INTRODUZIONE

Linee di avviamento alla lettura critica dello spettacolo teatrale

Il teatro come gioco artistico di finzione d'un vero

Teatro (dal greco *theatron*, sostantivo costruito sulla stessa radice del verbo *theaomai*: vedere, contemplare) significa: spazio appositamente concepito e realizzato perché in esso abbia luogo una visione. Come dovrebbe risultare ovvio, si tratta di un vocabolo coniato a significare qualcosa di ben diverso da una «spazialità» accidentale, nonché da un «modo di vedere» che risulti del tutto assimilabile alla normale percezione di parvenze quotidiane attraverso l'organo sensoriale della vista. L'insieme delle immagini (il mondo immaginario) a cui il teatro è riservato possiede una qualità peculiare, uno statuto convenzionale che ne determina e sancisce l'assoluta specificità: non appartiene al *reale*, bensì deriva da una finzione. Questa finzione però, a sua volta, non dovrebbe avere nessun tratto in comune con atti e parole menzognere che possono attuarsi nella vita: viene espressa non per essere al servizio della volontà utilitaristica di *occultare* qualcosa, ma per *manifestare* qualcosa che non è percepibile nell'immediato svolgersi della vita vissuta. Ciò significa, dunque, che, come lo spazio del teatro è uno spazio *speciale*, così il *tempo* del teatro deve essere un tempo speciale: un «tempo di sospensione» del tempo che si consuma e ci consuma nelle necessità dell'esistenza materiale. Non a caso, tutte le poetiche relative al mondo dello spettacolo, prima o poi, ricadono in una metafora sempre eguale a se stessa: il teatro come *specchio* della vita. Ora, uno specchio è appunto l'oggetto artificiato affinché in esso possano restare *sospese*, per tutto il tempo necessario

a una simile operazione, immagini cui ci si sente spinti a guardare con particolarissima attenzione e intensità: non tanto per controllare se esse siano o meno «reali», quanto per conoscere da esse una *verità* altrimenti invisibile.

Ciò che si è appena detto, potrebbe applicarsi, fatti i debiti aggiustamenti, a tutti i tipi di finzioni artistiche escogitate dall'uomo (poco importa se intese a produrre forme vuoi bidimensionali vuoi tridimensionali, oppure suoni, o percezioni mentali). Ma la finzione *teatrale* si distingue radicalmente da qualsiasi altro atto di creazione estetica, in quanto *solo* essa, per realizzarsi, sceglie di percorrere la stessa strada su cui s'ingegna di camminare la menzogna più banale: sostituire, alla pesante e complessa oggettività del reale, una pseudo-realtà che abbia *tutto* il peso e *tutta* la complessità di un vero apparente. Colui che ha scelto di mentire, non può privarsi, pena il fallimento della menzogna, di nessuna arma efficace al gioco della falsificazione: mente con il proprio corpo, mente con la propria voce, mente con la propria partecipazione emotiva, mente strutturando attorno a sé spazi e oggetti e rumori e luci e atmosfere intenzionalmente composti secondo forme tali da rendere quanto più possibile persuasiva la menzogna. Il teatro si fonda sul privilegio (o sulla condanna) che lo obbliga a manifestarsi secondo *identiche* modalità: fingere una qualche forma di vita *eventuale*, non attraverso un sistema di segni palesemente astratti rispetto ai contenuti concreti della vita stessa (come avviene in tutte le altre arti, che eleggono di esprimersi impiegando l'esclusivo *medium* o del colore, o della forma plastica, o del suono, o del ritmo, o della grafia, ecc. ecc. ...), ma attraverso le materie stesse, *tutte* le materie, della vita *reale*.

È questa specialissima condizione del *fare teatro* che rende possibile lo scadimento dei suoi prodotti a livello di pura e semplice – ancorché raffinatissima, se del caso – *esibizione/attrazione menzognera*: offerta di merci concepite e realizzate al solo scopo di vendere a un qualche pubblico la più vivace contraffazione, consolatoria o seducente, d'un «reale» che si frapponga come velo elusivo tra la realtà e il vero. Ma è proprio dalle potenziali conseguenze negative di questa speciale condizione che il *fare teatro* sa mantenersi immune, quando realizza in termini di concreto rigore le autentiche ragioni di fondo del suo consistere: produrre l'*artificiato* verificarsi di un *evento* dove, tra attore e spettatore, si instauri – anziché una qualche forma di supina complicità nel gusto di mentire e di abbandonarsi al piacere della menzogna – la tensione a un gioco di ricerca della verità, vissuto nella piena consapevolezza degli statuti di finzione sui quali non può non fondarsi ogni autentico gioco. Qui, come insegna, rivolgendosi a un professionista della messinscena, il Cotrone pirandelliano dei *Giganti della montagna*, occorre imparare «dai bambini [...] che fanno il gioco e poi ci credono e lo vivono come vero». Occorre, cioè, saper recuperare quella «savia ignoranza» che appartiene all'originario definirsi di tutte le attività umane più seriamente ludiche (dai giochi infantili, ai riti e alle cerimonie sia sociali sia religiosi). E che consiste nel realizzare «per finta» una realtà dove abbiano modo di incontrarsi e di fondersi il desiderio di co-involgere e il desiderio di essere co-involti in una esperienza di sogno ad occhi aperti più intensa e più vivida (*anche* perché partecipata da molti) dei sogni e delle esperienze sensibili concessi all'individuo nella solitudine della sua esistenza quotidiana.

