio, Arkàdina riprende il controllo della situazione: beve un bicchiere d'acqua per calmarsi, si avvicina, consola il ragazzo e giunge, infine, l'abbraccio liberatorio.

Nel caso che abbiamo citato, ma se ne potrebbero trarre infiniti altri dalla produzione cechoviana di Stanislavskij, la dimensione scenica è andata direttamente ad incidere sul piano testuale, modellandone il senso in modo originale. Si è fatta quindi scrittura intessendo un proprio dialogo (tutto rappresentativo, ancora, non autonomo) con la scrittura drammaturgica. D'altronde come riesce Stanislavskij a caratterizzare nei termini di un melanconico realismo psicologico il teatro di Cechov? Attraverso la recitazione, certo, anzitutto, introducendo, in un modo ancora sperimentale, il lavoro sul sottotesto, rarefacendo i ritmi

dell'azione, riposizionando la battuta rispetto al gesto del personaggio. E poi immergendo l'attore dentro uno spazio coeso, ricco fino all'inverosimile di segnali forti. La ricostruzione dettagliatissima dell'ambiente, il peso nuovo dato alla presenza dell'oggetto ed il rapporto che con esso istituisce l'attore, la memorabile partitura di suoni e rumori, accanto ad un uso ambientale della luce (con ricadute, però, anche psicologiche) sono altrettanti segni di una scrittura che determina il luogo scenico come spazio attivo di convergenza della scrittura drammaturgica e di quella attoriale. D'altro canto, per quanto riguarda quest'ultima, la costituzione di una partitura gestuale che eccede i consueti limiti di sostegno ed accompagnamento della battuta per divenire occasione di un ritratto "muto" del personaggio, difficilmente può essere pensata come esclusivo patrimonio del lavoro d'attore, ma qualifica l'intervento che su di esso fa il regista immettendolo, di fatto, all'interno dei segni della scrittura scenica.

Non è esagerato dire, allora, che già nel caso di Stanislavskij quella scenica è la scrittura che prima e più delle altre caratterizza la dimensione artistica della regia, consentendo di ottenere una "interpretazione", una lettura personale del testo (anche in chiave critica), senza manipolarne il materiale verbale e narrativo. Non si tratta, evidentemente, ancora di un processo creativo autonomo, in quanto vige un rispetto quasi ossessivo per la disposizione drammaturgica e scenica (battute e didascalie) del testo, ma si introduce un atteggiamento verso la dimensione scenica dello spettacolo che la configura come scrittura operativa all'interno di uno scambio dialettico con le altre componenti dello spettacolo, immettendola di forza tra gli elementi che, attivamente, ne determinano l'impianto drammatico.

Singolare, quanto significativa, è la corrispondenza tra questi argomenti e quelli che troviamo esposti in quella sorta di "teoria della regia" che Pirandello propone in *Questa sera si recita a soggetto*. Hinkfuss rappresenta la caricatura parodica della figura del regista moderno: invadente, ossessivo, pervicacemente attaccato alla ambizione di conquistare la autorialità unica dell'opera d'arte teatrale. Il suo tentativo – a voler forzare la lettera di Pirandello – consiste nello scrivere scenicamente lo spettacolo. Niente testo, allora, ma anche un uso, per così dire, strumentale degli attori, che vengono agiti direttamente in scena dal tentativo, sempre destinato allo smacco, di raccontare "dal vivo" le disavventure della famiglia La Croce. Perché lo spettacolo abbia luogo, perché gli

attori possano finalmente vivere veramente il personaggio è necessario che Hinkfuss venga allontanato, che si tacciano le sue continue divagazioni, tese a dar lustro e spazio alle sue capacità di "scrittore" teatrale. La sua "espulsione" dal palcoscenico, però, come è noto, non coincide con la sua effettiva sparizione dal gioco del teatro, quanto con una sua, più prudente, ricollocazione. Se si è creata la giusta atmosfera, la giusta condizione di magia che rende verosimile la scena per il pubblico ma anche – ed è più importante – per l'attore, è perché Hinkfuss è stato «a governar di nascosto tutti gli effetti di luce». Perché, in altre parole, si è dedicato a quella che è, nell'ottica di Pirandello, la vera, ed unica, dimensione creativa del regista: la scrittura di scena. Intesa come manipolazione dei materiali visivi del teatro in relazione ed in supporto – e, quindi, in dipendenza – con la scrittura poetico-letteraria e con quella d'attore.

Considerata da questo punto di vista la scrittura scenica può apparire come la trascrizione, in una accezione più moderna, della scenografia. I materiali che il regista si trova ad utilizzare sono quelli tradizionalmente scenografici, infatti, con l'eccezione della luce cui l'introduzione della elettricità a teatro fornisce nuove inedite possibilità, diverso, però, è l'uso che ne viene fatto e soprattutto diversa è la loro collocazione nei confronti dell'intero spettacolo. Lo sfondo visivo, l'ambiente si trasformano in scrittura, una scrittura che agisce – in modo più o meno esplicito, più o meno incisivo – come chiave d'accesso importantissima alla traduzione scenica del testo, in un gioco di scambi e di riflessi, che costituiscono la scrittura complessiva dello spettacolo e la sua conformazione drammatica.

Un tipico esempio, in tal senso, è rappresentato dall'uso delle componenti scenico visuali nel Naturalismo, in un contesto, cioè, saldamente legato alla centralità del testo ed all'idea di uno spettacolo che è sempre e solo una messa in scena. Eppure alla dimensione scenica è affidato un ruolo di intervento nel tessuto drammatico che non può essere assolto da nessun altro elemento linguistico, per definire uno spazio autentico, in grado di sostenere ed accompagnare la credibilità del personaggio e dell'azione. L'insalata che Teresa Raquin pulisce nell'omonimo dramma di Zola è esemplare. L'oggetto funziona da catalizzatore della tensione drammatica, è un autonomo veicolo di senso. Consente di concentrare l'attenzione in maniera visiva, e quindi particolarmente pregnante, sullo squallore di una esistenza quotidiana priva di slanci, di sogni, ma fatta di piccole, tristi incombenze, le quali non vengono raccon-