Lo spettatore

Affinché qualcosa del genere si attui davvero, è *indispensabile* che quanti, nel gioco, accettano di sostenere la parte degli spettatori aderiscano al ruolo prescelto facendo proprio (dopo averlo adattato al loro specifico posizionarsi entro gli schemi del gioco) l'insegnamento di Pirandello: essere ben coscienti di partecipare a una finzione, ma insieme essere disposti a lasciarsene affascinare *vivendola come se* essa fosse una verità. Il teatro non produce né merci né oggetti: produce eventi *non tangibili* (almeno, nella loro essenza di fondo: nel loro farsi *senso*) che vengono offerti in dono al pubblico, e che il pubblico deve acco-

gliere *come se* si trattasse di doni tangibili. Il prezzo che sarebbe giusto pagare entrando a teatro non è tanto quello del biglietto d'ingresso, quanto quello di predisporsi a ricambiare il dono dell'evento, con il dono dell'*attesa* di ricevere davvero dall'evento un regalo prezioso al pari di quelli che è possibile stringere tra le mani. Del resto, unire e battere le mani nell'applauso significa – se l'applauso è sincero, e non di comodo – riconoscere, con vivo entusiasmo e *gratitudine*, di aver ricevuto in dono qualcosa la cui consistenza (in ultima analisi) è la stessa dell'aria che si cerca di stringere e di percuotere. Ma sono proprio *queste* le condizioni concrete al cui determinarsi si allude quando si parla dell'estrema importanza dell'«atmosfera» presente tra gli spettatori, affinché possa manifestarsi o meno, a seconda dei casi, la pienezza artistica (per esempio) o di una determinata espressività d'attore o dell'intero complesso d'una produzione spettacolare.

Poiché, dunque, entrare nella dimensione del vero spettatore di teatro significa *aver parte precisa* in un gioco dove è necessario giocare a credere vero con una parte di sé quanto un'altra parte di sé sa benissimo essere soltanto finzione, *due* potranno risultare i tipi di *piacere* che lo spettatore dovrebbe disporsi a provare nel verificarsi dell'evento rappresentativo (come *due* potranno essere i poli verso i quali egli sceglierà di orientare, privilegiando o l'uno o l'altro, la maggior parte delle *energie di attesa* che avrà deciso di concedere all'evento). Il piacere del coinvolgimento emozionale nella pseudo-realtà evocata ad arte dalla rappresentazione. Il piacere di scoprire, e di rendere patrimonio della propria conoscenza, le sostanze e le tecniche di quel sapere artistico che ha presieduto al comporsi degli artifici rappresentativi in forma di co-involgente pseudo-realtà. Ovvero: da un lato, il gusto di lasciarsi ingannare dalla innocente magia menzognera di un giocattolo; dall'altro, la tentazione di «smontare» quel giocattolo (possibilmente, senza cadere nell'errore di distruggerne l'organicità funzionale: lasciandolo, dunque, intatto; ma riuscendo a leggerne in trasparenza meccanismi e strategie di movimento).

In questo secondo caso, è inevitabile rassegnarsi a perdere parte del piacere che consiste nel rilassato abbandono di se stessi alla colma attualità dello svolgersi del gioco. Come è necessario predisporsi a saper gustare, in cambio, inquietudini e soddisfazioni che derivano dall'aver scelto uno «stato di veglia» della coscienza critica, il quale sarà spinto a confrontarsi non soltanto con le impressioni desumibili dal suo essere presente al *sempre effimero* verificarsi della finzione teatrale, ma ancora con tutte le eventuali *tracce residue* (dalle note di regia alla registrazione in videotape) cui possano essersi consegnate – in fase di ideazione, di preparazione o di manifestazione in atto – i princìpi ispiratori e le linee-guida di sviluppo che presiedono allo specifico determinarsi dell'evento effimero. Saper *leggere*, oltre che vivere, una qualsiasi rappresentazione significa, infatti, muoversi alla ricerca più minuziosa delle finalità strategiche e delle scelte tattiche che si nascondono dietro le forme apparenti dell'immaginario teatrale in azione [1]. Poiché le finzioni della scena, per quanto pure dalle colpe delle banali bugie, non sono comunque mai né innocenti né innocue: possono anche non velare la verità, ma nascondono sempre *un senso*.

Le premesse strutturali dello spettacolo: economia e politica

Lo spettatore che intenda rendersi attore d'una simile *recherche du sens caché* deve appunto svegliarsi alla consapevolezza di come *nulla*, in teatro, possa risultare o innocente o neutro. A partire, se vogliamo essere rigorosi, dal suo inevitabile emergere quale fenomeno d'una micro-economia necessitata a precisi rap-

[1] Significa, in altri termini, riuscire a ricostruire – nei limiti del possibile – un tracciato presumibilmente simile a quello percorso da responsabili ed esecutori d'una qualche messinscena nella più o meno lunga fase delle *prove* di un allestimento: dal lavoro di studio «a tavolino», alla composizione in atto, punto per punto, dei singoli spezzoni espressivi che dovranno congiungersi e articolarsi fluidamente per dar vita ad un efficace risultato finale.

porti con la grande sfera dell'economia *tout court* d'una qualche società. A differenza di molte altre esperienze artistiche, la messa in scena implica sempre (per il tipo di organizzazione collettiva che comporta) costi d'un certo rilievo. Sin dal mitico tempo della tragedia originaria: «nell'antica Grecia nessuno immaginava che il teatro potesse o dovesse essere economicamente autosufficiente. Un [...] compito dell'arconte era quello di provvedere al primo finanziamento della competizione, trovando per ogni drammaturgo un *corego* o promotore [...]. Alcuni tra i più ricchi offrivano volontariamente i propri servizi, e questa era una via sicura verso la popolarità [...]. La fortuna del poeta nell'assegnazione del corego, decisa probabilmente dalla sorte, era della massima importanza per le sue prospettive nella gara. Una spesa minima era prescritta dalla legge, ma, secondo la volontà o meno del promotore di superare tale spesa, un'opera scadente poteva riuscire e invece un'opera di valore fallire» [2].