tate ma direttamente mostrate allo spettatore. Nell'estetica naturalista il ruolo scenico dell'oggetto andrà, progressivamente, ad assumere una funzione irrinunciabile. Anzitutto perché concorre a scrivere la autenticità dei luoghi (e qui non ci si potrà esimere dal citare i quarti di buoi di *Icres* e la fontana zampillante acqua di *Cavalleria rusticana* negli allestimenti di Antoine), poi perché fornisce all'attore un appoggio concreto, immettendolo direttamente nel contesto scenico. L'oggetto, insomma, non sta lì per essere visto ma per essere agito. È soggetto di una scrittura, collabora alla definizione di un senso. D'altro canto la regia manifesta, sin dai suoi esordi, un'attenzione speciale per elementi dello spettacolo, quali luce e costumi, ritenuti fino a quel momento marginali e, soprattutto, privi di una loro specificità semantica. Tali, cioè, da stimolare percettivamente lo spettatore solo ad un livello superficiale ed epidermico. Si pensi, tanto per fare un esempio, alle *toilettes* delle attrici ottocentesche, destinate a sollecitare la meraviglia del pubblico senza alcun legame di scrittura con gli altri elementi dello spettacolo. Ma si ricordi, allo stesso tempo, come un'attrice della levatura della Ristori ritenesse indispensabile, per la costruzione psicologica del personaggio, dotarlo, per prima cosa, di un abito. Il problema, allora, non è tanto aspettarsi che la regia riscatti fattori come il costume da un uso esclusivamente mondano<sup>65</sup>, ma notare come li coinvolga nella scrittura complessiva dello spettacolo e con quale intenzione. Quando Craig pensa al costume, ad esempio, lo fa ipotizzando un legame analogico col personaggio. Vedere l'attore in scena è già capire chi è, prima ancora che parli o si muova. Non è un caso, allora, che sia il regista a dover disegnare i costumi, perché solo lavorandovi direttamente sopra sarà in grado di iscriverli nel meccanismo semantico più complessivo della scena<sup>66</sup>.

È, dunque, nelle ragioni stesse della nascita della regia che cominciamo a trovare indizi della volontà, o addirittura della necessità, di introdurre la scena tra gli elementi che determinano la natura estetica del linguaggio teatrale, sin dal livello della ideazione e della progettazione.

<sup>65</sup> Cosa che, in fondo, faceva già Leone De' Sommi in quello strano trattato sulla "regia" cinquecentesca che sono i *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, quando, nel terzo, sostiene la pratica «di vestir sempre gl'istrioni più nobilmente che mi sia possibile, ma che siano però proporzionati fra loro» (edizione a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968 p. 48).

<sup>66</sup> Per un approfondimento del ruolo di oggetto, costume e luce nella scrittura scenica si rimanda al capitolo «L'immagine come scrittura teatrale» di questo volume.

Perché, però, ci sia uno scarto tale da tradurre questa intenzione creativa in un processo di scrittura più complessivo, perché, detto in altri termini, si possa cominciare a parlare di scrittura in maniera appropriata (secondo l'accezione che ne abbiamo data) dovremo attendere la teorizzazione sulla regia operata da Craig. A voler seguire, anzi, quanto sostiene Marotti, è solo a partire dalla riforma proposta da Craig e da Appia che è possibile parlare, propriamente di regia. La quale, dunque, rappresenterebbe, dal punto di vista storico, una soglia epocale – corrispondente, sul piano dello specifico teatrale, a quanto accade, in letteratura, nel passaggio tra Naturalismo e Simbolismo ed in pittura tra Impressionismo e Cubismo – mentre, da un punto di vista più strettamente linguistico, consisterebbe nell'introduzione, anche in teatro, della prospettiva di un'arte non imitativa. «La formazione del principio registico, che è il cardine della nuova estetica teatrale – scrive – per sua essenza è intimamente connessa e conseguente alla tendenza astratta, alla scena non-imitativa»<sup>67</sup>. Si tratta di una posizione molto estrema, le cui ragioni, però, sono tutt'altro che irrilevanti e, soprattutto, appaiono interessanti ai fini del nostro discorso. «La formazione del nuovo criterio di organizzazione unitaria dello spettacolo, la regia – specifica, infatti, Marotti – che è fondata sul principio della piena autonomia artistica del quadro scenico e quindi non più sul concetto di mimesi della natura bensì su quello della validità artistica, figurativa (ma di una figurazione che sottintenda il movimento) dello spettacolo, si rivela dunque essere in stretta correlazione con il nuovo aspetto che avevano assunto allora le arti plastiche e figurative»<sup>68</sup>. Per Marotti, dunque, a che si possa parlare correttamente e, direi, compiutamente di regia è necessario che la dimensione scenica abbia conquistato quella autonomia che, come vedremo tra breve, è questione messa in gioco principalmente da Craig ed Appia. La regia, dunque, nei termini in cui ne parla andrebbe a coincidere, quasi, con la scrittura scenica. Questo, però, comporta la necessità di scorporare dal discorso esperienze come quelle dei Meiningen o di Antoine (per quanto riguarda Stanislavskij Marotti sembra operare un distinguo) le quali finiscono con l'essere considerate come fenomeni che non riguarderebbero la regia in senso pieno, pur creandone, per molti aspetti, le premesse. È chiaro come il discorso di Marotti debba essere

<sup>67</sup> *Amleto o dell'oxymoron*, cit., p. 25.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 27.

affrontato non come un disegno storiografico, quanto, innanzi tutto, come uno sforzo di puntualizzazione concettuale. La regia, secondo quanto scrive, non è una diversa articolazione, sul piano della consapevolezza e della intenzione artistica, dell'uso dei materiali scenografici o, più in generale, rappresentativi. Esprime, invece, un particolare atteggiamento nei confronti del linguaggio teatrale, teso a ricondurlo dentro un ambito specifico, libero dai vincoli della letteratura e proiettato verso una rifondazione che è linguistica ma va considerata nel complesso di una visione utopica del mondo al cui interno l'arte assume, sulla scia dell'esperienza wagneriana, romantica e poi simbolista, il ruolo di vettore ideale. D'altro canto, tornando al passo citato poc'anzi, vi appaiono due precisi riferimenti. Il primo è al contesto storico e culturale, il secondo alla qualità linguistica della regia.

La regia rappresenta, nella accezione di Marotti, il contributo del teatro a quella frattura straordinaria che, nel corso della storia delle arti, è rappresentata dalla affermazione del Moderno. Frattura linguistica, ma epistemologica anche, che riguarda l'istituzione di un rapporto del tutto nuovo tra ambito dei segni linguistici ed ambito della realtà fenomenica. La crisi della rappresentazione è il risultato di tale processo epocale. Marotti ne coglie i riflessi, in ambito teatrale, nelle tesi dei grandi riteatralizzatori primo novecenteschi e nelle loro posizioni riguardo al linguaggio. Un linguaggio, ed è il secondo elemento forte che emerge dal suo discorso, che comincia ad essere orientato in maniera decisa verso una dimensione visiva, o addirittura figurativa. La regia, dunque, è enunciazione della scena come scrittura. Condizione questa che Marotti riferisce alla grande riforma del primo Novecento mentre Artioli la lega anche ad un momento immediatamente precedente. Questo a significare che anche la storicizzazione della regia presenta (o almeno ha presentato, negli anni passati) problemi di assestamento, che risultano, come d'altronde è per quelli legati alla scrittura scenica, determinati dalla prospettiva teorica attraverso cui si leggono gli avvenimenti.