Nell'Atene del V secolo a.C., le rappresentazioni drammatiche avevano la loro ragione d'essere solo in quanto prodotte e finanziate da un certo tipo di società che ne determinava in senso univoco caratteri costitutivi e funzioni. A *questa* società, per esempio, risultava «naturale» che l'evento-teatro avesse i tratti irrinunciabili della *festività eccezionale* (da celebrarsi, per tre giorni, una sola volta all'anno, senza prospettive di repliche). Che la sua essenza di cerimonia festiva fosse collegata a grandi manifestazioni rituali in onore di un dio, Dioniso. Che la forma del suo realizzarsi avesse l'aspetto d'una dura competizione agonistica tra tre autori-attori impegnati a conquistare, anno dopo anno, il titolo di «poeta» per eccellenza dell'intera comunità. Ne derivava una *economia dello spettacolo* finalizzata a considerare il singolo evento artistico non già una merce da cui derivare profitti, ma uno spreco festivo offerto dal potere al popolo. Per regalargli la certezza di essere pur sempre arbitro supremo della propria grandezza culturale (e, insieme, per far crescere nella sua considerazione le *chances* politiche del più fortunato e prodigo *sponsor* di turno). Un «gioco», insomma, le cui regole di fondo nascoste e i cui formalismi cerimoniali patenti non potevano non avere precisi riflessi vuoi sul determinarsi di *tutte* le qualità estetiche della singola rappresentazione, vuoi sul configurarsi del tipo di attesa e di attenzione che il pubblico si trovava trascinato a concedere alla suprema eccezionalità dello spettacolo.

[2] H.C. Baldry, *I greci a teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1981, pp. 35-36.

Affatto diverse, per procedere a enormi balzi, le condizioni del nostro tempo. Là dove, ad esempio, il teatro – proliferante per mille stagioni di repliche e per mille *festivals* (tutti comunque incapaci di offrirgli la fascinazione dell'autentica festa, oppure il prestigio dell'*agone* coinvolgente i destini culturali d'una intera comunità) – si trova ridotto al rango di *spettacolo anacronistico*, sperso tra la concorrenza delle tecnologie spettacolari all'altezza della contemporaneità: sospeso tra la dimensione del suo potenziale essere merce, e l'evidente antieconomicità del suo altrettanto potenziale essere arte (o, se del caso, rito comunitario). Nel mondo moderno, il definirsi delle condizioni strutturali che permettono l'allestimento d'una rappresentazione (e che, comunque, ne condizionano e ne motivano sempre, almeno in parte, sia i moduli peculiari attraverso i quali si propone ad un pubblico sia le scelte espressive ed i risultati estetici) può essere cifrato da etichette quali «teatro pubblico» o «teatro privato», «di ricerca e di avanguardia» oppure «di tradizione», ecc. ecc.; può dipendere da sovvenzioni di ministeri e di amministrazioni locali, oppure derivare da investimenti di capitali in regime di libero mercato, o ancora da soluzioni ibride tra questi due estremi. In ogni caso, esso richiede, per venir compreso in misura adeguata, non il puro e semplice riferimento ad una categoria astratta, ma la valutazione quanto più possibile penetrante degli specifici condizionamenti economico-strutturali su cui ha scelto di appoggiarsi (o tra i quali ha cercato di aprirsi la strada) la *singola* opzione di «politica» teatrale che, in una società frammentata e complessa come la nostra, presiede necessariamente al nascere e al comporsi di ogni spettacolo.

Luoghi e dispositivi situazionali del «fare teatro»

Strettamente connesse alle inflessioni che qualsivoglia determinarsi concreto delle premesse materiali e delle finalità socio-culturali distintive d'uno specifico *fare teatro* può imprimere sui suoi prodotti, sono quelle derivanti dalle morfologie del *luogo* destinato ad accogliere la rappresentazione, nonché dal tipo di fruizione dell'evento scenico che qualsivoglia progetto d'impiego di quelle morfologie tende a propiziare nel pubblico. Sono esistite grandi civiltà teatrali – la greca classica, per esempio – dove la «casa del teatro» era una dimora *a cielo aperto*, strutturata in forma di enorme cavea circolare a gradoni di pietra, atta a contenere migliaia di persone. Evidentemente, lo spettatore che vi prendeva posto entrava in una sorta di «macchina» architettonica: concepita per esaltare il suo senso di appartenenza ad una folta comunità di eguali. E per fargli vivere lo spettacolo come se questo fosse un rituale artistico, le cui forme e i cui sviluppi non presentavano elementi di forte discontinuità rispetto alle forme naturali entro cui si trovavano immersi (e al naturale variare del tempo e dell'atmosfera scandito dall'altezza del sole all'orizzonte).