Torniamo, dunque, dopo questo inciso – che ci è sembrato, però, utile per puntualizzare le questioni che stiamo affrontando – al ruolo di Craig nella trasformazione dei linguaggi della scena da materiale a scrittura. Questi, nel 1905, scrive un breve testo in forma di dialogo, poco più di opuscolo, che ha, però, l'esito di una bomba, mettendo in discussione, in maniera drastica e senza mezzi termini, la concezione teatrale vigente e schiudendo al teatro le porte della modernità. *The Art of*

*the Theatre* può rappresentare, se vogliamo cercarlo, il primo documento in cui appare il concetto di scrittura scenica, anche se il termine non vi viene ancora formulato nella sua forma letterale.

Qual è la posizione espressa da Craig in questo scritto? La tesi che vi sostiene è la necessità di tornare a fondare il teatro sulle sue autentiche e specifiche radici linguistiche, le quali riguardano il complesso della sua dimensione rappresentativa. Alla base di tale sforzo teorico vi è, indiscutibilmente, la nozione wagneriana di *Gesamtkunstwerk*, con una non poco significativa distinzione, però. Lì dove Wagner parla, infatti, del teatro come della sintesi di arti diverse, le quali, ognuna col suo ambito di pertinenza semantica, vanno a costituire il linguaggio teatrale, Craig, invece, pensa ad una specificità del codice linguistico del teatro, i cui riferimenti non sono più le arti in sé, quanto gli elementi che le costituiscono<sup>69</sup>. L'arte del teatro, così, finisce per essere definita come la «sintesi di tutti gli elementi che compongono quest'insieme: di azione, che è lo spirito della recitazione; di parole, che formano il corpo del testo; di linea e di colore, che sono il cuore della scenografia; di ritmo che è l'essenza della danza»<sup>70</sup>. Inteso in quest'ottica il teatro risulta essere una cosa diversa e distinta dalla messinscena di un testo, in quanto la sua scrittura consiste nel gioco combinatorio di un insieme di segni – che sono, nella logica craighiana, segni visivi in quanto recepiti dallo spettatore attraverso lo sguardo – che ne rappresentano non solo la veste formale ma anche la natura sostanziale. Che non si limitano, cioè, ad illustrare od arricchire un significato drammatico che è contenuto altrove (e più precisamente nella pagina), ma lo determinano essi stessi.

È, evidentemente, questo il passaggio cruciale, dal punto di vista concettuale, alla nozione di scrittura scenica. Non siamo più di fronte, infatti, al semplice uso creativo della scena e dei suoi materiali, né è prevista una dialettica tra scrittura drammatica e scrittura scenica come due entità distinte. L'idea di teatro che ha Craig si posiziona, invece, in quell'orizzonte di senso che la semiotica, come abbiamo visto, disegna quale *testo spettacolare*. L'opera d'arte teatrale è un testo scenico scritto attraverso la fusione dei diversi elementi che ne costituiscono la base linguistica.

<sup>69</sup> Marotti paragona questo sezionamento dell'unità del linguaggio in segni specifici distinti a quello fatto sul colore dai *pointillistes* francesi, Seurat in testa.

<sup>70</sup> Edward Gordon Craig, *L'arte del teatro*, in E. Gordon Craig, *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 83-84.

In realtà la argomentazione di Craig procede per gradi e tende a sancire la centralità del regista nel processo creativo del teatro. Si propone, anzi, come una vera e propria teoria della regia, anello di congiunzione e di distinzione, tra un certo modo interpretativo di intenderla la regia ed un altro – che sembra diventare pensabile nel corso del Novecento proprio a partire dalla teoria craighiana – che ambisce, invece, ad istituire un codice teatrale assolutamente autonomo ed indipendente dalla dimensione del testo letterario. In un primo momento, infatti, Craig parla ancora, nel dialogo del 1905, del lavoro del regista in rapporto al testo. È un rapporto molto dialettico e libero, quello proposto da Craig, nulla a che vedere con la esatta comprensione della lettera del testo sostenuta da Stanislavskij, o con l'identificazione con l'intenzione drammaturgica che emerge dalle parole di Antoine. Quanto propone Craig, fin da questa fase iniziale del suo ragionamento, è lo scambio tra due autonome intenzioni artistiche, quella dello scrittore e quella del regista, ognuna delle quali ha una sua specifica autonomia, che mette in gioco nel rispetto della competenza dell'altro. Così, se il regista non interverrà a manipolare la materia dialogica, la parola poetica, conservandola integra nella sua stesura, alla stessa maniera pretenderà che il drammaturgo non si immischi nella sua sfera di competenza, la scena, attraverso il mezzo improprio della didascalia. Quella particolare annotazione della scrittura teatrale che, giustamente, Craig riconduce alla dimensione di regia potenziale, con la pretesa, da parte dello scrittore, di ridurre il regista al ruolo di mero esecutore. Una volta stabiliti come distinti i campi di competenza sta al regista, però, istituire un ponte, quel livello di scambio che consente di trasformare la struttura poetica di un testo in progetto di teatro. Detto in altri termini è come se Craig spostasse la dimensione drammaturgica del teatro, vale a dire quella che relaziona la parola all'azione, dalla pagina dello scrittore, e quindi, ripetiamolo, dalla sua intenzione a quella del regista. Di fronte al testo poetico il regista, infatti, si pone in una condizione attiva. Lo legge, scrive Craig, ne ricava una sua impressione e «comincia a vedere il colore, il ritmo, l'azione dell'insieme»<sup>71</sup>. Immette, cioè, la parola all'interno di una visione che è scenica nel senso complessivo del termine, in quanto, cioè, fusione, dialettica, scambio tra tutti gli elementi che compongono il linguaggio del teatro. In tal modo la "lettura" diventa interpretazione attraverso gli appa-

<sup>71</sup> Ivi, p. 91.