Del tutto opposte, le finalità di quella «macchina» architettonica perfettamente *chiusa* che va sotto il nome di edificio teatrale «all'italiana», progettato come palazzo di prestigio tra gli altri prestigiosi palazzi tipici di un'urbanistica moderna, avulso da qualsivoglia contatto con elementi di natura, e studiato in ogni sua parte per rendere il gioco della rappresentazione puro trionfo dell'artificio assoluto. Sino a farne un lussuoso *oggetto di consumo*, più o meno accessibile – come tutte le altre «superfluità» del vivere cittadino – a seconda del rango sociale e del livello economico di quanti possano aspirare a consumarlo. Nasce così la pianta d'una dimora dove il pubblico, contato, prende posto diviso per ordini di classe e di prestigio: il popolo basso, stretto in mucchio, a livello di platea; l'aristocrazia, in alto, incorniciata entro palchi che riproducono miniaturandoli agi e intimità dei suoi salotti. Una dimora con *una sola finestra*: aperta non verso

il cielo, ma sul «magico» manifestarsi d'un tipo di spettacolo alla cui fascinazione illusiva possono contribuire gli effetti messi in moto da dovizie di macchinari nascosti, invisibili agli occhi degli spettatori (i quali devono partecipare non al *farsi* della rappresentazione, ma al suo consistere in quanto perfetto prodotto d'una autocratica onnipotenza del *fingere*).

Oggi, come non esiste una forma univoca dell'economia e della funzione socio-culturale del fenomeno-teatro, così non è dato indicare una struttura spaziale cui spetti il titolo di *dimora per eccellenza* dei molti teatri contemporanei. Gli addetti ai lavori possono, come capita perlopiù nel nostro paese, trovarsi costretti a studiare e a realizzare i loro prodotti nella prospettiva di vederli inseriti entro i superstiti monumenti stuccati e dorati dell'antico spettacolo «all'italiana». Oppure possono affidarli all'aura archeologica delle cavee greche e latine lasciate a loro disposizione dalle sovrintendenze. O immergerli ora in vecchi cinematografi, ora in tendoni da circo. O nel vacuo di edifici un tempo adibiti a fabbriche. O posizionarli per strade e piazze paesane e metropolitane. Ma ciò che sembra interessare davvero non è l'essere o meno legati al privilegio-condanna di valersi d'una *macchina* architettonica le cui strutture finiscano col determinare univocamente, col pretesto di favorirne al massimo il più concreto attuarsi, un modello rigido di articolazione dei rapporti tra il pubblico e l'evento. Il dato distintivo delle produzioni contemporanee consiste infatti nel loro tendere a configurare di volta in volta – entro gli spazi che le ospitano, ma anche *al di là* dei condizionamenti imposti da questi spazi – *dispositivi situazionali* sempre diversi: a seconda delle strategie di rapporto nei confronti degli spettatori che il potenziale espressivo della singola rappresentazione, per esplicarsi a pieno, implica ed esige.

È necessario, dunque, che una lettura criticamente consapevole dello spettacolo presti adeguata attenzione, in via preliminare, al *genere di contenitore spaziale* entro cui esso ha scelto di realizzarsi. E, insieme, al *tipo di rapporto di relazione* che, all'interno dei condizionamenti propiziati o imposti da quel contenitore, una qualche forma di regia ha progettato e «disegnato»

onde indurre il pubblico a parteciparvi accettando o subendo le dinamiche, emotive ed intellettuali, che *il punto di vista* cui esso si troverà indotto tenderà, se non a imporre, almeno a favorire. Una cosa è assistere a una messa in scena frontale incorniciata entro nitidi margini delimitanti, dove la finzione assume le valenze di un quadro plastico illusivo che si offre alla contemplazione. E altra cosa è trovarsi posizionati lungo un arco di cerchio, oppure lungo una circonferenza compiuta, che abbraccino in parte o *in toto* l'azione degli attori (la quale, in questo caso, non potrà comunque mai risultare conchiusa in una sua spazialità finta ad arte davvero *altra e assoluta*, rispetto al mondo degli spettatori). Oppure essere introdotti entro un dispositivo che obblighi ad assidersi in un luogo non canonicamente teatrale, secondo un qualche disegno strategico concepito affinché le forme dell'evento si verifichino assalendo di sorpresa i moduli di fruizione abitudinaria: «aggredendo» da punti inopinati, e se del caso cogliendo alle spalle, l'ospite-fruitore. Oppure, ancora, essere messi nella condizione del *visitatore-viandante* affatto sbalzato dalla comoda stanzialità concessa, di regola, in privilegio a quanti vogliano «prender posto» per uno spettacolo: dover diventare, come talvolta capita, pellegrini che inseguono le diverse stazioni di un evento i cui sviluppi si articolano in più luoghi, secondo scansioni temporali variamente congegnate.

Ognuna di queste soluzioni estreme, nonché tutte quelle intermedie ipotizzabili, configurano i rapporti tra finzione e fruizione costringendoli nell'ambito di un disegno tale da determinare in senso univoco tanto le forme del fingere quanto la *qualità* della tensione psico-fisica caratteristica del fruire. È un disegno nei cui confronti occorre puntare l'attenzione soprattutto là dove viene a tracciarsi, variando il suo tracciato a seconda dei casi, la linea di confine tra attore e spettatore. Che può essere o meno segnata, a inizio spettacolo, dal diaframma materiale del *sipario*. E che, nel suo svolgersi, può assumere tutta la rigidità della semplice linea retta di confronto destinata a rapportare, dividendoli senza con-fusioni, il mondo autonomo dell'azione scenica, e l'altrettanto autonomo mondo della sua ricezione

«passiva»; oppure prestarsi a un andamento sinuoso, di tendenza *quasi* co-involgente; o addirittura essere negata a priori; o studiata apposta per farla solo balenare, e poi trasformarla, da dogana invalicabile, in pura marca di limiti convenzionali ormai desueti, sopra una terra di nessuno aperta a tutti i contrabbandi e a tutte le trasgressioni tra *status* d'attore e *status* di spettatore. Né andrà dimenticata l'importanza, per il definirsi specifico delle molte varianti d'una simile «linea», dell'intensità e del tono delle *luci* che cadranno al di qua e al di là di essa.