rati linguistici della scena e il testo va ad assumere un suo "nuovo" specifico significato drammatico. Non più quello che porta virtualmente racchiuso in sé e che gli ha trasmesso lo scrittore, ma quello che gli ha saputo infondere il regista. Procede, quindi, il regista a dare corpo alla visione scenografica (la quale dovrà essere essenziale, schematica e sostanzialmente non realistica), alla partitura delle luci, ai costumi (anch'essi legati più all'atmosfera del dramma che ad una realtà storica) e, quindi, alla presenza dell'attore. Quest'ultimo, tra tutti i segni della scena, è quello che appare a Craig, già in questa fase, il più difficilmente recuperabile alla dimensione artistica dell'insieme ma, contrariamente a quanto scriverà due anni dopo introducendo quella immagine così affascinante ed ambigua che è la *Übermarionette*, adesso crede ancora nella possibilità, anzi nella necessità della presenza dell'attore in scena. Come segno tra i segni, però, non come corpo estraneo, portatore di una scrittura autonoma. Ogni qual volta Craig parla dell'attore, infatti, lo fa inquadrandolo nel complesso dell'azione senza mai fare riferimento alla sua dimensione di interprete del personaggio, sia essa improntata all'immedesimazione che, diversamente, rivolta allo straniamento. Attore e testo, così, si trovano ad essere inglobati dentro una vera e propria scrittura di scena che li comprende, li organizza rispetto agli altri elementi linguistici e, sostanzialmente, li risignifica, in quanto ne definisce l'identità drammatica in relazione ed in dipendenza della visione scenica dell'insieme.

Questo modo di intendere la regia è riferito, però, da Craig ancora ad una condizione di "mestiere". È visto, cioè, come una pratica che non mette in gioco la autentica dimensione artistica del teatro ma si ferma al livello artigianale del "saper fare". La presenza di un testo, anche se ridisegnato scenicamente, infatti fa sì che la scrittura del teatro resti pur sempre una scrittura applicata, non autonoma, non libera e, in quanto tale, non artistica. Siamo già in presenza, evidentemente, di quelle condizioni che ci consentono di parlare della scena come di una scrittura ma, secondo Craig, è necessario che la scena si riscatti del tutto e agisca, creativamente, da sola, senza dover contrarre debito alcuno, foss'anche piccolo, con l'ambito della letteratura. Di qui la proposta "scandalosa" della eliminazione di un testo letterario di riferimento, per giungere, finalmente, a proporre, per la creazione del teatro dell'avvenire, l'uso come soli materiali linguistici di azione, scena e voce. È l'affermazione conclusiva del dialogo del 1905 a sancire, direi in una maniera di inequa-

gliato rigore e precisione, i postulati della scrittura scenica quale progetto di teatro, oltre che quale codice. Quanto vi si individua con chiarezza è, infatti, la netta distinzione tra scena come materiale linguistico e scena come scrittura. La prima, infatti, non è che uno degli elementi del linguaggio che il regista si trova ad utilizzare: «Quando dico *scena* – scrive Craig – mi riferisco a tutto ciò che è visibile, tanto all'illuminazione e ai costumi, quanto allo scenario»<sup>72</sup>. La scrittura di scena – pure se, ribadiamolo ancora, Craig non fa uso del termine – indica, invece, la composizione dell'opera, da parte del regista, non solo attraverso la scena ma anche attraverso l'azione e la voce. Col primo dei due termini si fa riferimento a «gesto e danza, prosa e poesia del movimento»<sup>73</sup>, intendendo così inglobare, in maniera strutturata ed organica, la partitura d'attore tra quelle di pertinenza registica. L'attore è il suo corpo in relazione allo spazio. La sua è una presenza coreografica<sup>74</sup>. Più complesso, o più semplicemente meno chiaro, il riferimento alla voce, tra i materiali della scrittura registica. Se l'attore/azione suggerisce, evidentemente, una strutturazione coreografica dello spettacolo – e il ciclo di disegni di *Steps* (1905) ci aiuta a comprendere come questo possa tradursi in evento drammatico e non solo visivo – cosa vuol dire che vi saranno, nel teatro dell'avvenire «parole parlate» o «cantate, in opposizione alle parole da leggersi»? Per comprendere cosa Craig intenda dire dobbiamo fare un passo indietro nel suo ragionamento, quando propone la abolizione del testo letterario. Intendeva Craig la sparizione della parola a teatro? Guardando sempre ai disegni di *Steps* e all'idea del *Drama of Silence* che li accompagna e motiva si dovrebbe supporre di sì. Eppure, se c'è una voce, la parola, in qualche forma, continua ad essere presente anche nel futuro preconizzato nel dialogo del 1905, quasi che Craig non riuscisse ad immaginarsi un attore totalmente muto che affida al movimento tutte le sue potenzialità espressive<sup>75</sup>. Ma cosa intende dire quando distingue nettamente tra una parola nata per essere letta ed una destinata ad essere detta? È difficile immaginare tale distinzione su di un piano stret-

<sup>72</sup> Ivi, p. 103.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> Non va scordata l'importanza che l'incontro con Isadora Duncan, avvenuto nel 1904, aveva avuto, sul piano artistico oltre che umano, per Craig.

<sup>75</sup> Non va scordato che "avvenire", per Craig, è il termine per eccellenza che schiude le porte alla dimensione utopica del suo pensiero. "Avvenire" è il momento in cui le cose potranno essere così come devono, senza condizionamenti.

tamente terminologico, quasi che Craig voglia alludere a due distinte nature del fatto verbale, diverse le cose appaiono se affrontiamo l'affermazione di Craig da un'altra angolazione. Allora potrà risultare, forse, che la parola destinata alla lettura è quella che sedimenta in un testo che si dia come progetto letterario di un possibile teatro; quella destinata alla dizione, invece, è una parola che non pretende di farsi essa stessa teatro ma che si inserisce dentro un contesto scenico che la accoglie e la significa. Si tratterebbe, allora, di una parola che potremmo definire "scenica" e che, con scena ed azione, va a definire i confini di una scrittura tutta e solo teatrale, non più debitrice della matrice letteraria.

Alla fin fine ci veniamo a trovare in una situazione simile, dal punto di vista teorico: il teatro, in quanto arte autonoma, presuppone come suo codice fondante quello di una scrittura complessiva, gestita da una figura che continua a corrispondere a quella del regista, anche se le sue funzioni si sono dilatate, che costruisce l'opera attraverso l'uso di materiali linguistici diversi, scenici, verbali ed attoriali, i quali anzitutto risultano sostanzialmente equivalenti tra loro e poi non possono pretendere di assolvere in nessuna misura da soli alla dimensione artistica della scena. È questo ciò cui fa riferimento Craig quando parla della necessità di ricondurre nuovamente, come accadeva alle origini, il teatro entro l'ambito della visione. Non privilegiare gli elementi scenografici, come pure il suo insegnamento è stato inteso, ma fare della scena il luogo di scritture simultanee che si incontrano su di un piano superiore di scrittura, quella che, in seguito, verrà chiamata, appunto, la scrittura scenica. Esaminata la questione in termini strutturali ci troveremmo a dire che per Craig il teatro è costituito da tanti codici diversi – visivi, poetici, attoriali – i quali si organizzano in un codice dei codici che è la scrittura scenica. E che tale impostazione della strutturazione del linguaggio, che tale codice, va inteso, anche, come un progetto di teatro, come modalità, cioè, di pensarlo e di realizzarlo, il teatro. Con conseguenze, si badi, non solo sul piano della consistenza materiale dello spettacolo e della gerarchia dei ruoli (a chi spetta la parola definitiva tra regista e scrittore) ma anche su quello della produzione di senso del linguaggio teatrale. Uno spettacolo in cui il fattore scenico sia assolutamente predominante non comporta solo che l'azione agita conta di più di quella raccontata ma, forse, che la configurazione stessa, il modo di organizzarlo il racconto, o addirittura la sua stessa esistenza, siano messi in forse. La scrittura scenica, fin nei presupposti teorici che le affida Craig, assume un ruolo di

portata straordinaria: impone un modo di ripensare il teatro dalle fondamenta dei suoi statuti. Sia di quelli linguistici che di quelli comunicativi. Sia di *come* una cosa la si dice che del *cosa* stesso, del "dicibile" drammatico.

È un approccio alla regia, quello di Craig, profondamente rivoluzionario, che ne trasforma radicalmente i presupposti, determinando un modo di intendere il linguaggio teatrale lungo la cui direttrice si disporranno, negli anni, le ricerche di Reinhardt, Mejerchol'd, Piscator, segnalando con forza, già nella prima metà del Novecento, una ipotesi di lavoro che vede nella scrittura scenica la chiave di volta della scrittura registica. È possibile, così, ipotizzare una seconda linea di sviluppo della regia che si affianca a quella legata alla nozione di trasmissione e traduzione del testo letterario. Se la prima è una regia interpretativa, la seconda è una regia autonomamente creativa. Il che non significa che escluda il testo, ma che l'intervento registico è decisamente predominante.

Il caso di uno spettacolo come *Le cocu magnifique* di Mejerchol'd può risultare esemplare. Punto di partenza, e non mera occasione, è il testo di Crommelynck, che viene conservato nella sua interezza, fornendo così il sostegno narrativo dell'azione, ma che è immesso dentro un tessuto spettacolare che lo risignifica radicalmente. La scelta stessa operata da Mejerchol'd è significativa. *Le cocu magnifique* è una farsa moderna, tutta giocata sulla struttura ad incastro degli avvenimenti e priva di implicazioni seconde, sia sul piano drammatico che dei contenuti. A Mejerchol'd interessa, quindi, come macchina in grado di produrre un'azione, che è, fondamentalmente, scenica. Su di un piano più strettamente drammaturgico, infatti, i personaggi sono ricondotti all'*emploi*, vengono, cioè, riferiti a tipologie fisse la cui matrice è nella Commedia dell'arte e la cui resa si traduce in modelli gestuali e comportamentali codificati. In tal modo lo schematismo dell'andamento narrativo subisce un'opera di ulteriore riduzione, schiacciando di fatto il motivo narrativo al livello della pura e semplice struttura. L'*emploi* rappresenta, per Mejerchol'd, il tramite per istituire la relazione tra attore e personaggio su di un piano formale, scenico e non psicologico. Ma l'elemento in cui si manifesta maggiormente l'autonomia della sfera registica è quello legato alla scena. Mejerchol'd che in quegli anni, dopo l'esperienza simbolista, si è avvicinato alle ricerche delle avanguardie sovietiche ed a quelle costruttiviste in particolare, sceglie un apparato scenografico (realizzato dalla Popova) del tutto particolare. Non una scenografia che disegni

l'ambiente entro cui verrà accolta l'azione, ma una costruzione che intervenga direttamente nell'azione, che sia attiva essa stessa. La struttura in legno, fatta di passerelle, scale, scivoli, porte girevoli, eliche, dischi ruotanti è una vera e propria macchina che ricorda, per pure e stilizzate assonanze esteriori, il mulino in cui è ambientata la commedia. Su di essa agiscono direttamente gli attori, mettendone in moto le potenzialità dinamiche. Ma vale anche il principio inverso, vale a dire che gli attori agiscono la loro parte in un certo modo, fondamentalmente, per consentire alla struttura inerte di diventare attiva. Se l'attore anima la macchina è questa, a sua volta, a determinare la partitura del movimento. Il rapporto uomo-scena, dunque, sottolineato anche dalle tute da lavoro che sostituiscono i costumi di scena, determina una partitura assolutamente autonoma e sostanzialmente scenica che interferisce col piano narrativo, senza illustrarlo. La distinzione di scritture – fra dramma e scena – risulta dunque pienamente operativa. Lo spettacolo nasce come testo autonomo, messo, però, ancora a reagire con un materiale letterario che resta come termine di riferimento narrativo, come svolgimento nel tempo, anche quando se ne ridisegna la consistenza drammaturgica.

In casi come quello di Mejerchol'd – ma il discorso vale per tutti quei registi che scelgono di accentuare l'autonomia della loro dimensione creativa – la scena assume un ruolo di scrittura in linea con gli assunti craighiani ma anche con molte delle pratiche che avranno luogo nella seconda metà del Novecento. La linea della "regia creativa" rappresenta, ai fini del nostro discorso, un ponte di straordinaria importanza nel passaggio dalla logica della messa in scena a quella della scrittura scenica, intesa come modello di costruzione teatrale. In essa, infatti, il regista riveste senza tante remore il ruolo di autore, si qualifica come "scrittore" del suo spettacolo nella accezione che ne dà Planchon, in quanto si assume la responsabilità drammaturgica della sua opera anche in presenza di un testo. La questione della autorialità del teatro, che già la regia interpretativa mette in gioco affiancando allo scrittore una seconda figura creativa, in questa particolare accezione della regia subisce uno spostamento tutto orientato sul termine scenico, creando i presupposti, sulla scia della teoria craighiana, per l'affermazione di una scrittura scenica completamente indipendente.

In termini non dissimili da quelli enunciati da Craig si pronuncia anche Artaud, l'altro grande visionario della prima metà del Novecento. «Come è possibile che a teatro – si chiede – almeno quale lo conoscia-

mo in Europa, o meglio in Occidente, tutto ciò che è specificamente teatrale, ossia tutto ciò che non è discorso e parola [...] debba rimanere in secondo piano?»<sup>76</sup>. Non è tanto, nel caso di Artaud, un problema di specificità estetica ad essere sollevato. A venire messa in gioco è la ricerca di un linguaggio che sappia raggiungere direttamente i sensi. Un linguaggio sensibile opposto, o perlomeno distinto, da quello cerebrale e razionale della parola. Il teatro ha le peculiarità adatte per raggiungere lo scopo, a condizione, però, che rifondi i suoi statuti a partire dalla consapevolezza della valenza scenica del suo linguaggio. Il quale, «materiale e solido», «consiste in tutto ciò che occupa la scena, in tutto ciò che può manifestarsi ed esprimersi materialmente su una scena»<sup>77</sup>. È evidente anche in Artaud il desiderio di una rifondazione del linguaggio dalle sue fondamenta, passando attraverso il riscatto dello spettacolo dalla condizione di minorazione in cui è caduto da quando lo si è ridotto nell'ambito angusto del mestiere<sup>78</sup>.