Solo a partire dalla rivoluzione wagneriana, per esempio, entrò nell'abitudine la scelta di immergere il pubblico nel buio più assoluto, attribuendo poi alla scena tutta l'energia fascinatrice che fosse in grado di propiziarle il più vario e intenso gioco dei proiettori moderni. E lo si fece, *ab initio*, in ossequio a poetiche tese a trasformare il gioco rappresentativo in parvenza di sogno, suasiva quanto le più affascinanti fantasmagorie oniriche; dunque, tale da esigere di ri-creare attorno allo spettatore le condizioni indispensabili alla meccanica dei sogni: una artificiale «tenebra» notturna, e quello stato di *sonno della ragione* che induce l'individuo isolato e rilassato nel grembo della propria notte ad aprirsi alle chimere. Prima di Wagner, era ritenuto o inconcepibile o, almeno, non indispensabile che il pubblico assistesse alle rappresentazioni in condizioni diverse da quelle offerte o da una luce naturale o da una luminosità artificiale comunque presente (anche se per diversi gradi inferiore allo scintillio dei lumi di scena). Oggi, qualsiasi regista può far proprie, a riguardo, scelte di stampo o pre o post-wagneriano. Ma, come sempre, non si tratterà in nessun caso d'una scelta né fortuita né insignificante.

Messinscena d'un testo, e rappresentazioni «senza» testo

Architettura, ambientazione, «logistica» dei rapporti tra evento e pubblico, impostazione dell'atmosfera destinata a condizionare lo spettatore – secondo quanto si è appena visto – *concor-*

rono, ciascuna in base alle regole della sua *teknè* specifica, a determinare i parametri di base che configureranno, per così dire, gli argini entro i quali dovrà svolgersi (e dovrà essere vissuto: da esecutori e fruitori) il flusso del singolo gioco teatrale. Già da tali premesse, dunque, dovrebbe risultare chiaro che quest'ultimo (a differenza dei prodotti di tutte le altre arti) si qualifica come scelta di una *organizzazione dell'effimero* fondata sulla sintesi operativa di tecniche appartenenti a *molte* specialità *eterogenee* del sapere e del fare umano. Il codice dei segni in cui si manifesta il linguaggio davvero autonomo e distintivo dello spettacolo consiste nel paradosso di non essere decodificabile se non a chi sappia affondare lo sguardo entro le forme e le dinamiche, labili e inconsistenti, evocate e messe in moto dal *confluire* dei più svariati codici d'espressione di sistemi segnici apparentemente inconciliabili tra di loro, ma costretti a convivere e a fondersi dall'imperativo del *fingere una pseudo-realtà*. Saper leggere un simile codice, vorrà allora dire rendersi capaci di individuare e di interpretare fenomenologie e sensi delle potenziali declinazioni di molte «grammatiche». Non certo sul piano utopico del più improbabile enciclopedismo linguistico, ma a livello del comune impiego parziale di queste grammatiche (da parte dell'uomo di teatro) per fondare un insieme linguistico *altro* dagli insiemi linguistici autonomi cui ciascuna di esse appartiene per origine: un *insieme linguistico* specialisticamente finalizzato a parlare la «lingua» della *studiata finzione artistica di un evento*.

Entrare in questa prospettiva di visione significa, innanzitutto, comprendere quanto sia equivoca (se non del tutto distorta), e a quali fraintendimenti possa condurre, la *forma mentis* – armata di sofismi intellettuali, o di banali preconcetti: poco importa – che considera autentico realizzarsi del fenomeno-teatro una semplice «*traduzione*», in termini di artificiata evidenza materiale, dell'autonoma poesia assoluta di un *testo drammatico* d'autore. E che, sulla scorta di tanta petizione di principio, si arroga il diritto di sottoporre qualsiasi messinscena al semplice vaglio di un giudizio di valore portato sulla sua pretesa «fedeltà» o «infedeltà» nei confronti della *lettera* della pagina «poetica» cui essa

avrebbe il dovere di servire (come umile ancella: fornendole una sorta di illustrazione animata). Ora, non è certo possibile negare che grandissima parte della tradizione teatrale d'Occidente si fondi sulla centralità del dramma scritto, e sulla preminenza culturale, tra i fattori posti in gioco dalla rappresentazione, dell'opera inventiva e compositiva d'un esperto dei segni letterari. Ma è, appunto, il concetto di letteratura che occorre considerare con attenzione, per non incorrere, qui, in equivoci capziosi.

Al pari di tutte le componenti di uno spettacolo, infatti, anche i personaggi, le situazioni, i monologhi e i dialoghi posti su carta secondo un'ottica *autenticamente teatrale* non manifestano la loro essenza di fondo alla luce dell'autonomo consistere *di per sé* tipico di qualsivoglia genere di pura arte della scrittura, concepita per rivolgersi all'individuo lettore. Nascono e prendono forma (inconfondibile forma) da ben altra inclinazione mentale: quella che guarda alle parole della pagina scritta come a segni pienamente fruibili – e collettivamente fruibili – soltanto se *vivificati* da una finzione in atto che sappia farli proprii: soltanto se *risuonanti* attraverso la voce d'un attore, *incarnati* dai gesti di un corpo, *immersi* in un frammento artificiato di tempo e di spazio (un ambiente, con la sua atmosfera) che sappia rendere *fisiche* le potenzialità fantastiche cui il segno grafico allude, ma che il segno non è sufficiente – ancorché voglia armarsi (ed è significativo) delle più impoetiche *didascalie* – a manifestare in forma univoca e conclusa una volta per tutte. A differenza di quella d'un sonetto, la pagina di un vero dramma invoca il compimento d'una finzione che renda *percepibile* sensorialmente l'immaginario da essa evocato. Un immaginario sempre sospeso tra due possibilità di realizzazione scenica: quella ideale cui guarda la libera «onnipotenza» fantastica del drammaturgo, e quella reale (condizionata dalla concretezza e dai limiti tecnici del teatro di volta in volta vigente), con cui deve imparare a confrontarsi la sfida della fantasia creatrice.

Dunque, persino il più alto capolavoro di uno Shakespeare contiene pur sempre in sé le stigmate del desiderio e del bisogno di *compiersi* attraverso una qualche forma di realizzazione

scenica. Ma ciò perché *da parte sua*, anche se può sembrare paradossale e sgradevole dirlo, il verificarsi di un evento scenico non ha *nessun bisogno essenziale* dell'opera scritta, tantomeno di quella scritta da un genio. A rigore, il grande gioco del teatro può compiersi (e molte volte si è compiuto, nella storia) muovendosi lungo le linee segnate dalle scarne quanto impoetiche indicazioni puramente situazionali di un breve *canovaccio* senza dialoghi, e affidando le proprie *chances* di successo – come avvenne nei quasi tre secoli di trionfi della Commedia dell'Arte – all'assoluto protagonismo di una improvvisazione attoriale, cui faccia da mero supporto la memoria di brandelli di letteratura considerati alla stessa stregua dei lazzi mimici più sperimentati. Nell'ambito di opzioni espressive diversamente fondate, è accaduto, e continua ad accadere, che forme rappresentative di intensa espressività si compongano sulla traccia d'una semplice *partitura scenica* senza ambizioni letterarie e senza neppure prescrizioni ferree per la comportamentistica dell'attore: tale da progettare sequenze di eventi, musiche, movimenti coreografici, situazioni luministiche e determinazioni formali o spaziali cui la parola può anche risultare superflua.

Né si deve dimenticare, in ogni caso, che *nessuna* messa in scena d'un dramma comunque ruotante attorno a una struttura drammaturgica concepita da un poeta prende le mosse dal testo-libro (nel quale, a questa struttura, accade di formalizzarsi per moda culturale, per ambizione di gloria o per desiderio di profitto). Si serve, invece, di un *copione* ben più fortemente commisurato alle esigenze tecniche e ai condizionamenti materiali entro la cui rete vivono ed operano, all'altezza di una precisa dimensione storica, gli addetti ai lavori che devono farne spettacolo. Soltanto una comoda disinvoltura induce a ignorare ciò che la filologia conosce benissimo. Ovvero che, per esempio, i testi originali delle tragedie di Sofocle erano brogliacci contenenti, oltre ai grandi versi, e con pari dignità di funzione, almeno la trascrizione delle musiche previste per gli interventi del coro. O che, per fare un altro esempio, i capolavori shakespeariani nacquero appunto in forma di copioni aperti a tutte le istanze della rappresentazione, e che solo *in un secondo tempo* vennero «ripuliti» sino ad assumere le caratteristiche d'una scrittura degna di stampa.

Ciò detto, resta innegabile che lo spettatore-lettore d'un allestimento teatrale imperniato sulla dominante del *testo forte* debba confrontarsi, soprattutto in via preliminare, con una serie di problematiche ben diverse da quelle che si aprono davanti allo spettatore-lettore dell'evento scenico costruito su di un canovaccio, oppure su di una partitura (spesso non agevolmente o ricostruibili o consultabili). Ciò che il primo dovrà, innanzitutto, saper individuare è l'insieme delle *differenze* tra la *lectio* canonica del testo divulgato, e la versione offertane dal copione rivisitato e «corretto» per la sua messinscena. Al limite, per farlo correttamente – nel caso di opere straniere – sarebbe addirittura indispensabile conoscerne a fondo il contesto linguistico originario: vuoi per misurare il grado di fedeltà, rispetto ad esso, di qualsiasi traduzione in commercio; vuoi per individuare le eventuali autentiche fonti della traslazione operatane, qualora essa non risulti frutto di lavoro svolto appositamente, ai fini della stesura del copione. In ogni caso, comunque, risulta utile poter stilare la mappa più fedele, se non esaustiva, dei mutamenti impressi dal responsabile del singolo allestimento (chiunque egli sia: regista o attore), rispetto alla lezione vulgata dell'*opus* drammatico – antico o moderno, poco importa – in questione. E, per farlo, occorre «andare a caccia» dei tagli, delle aggiunte, delle varianti, delle condensazioni e delle amplificazioni espressive che quest'ultimo mostra di aver operato nei confronti della prima. Ne deriverà, come in una inchiesta da *detective*, un *catalogo di indizi* di per sé solo orientativamente valido per aprire un «procedimento» di definizione degli intenti che sembreranno aver guidato il peculiare declinarsi (comunque tendenzioso, nel senso buono del termine) d'una particolare ottica interpretativa.