Il problema, allora, è spostare i termini del discorso teatrale, ponendovi al centro la figura del regista, inteso non come mediatore ma come creatore autonomo, essendo la regia, secondo Artaud, «linguaggio dello spazio e del movimento»<sup>79</sup>. In tal modo si ottiene il duplice risultato di risalire alla dimensione originaria del teatro<sup>80</sup> e di dotarlo di una forza di impatto che è metafisica nella misura in cui coinvolge immediatamente la sfera dei sensi. È necessario allora, nella logica artaudiana, che l'uso predominante dei materiali scenici si traduca in scrittura, che la scena cioè – intesa nell'insieme degli elementi che la compongono, attore in testa – divenga portatrice di un suo proprio linguaggio, fondato su di un alfabeto di segni. «Avendo preso coscienza di questo linguaggio nello spazio – scrive Artaud – linguaggio di suoni, di grida, di luci, di onomatopee, il teatro è tenuto a organizzarlo, creando coi personaggi e con gli oggetti dei veri e propri geroglifici»<sup>81</sup>. Il teatro, dunque, coincide nel-

<sup>76</sup> Antonin Artaud, *La messa in scena e la metafisica*, in A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, trad. it., Torino, Einaudi, 1972, p. 154.

<sup>77</sup> Ivi, p. 155.

<sup>78</sup> Ivi, p. 158.

<sup>79</sup> Ivi, p. 163.

<sup>80</sup> «Fare questo, legare il teatro alle possibilità di espressione mediante le forme, e mediante tutto ciò che è gesto, rumore, plastica, colore, ecc., equivale a restituire al teatro la sua destinazione d'origine», *Teatro Orientale e teatro Occidentale*, in A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 187.

<sup>81</sup> *Il teatro della crudeltà. Primo manifesto*, in A. Artaud, *Il tutto e il suo doppio*, cit., p. 205.

la sua stessa essenza con la scrittura scenica, la quale va ad assolvere il ruolo di fondazione di una lingua teatrale che è nuova nella misura in cui sa recuperare la dimensione originaria del teatro. Quella che aveva prima che il soverchiare della parola lo riducesse alle dipendenze della letteratura.

Sia in Craig che in Artaud, pur sulla base di motivazioni diverse, si respira il medesimo desiderio di tornare a fondare il teatro su di un suo proprio linguaggio, non riconducibile ad altro che alla propria specificità. La scena, con le scritture che la attraversano, appare come il luogo ideale, l'unico forse, dove questo processo di rifondazione possa avere luogo. Prima ancora, dunque, di diventare la pagina su cui scriverlo, il teatro, la scena è condizione di manifestazione del linguaggio inteso nella sua originarietà teatrale.

Il riferimento ad Artaud ci introduce a quello che possiamo considerare l'altro luogo di fondazione della scrittura scenica come modello linguistico: il teatro delle avanguardie storiche. Il problema della fondazione di un linguaggio che corrisponda, ad un tempo, all'esigenza di modernizzazione degli statuti teatrali e ad un recupero della loro originaria specificità, trascorre con grande libertà tra Futurismo e Bauhaus, Espressionismo e Costruttivismo. Alla base vi è il principio comune che la scena è un "sistema di segni" e non un sistema di "trasposizione di segni". Questo comporta uno scarto semantico radicale che spinge autori come Prampolini a risalire alla fonte del linguaggio teatrale attraverso l'esperienza scenografica, la quale, evidentemente, sembra essere la più idonea a configurare una scrittura che sia immediatamente ed esclusivamente scenica. Ma una simile posizione conduce Prampolini fino alle soglie estreme di un teatro astratto in cui la scena non solo sia portatrice di un suo autonomo livello espressivo ma si dia anche come attore del processo teatrale. «In ultima sintesi – si trova a scrivere – gli attori umani non potranno più essere sopportati, come gli infantili burattini o le odierne super-marionette [...] non essendo sufficienti a esprimere i molteplici aspetti concepiti dall'autore teatrale»<sup>82</sup>.

Il problema del linguaggio diventa, dunque, nelle mani di Prampolini l'occasione per un ribaltamento radicale della nozione di teatro. Si tratta, in sostanza, di riformulare i codici del linguaggio, di individuare un

<sup>82</sup> Enrico Prampolini, *Scenografia e coreografia futurista*, in Paolo Fossati, *La realtà atrezzata*, Torino, Einaudi, 1977, p. 232.

assetto dell'opera d'arte teatrale totalmente diverso da quello universalmente riconosciuto come tale. È un'operazione che le avanguardie compiono, come è noto, in tutti gli ambiti artistici, spiazzando le attese e riposizionando l'oggetto artistico in un contesto completamente diverso. Il teatro, per Prampolini, allora è veicolo del movimento puro, atto d'energia cinetica astratta determinato dalla dinamica spazio temporale messa in moto da un impianto scenografico mobile, mutevole e antirappresentativo.

In realtà, se osserviamo bene le cose, un atteggiamento non dissimile lo riscontriamo anche in quanto sostenuto da Artaud e Craig (e il discorso potrebbe estendersi facilmente ad altri autori ed altri movimenti). Posizionando il teatro in un orizzonte semantico diverso da quello di una comunicazione logico discorsiva, entrambi gli autori ipotizzano una riforma che riguarda prima ancora delle forme (come il teatro si fa), gli statuti (cosa il teatro è) del linguaggio. L'intervento che in quell'ambito culturale era proposto riguardava, allora, la fondazione di una modalità d'approccio al linguaggio che ne fondava i presupposti sulla specificità della scena intesa come universo non referenziale né rappresentativo. Non legato, cioè, né ad una immagine del mondo né alla visualizzazione di un testo. La scrittura scenica, così come viene formulata nell'ambito dell'avanguardia, è l'ipotesi di una nuova grammatica del teatro, irriducibile a quanto prodotto sino a quel momento. Non si tratta, allora, del riscatto della scena rispetto alle altre componenti dello spettacolo ma della affermazione di una nuova lingua (nuova tanto quanto originaria). È questa, a ben vedere, l'aspirazione di autori come Craig, Artaud e Prampolini: ridefinire l'idea di teatro a cominciare dall'orizzonte del dicibile teatrale; fondare una lingua a partire da una scrittura.