Affinché gli indizi possano trasformarsi in *prove*, è necessario – dopo averli ordinati secondo categorie («tagli», da una parte, e «aggiunte» dall'altra, per semplificare) – considerare attentamente la *quantità* di quelli accumulatisi in una specifica categoria. E, soprattutto la *qualità* del significato cui il loro «accumulo» mo-

stra di voler alludere. Non è raro, ad esempio, che esistano – tra originale e copione – differenze di scelta linguistica e di forma espressiva la cui ragione dominante è soltanto quella di agevolare la fruizione moderna d'un discorso contrappuntato da singole terminologie o da convenzioni espressive, che un certo iato temporale abbia reso o anacronistiche o affatto incomprensibili ai più. Come non è raro che altre differenze rimandino in esclusiva alla necessità pura e semplice di favorire un particolare «parlato d'attore», rispetto a poco pronunciabili formalismi tipici della patina «letteraria» cui possono essersi consegnati taluni passaggi del testo.

Si tratterà, in questi casi, di indizi tali da qualificarsi in una luce di *funzionalità pratica* spesso ben poco significativa. Ma già il sostituire, poniamo caso, l'andamento *metrico* che può caratterizzare un certo tipo di drammaturgia, con un copione del tutto appianato a livello di *prosa*, implica il determinarsi di opzioni meno neutre e innocenti. Per non parlare di tagli o di aggiunte (o addirittura di inserzioni di spunti testuali allotrii) che risultino in grado di modificare *significativamente* vuoi il carattere di un singolo personaggio vuoi il configurarsi dei rapporti tra personaggi diversi, vuoi le coordinate-base e i sensi ultimi d'una peculiare situazione drammatica. Qui, potremo trovarci davanti a vere e proprie *prove* segnaletiche delle autonome scelte di percorso che una qualche interpretazione ha deciso di intraprendere e di seguire con puntiglio (se ciò risulta suffragato dal loro quantificarsi), rispetto alla *lettera* d'un testo. Ma, allora, sarà bene che il lettore-*detective* – prima di trasformarsi in «giudice», pronto a emettere sentenze circa eventuali meriti e demeriti della felice o infelice forma di *tradimento* realizzata dal copione nei confronti del testo – vada a rileggersi proprio *quella* lettera: onde verificare quanti e quali risvolti nascosti possano, se del caso, essersi celati *al di sotto* della sua superficie patente ...

Regia implicita, e regia esplicita

Càpita, in teatro, che una creazione drammatica di assoluto rilievo non possa essere rappresentata (neppure se il profilarsi d'una determinata temperie culturale sembri esigerlo o renderlo naturale), semplicemente perché, all'altezza di quella temperie, l'economia non concede che esistano compagnie d'attori così numerose da corrispondere al numero di personaggi da essa contemplati. Come succede, non di rado, che, per mettere in scena un qualche capolavoro, i tagli su di esso operati si spingano sino a eliminarne uno o più personaggi. In genere, si tratta di mere conseguenze ineludibili del necessario configurarsi del *fare teatro*, a seconda dei momenti storici, secondo i canoni infrangibili d'una precisa *organizzazione materiale* tra quanti scelgono di assumersene la responsabilità. Al di sopra d'un simile «zoccolo duro» esiste poi, però, ancora un livello di ulteriori *opzioni organizzative*: quelle che investono le *modalità* di produzione delle forme artistiche distintive dello spettacolo, e dalle quali dipendono in buona misura, se non le altezze di qualità conseguibili dall'una o dall'altra opzione, almeno i presupposti di partenza d'ogni specifica «marcia di avvicinamento» verso queste maggiori o minori altezze.

Tradotto in termini banali, ciò significa che – per accingersi a «leggere» davvero le peculiarità d'un copione (e, soprattutto, quelle del suo realizzarsi sulla scena) – è necessario individuare prima con chiarezza *la prospettiva* da cui prendono forma tanto il copione quanto il suo allestimento. Ovvero la specialistica *ottica creativa* responsabile della composizione dei segni cui resteranno affidati i sensi specifici del singolo evento. Esistono, infatti, diverse varianti di questa ottica, a seconda della qualifica artistica di chi si assuma la responsabilità di imporre le scelte distintive *qualificanti* d'un certo tipo di spettacolo. Nel corso dei secoli, un simile compito è toccato, di volta in volta, ora al drammaturgo-attore (come avvenne ai primordi della tragedia greca; ma anche, in forme mutate, nella civiltà elisabettiana); ora all'ideatore delle scenografie e degli «effetti speciali» tipici d'un

teatro di macchine (secondo il modulo imperante nella spettacolarità barocca); ora al «grand'attore»-capocomico (soluzione caratteristica dell'Ottocento italiano); infine, dagli anni conclusivi del secolo scorso in poi, alla figura specialistica e separata del *regista*. Con la comparsa di quest'ultima funzione, la responsabilità delle premesse interpretative e di tutte le soluzioni espressive d'uno spettacolo viene a ricadere su di un vero e proprio *autore della messinscena*, non coinvolto in altre mansioni che riguardino, a livello esecutivo, il suo realizzarsi. Ciò ha comportato, e continua a comportare, senza ombra di dubbio, una chiara mutazione stilistica dei prodotti teatrali moderni: riscontrabile soprattutto nel rigoroso modularsi di *tutti* i loro fattori (recitazione, scenografia, costumistica, illuminotecnica, ecc.) al fine di supportare – ognuno con la propria *teknè*, ma sul piano di un reciproco equilibrio (che né il protagonismo attoriale né l'invadenza di effetti scenografici dovrebbero o compromettere o spezzare) – l'articolato e sintetico manifestarsi d'una *chiara coerenza formale* e di un nitido *senso univoco* della rappresentazione [3].