Sia il teatro di regia, dunque, che quello che si sviluppa nel seno delle avanguardie elaborano un'attenzione molto speciale per la scena, facendone, di fatto, l'elemento centrale per la rifondazione del teatro. Sia che tale rifondazione venga considerata come ripristino di una identità originaria, che una prassi sconsiderata ha fatto smarrire, sia che si offra come adesione ad un nuovo sentire, alle trasformazioni, non solo culturali ma anche antropologiche che caratterizzano la Modernità. Di fatto, allora, quando, negli anni Sessanta, la scrittura scenica viene proposta come modello di teatro, ha già alle spalle una sua storia, una sua identità, anche se non del tutto espressa, ancora, sul piano teorico concettuale. Ha una sua "tradizione", insomma, quella che Bartolucci, sulla

scia di un fortunato libro di Harold Rosenberg, chiama la tradizione del nuovo<sup>83</sup>. Un insieme di riferimenti, di esperienze che hanno caratterizzato in maniera forte la prima parte del Novecento facendone una straordinaria fucina di innovazione. La cesura drammatica della Seconda guerra mondiale e, ancor prima, il cosiddetto richiamo all'ordine che attraversa tutta l'Europa negli anni Trenta, fanno sì, però, che negli anni Cinquanta questa memoria storica, anziché essere una base riconosciuta da cui ripartire, sia soprattutto, una memoria da recuperare, da riscoprire addirittura. Quando, a partire dagli anni Sessanta, si afferma una nuova generazione di riformatori del linguaggio teatrale uno dei problemi che essi si pongono è proprio quello di ritessere le fila con quanto prodotto sia sul piano operativo che su quello teorico nella prima metà del secolo. Lo stesso termine di neoavanguardia con cui, spesso, facciamo riferimento a quelle ricerche sta a testimoniare di questa intenzione. Ma il problema non consiste solo nel recuperare la lezione dell'avanguardia degli anni Dieci e Venti quanto, ancora più a monte, nel ripensare alle strategie operative messe in moto dalla regia creativa. Si può parlare, anzi, in questo caso di un ripensamento di quella lezione che, assieme al recupero della proposta di rifondazione linguistica delle avanguardie, crea i presupposti per la nascita di una nuova qualità del linguaggio teatrale che si risolve nella assolutizzazione della scrittura scenica. «Con la "scrittura di scena" – scrive Maurizio Grande puntualizzando la distinzione con la regia – lo spettacolo diventa testo multidimensionale, e l'interpretazione registica (ma anche quella attoriale) diventa autonoma operazione di linguaggio teatrale»<sup>84</sup>. La scrittura scenica quale modello di teatro, allora, nasce da un lato come presa di distanze dalla dimensione interpretativa e dalla logica della messa in scena, tipiche di un certo modo di intendere la regia, risultando, altresì, come una vera e propria trasfigurazione della dimensione autonoma e creativa della regia stessa, di quella seconda linea che si afferma a partire da Craig, con una accentuazione, però, degli elementi più direttamente ed immediatamente scenici. Detto in altri termini possiamo anche parlarne come di una forma particolare che la regia assume nella seconda metà del Novecento, evolvendone dei principi ma

<sup>83</sup> Harold Rosenberg, *La tradizione del nuovo*, Milano, Feltrinelli, 1964 (l'edizione inglese è del 1959).

<sup>84</sup> M. Grande, *La regia come scrittura di scena*, cit., p. 82.

contraddicendone anche altri in nome di una diversa specificità del linguaggio del teatro.

Esiste, dunque, più di un elemento di ponte tra la scrittura scenica come si presenta nella prima metà del Novecento e cosa diventa nella sua seconda parte; elementi che creano una tessitura di linguaggi al cui interno, però, esistono, e vanno rimarcate, le differenze. Se la scrittura scenica, insomma, è una qualità moderna del linguaggio teatrale, nel senso più ampio del termine, in cosa si distingue quale modello linguistico proprio delle neoavanguardie? Quali i tratti propri di questa particolare stagione della storia del teatro? in che misura, e con quale ragione, possiamo parlarne come di un codice che fonda un modo di "parlare teatro"?

Si tratta di interrogativi di particolare portata e complessità, affrontare i quali vuol dire entrare dentro l'universo contraddittorio rappresentato dalle ricerche che si originano dagli anni Sessanta, per coglierne quello che potremmo definire il portato linguistico epocale, quello, cioè, che individua la "lingua parlata" al di là ed oltre le singole affermazioni di poetica.

È quanto ci ripromettiamo fare nei prossimi capitoli, affrontando il modello di teatro proposto dalla scrittura scenica per nuclei tematici. Questo proprio per cercare di mettere in luce le qualità codiche della scrittura scenica, quelle che la qualificano, a nostro avviso, come la lingua comune delle neoavanguardie e, probabilmente, più in genere del teatro del secondo Novecento. Non vuole essere, dunque, il nostro un lavoro di ricostruzione storica ma di codificazione problematica, stando le pratiche sceniche citate ad esempio ad illustrare le diverse modalità operative presenti per ciascun assetto specifico della scrittura scenica. Esempi, dunque, e parziali, nel senso che se si è preferito, comunque, allargare quanto più possibile i riferimenti, questo non significa che si vogliano abbracciare, nel corso della trattazione, tutte le esperienze qualificanti la stagione presa in esame, né che la collocazione di questo o quel protagonista all'interno di un problema espressivo anziché di un altro comporti la volontà di relegarlo solo ad esso. Ciò che ci preme è sforzarci di capire come funziona la scrittura scenica nel teatro del secondo Novecento attraverso l'osservazione diretta delle pratiche che ad essa, esplicitamente o meno, fanno capo.

Il riferimento privilegiato, s'è detto, è quello alle neoavanguardie, o nuovo teatro come lo stesso fenomeno troviamo spesso nominato,

quell'universo di esperienze complesse e diversificate che attraversa la scena internazionale tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Ottanta. È questo, a voler essere precisi, l'arco temporale che più correttamente racchiude l'oggetto del nostro studio, anche se spesso faremo riferimento ad esperienze più recenti, sia perché molti degli artisti sono tutt'ora operativi, sia perché il fenomeno stesso non può dirsi, a rigore, chiuso. I passaggi tra una fase storica e l'altra, si sa, risultano spesso sfumati e coglierli con precisione è particolarmente difficile specie quando c'è una compromissione diretta con le esperienze artistiche, quando queste ci sono contemporanee. Così l'arco temporale che ci siamo dati come riferimento riguarda, soprattutto, la stagione più radicale della ricerca teatrale, quella, cioè, in cui la scrittura scenica vi è enunciata senza mediazioni e compromessi. Quella, allora, in cui è più facile comprendere la distinzione netta, proposta da Bartolucci e Grande, con la stagione della regia. È, infatti, allora che si esprime di più e meglio la volontà degli artisti di proporre la scrittura scenica come modello di teatro e, soprattutto, come modello antagonista. Un modello - nato, come già abbiamo avuto modo di dire, come modello parziale - che si radica nella cultura teatrale contemporanea, fornendo precisi punti di riferimento che fondano una modalità di linguaggio che esorbita dalla intenzione antagonista e "di tendenza" di partenza.

Torniamo, adesso, alla specificità della scrittura scenica all'interno del teatro delle neoavanguardie. Prima di addentrarci nel dettaglio delle pratiche linguistiche ci interessa soffermarci su alcune questioni preliminari. Negli anni Sessanta si assiste ad una generale tendenza insurrezionale, che attraversa le arti tanto quanto i comportamenti sociali. È una tendenza che aspira a riconsiderare le disposizioni gerarchiche, le istituzioni linguistiche, la nozione stessa di arte. C'è una spinta a rompere i confini espressivi, a tentare una contaminazione diffusa tra le arti e tra arte e vita, a delegittimare la nozione stessa di opera. In teatro questo atteggiamento ha risvolti particolarmente clamorosi. Quando il Living theatre, Brook o Grotowski propongono (i primi temporaneamente il terzo stabilmente) di rinunciare allo spettacolo e di cercare le radici del teatro in uno scambio col pubblico che è antropologico, prima che estetico, la frattura che essi introducono con la nozione convenzionale di teatro sembra essere veramente insanabile. D'altro canto fenomeni come l'happening, la performance, il teatro di strada rappresentano altrettante occasioni per rimettere in gioco gli statuti linguistici della rappresentazione,

come, d'altronde, proposto, in un regime di riferimenti più mentali, dal teatro concettuale. Accade, insomma, che le neoavanguardie non solo mettano in discussione gli statuti linguistici ma l'identità stessa del fatto teatrale. Come, d'altronde, ne ridiscutono i ruoli sul piano creativo. La creazione collettiva, il lavoro di gruppo, il rifiuto delle gerarchie professionali non sono solo interventi sulla geografia sociologica e produttiva del teatro ma hanno riflessi importanti anche sul piano delle scelte linguistiche. Guardiamo, d'altronde, un attimo alle date: i libri di Bartolucci e Kostelanetz sono del 1968, anno fatidico non solo per la contestazione, ma anche per il teatro. L'anno di *Paradise now*, tanto per fare il titolo di uno degli spettacoli più straordinariamente innovativi del Novecento. Una data che non è un caso, ma rappresenta, in una sintesi quasi simbolica, le tensioni ad un rivoluzionamento dei codici che parte dal linguaggio e sconfinava nel sociale. È comprensibile, allora, quanto la regia sembri, in quel momento, anche sul piano teorico distante. Tanto più perché il teatro di regia è tutt'altro che un fenomeno chiuso, anzi, è vivissimo ed è andato oramai ad occupare un posto centrale nello scacchiere del potere teatrale, perdendo, così, quel valore di frattura e di innovazione che aveva al suo nascere. Così appaiono lontane (magari un po' meno) anche le sperimentazioni della drammaturgia (quelle riferibili, schematicamente, al Teatro dell'assurdo), perché ancora agite all'interno di quella pagina che sembra essere prima ancora che un fatto linguistico, un centro di potere. Tenere a mente questi riferimenti è importante per comprendere appieno quale fosse il substrato culturale da cui germina la nozione di scrittura scenica come modello di teatro: proposta di una rivoluzione linguistica che vuole essere anche politica. Nel tempo, nel giro in fondo di pochi anni, quella tensione alla opposizione ideologica verso l'istituzione sociale e linguistica del teatro tese a stemperarsi ma la qualità specifica di quel codice e di quel modello di teatro si confermarono, testimonianza che, pur all'interno di una serie di consonanze e di possibili scambi, la scrittura scenica restava, comunque, un atteggiamento specifico verso il linguaggio non sovrapponibile o confondibile con nessun altro.

Noi ci riproponiamo di entrare dentro il groviglio concettuale che tale situazione culturale produce, per cercare di scorgere il funzionamento di quel codice e vedere se quei meccanismi di funzionamento non ci consentano, alla fine, di parlare di un vero e proprio teatro di scrittura scenica, con sue caratteristiche epocali, con sue strategie linguistiche, con una sua sostanziale riconoscibilità, quella che ci fa parlare, in gene-

re, dello stile di un'epoca o, più in generale, di un suo approccio al linguaggio. Per far questo abbiamo avuto come riferimento le due "ragioni", le due intenzioni che sembrano costituirne le fondamenta: da un lato decostruire la struttura linguistica del teatro (non solo quella del teatro=parola ma del teatro in sé), dall'altro istituire una nuova grammatica della comunicazione teatrale. Si tratta di due momenti che agiscono tra di loro in una continua tensione dialettica, vale a dire che li troviamo presenti costantemente entrambi a delineare la qualità specifica della scrittura scenica sul piano linguistico. Una simile tensione dialettica non è leggibile solo, infatti, lungo l'asse diacronico degli avvenimenti (forte, cioè, negli anni Sessanta quando si afferma come attacco allo statuto istituzionale del linguaggio e poi, via via, più stemperata) ma anche come una sorta di elemento costante, di presenza che caratterizza l'uso della scena come linguaggio nel complesso del teatro della seconda metà del Novecento. In esso, infatti, parla da un lato la lingua della decostruzione, quella che tiene il linguaggio in uno stato di continua tensione, lungo una linea di frattura che nega lo spettacolo alla rappresentazione, dall'altro quella di una costruzione fondata su nessi linguistici tipicamente scenici. Costruire nella decostruzione, ci è piaciuto dire parlando di questo particolare atteggiamento nei confronti del linguaggio, a significare di una costruzione che, pure quando cerca l'ordine, non lo fa riproponendo la rappresentazione, pure quando si cimenta con il testo sfugge alla messa in scena, pure quando accetta la classicità delle forme moderne lo fa con un'insita tensione al limite. La scrittura scenica, nel secondo Novecento, sembra potersi ricondurre alla condizione di un codice la cui caratteristica è da un lato quella di stabilire nuovi principi compositivi, nuove priorità tra pagina e scena, nuove specificità per la messa in scena e, dall'altro, quella di tenere il linguaggio in uno stato di tensione permanente, ridisegnandone di continuo i confini e mettendo in crisi la coerenza narrativa della fabula drammatica.