Va comunque sottolineato che, al di là delle ovvie conseguenze organizzative e artistiche d'una tanto evidente «sigla d'autore», come oggi esiste una regia *esplicita*, così è sempre esistita (e può continuare ad esistere) una regia *implicita* della messinscena: la traccia delle coordinate, chiunque ne sia il responsabile, lungo le quali è comunque portata a muoversi qualsiasi intenzionalità artistica che presieda all'estrinsecarsi delle tattiche di esibizione e finzione necessarie per realizzare uno spettacolo. Come non andrà dimenticato che, nel caso della regia esplicita, il taglio compositivo dell'evento dipenderà – in prima istanza – dalla

[3] Occorre tener presente che – da quando è entrata in vigore l'abitudine delle *repliche* – il risultato ottimale di una simile dinamica (quello, cioè, su cui dovrebbe applicarsi l'analisi critica del singolo spettacolo) si verifica appunto all'altezza d'un certo numero di repliche: non le prime, quando l'allestimento è ancora in fase di rodaggio, né le ultime, che possono essere segnate da aporie determinatesi sulla base dell'inevitabile «logorio per stanchezza» subentrante a un lungo ciclo di ripetizioni. Fenomeni, questi, divenuti più evidenti con il complesso *iter* compositivo d'uno spettacolo tipico d'un moderno teatro di regia.

scelta del singolo regista di declinare secondo casi personalissimi il qualificarsi di questa funzione. È evidente, infatti, che le tipologie dell'occasione teatrale cui, di volta in volta, è convocato lo spettatore potranno variare moltissimo, a seconda della *poetica* elaborata e fatta propria dal loro responsabile. Esistono registi per i quali la messinscena è essenzialmente *atto di servizio* rappresentativo da rendersi all'intoccabile organicità del dramma scritto. Ed esistono registi dalla cui prospettiva anche il più conclamato capolavoro risulta da considerarsi alla stregua d'un pre-testo: utile soprattutto a suscitare e a favorire l'autonoma estrinsecazione di un'arte scenica di per sé assoluta. Come ne esistono, al limite, di quelli che ritengono il teatro, più che forma d'arte, dimensione privilegiata di esperienze antropologiche e di rituali religiosi (nell'accezione ampia e primigenia del termine), validi a propiziare, nel rapporto tra uomo-attore e uomo-spettatore, l'insorgere di stati psico-fisici (o spirituali, se si preferisce) positivamente *altri* rispetto a quelli cui la vita quotidiana ci condiziona. In ognuno di questi casi – e nelle loro molteplici varianti che sarebbe troppo lungo citare – è bene, per leggere adeguatamente la rappresentazione o l'evento determinatosi sulla base di questa o quella poetica, saper innanzitutto individuare i connotati distintivi dell'istanza registica che se ne rende autrice.

Implicita o esplicita, fondata o meno sulla dominante di un testo forte, tesa verso la configurazione d'un immaginario animato di pure forme estetiche (o, al contrario, impegnata a realizzare situazioni ed eventi di inter-relazione antropologica o di comunione rituale tra le dinamiche interiori dell'uomo-attore e dell'uomo-spettatore), la *regia* va comunque considerata l'autentico cuore nascosto di qualsivoglia manifestazione teatrale: il *piano strategico* che si nasconde dietro le molteplici linee tattiche, lungo le quali le singole componenti prescelte a dare materia e corpo ad una labile iper-realtà che finga il «vero» dovranno comporsi e confluire, per «giocare» ad esprimere un senso unitario. Scoprire ragioni e significati di questo piano è obiettivo fondamentale d'ogni lettura critica dello spettacolo. E, per conseguirlo, la lettura deve passare attraverso una attenta analisi del

tipo di componenti prescelte per il realizzarsi della rappresentazione o dell'evento in oggetto; delle *qualità espressive* cui (attraverso un determinato impiego delle tecniche specialistiche che la concernono) ogni componente mostra di essere finalizzata; del ventaglio di *potenziali significati* che viene a dischiudersi tra la linea di tendenza dell'uno o dell'altro fattore d'espressione, e il suo confluire in un disegno tracciato dalle inter-relazioni tra le parallele linee di tendenza di *tutti* i fattori posti in gioco dal piano di regia.

Poetiche intorno all'attore

Come è stato sottolineato più volte – soprattutto nel corso del nostro secolo (particolarmente teso all'individuazione dell'*essenza ultima* del teatro: di quel suo autonomo consistere, che lo rende irriducibile alle altre forme di finzione spettacolare, fondate su strumenti di ri-produzione tecnologica d'una realtà immaginaria) – la scena di un evento può essere, al limite, sgombrata da *qualsiasi* fattore usufruibile per i suoi fini illusionistici. Ma non può essere privata, pena il suo compiuto dissolversi, dell'unico elemento che ne manifesta e ne garantisce l'assoluta specificità: il realizzarsi d'un *qualcosa che avvenga fisicamente tra attore e spettatore*. È addirittura possibile, e alcuni generi di spettacolo lo testimoniano nelle loro forme patenti, che il gioco rappresentativo si svolga senza contemplare la *presenza sensibile* dell'uomo, entro lo spazio delle visioni in atto da esso offerte al pubblico. In questi casi, esclusivo «attore apparente» sarà o un'ombra, o una marionetta, o un automa, o un qualunque segno espressivo evocato da altri fattori plastici, luministici, sonori, ecc. ecc. Ma occorre, appunto, considerare che autentici «attori di teatro» sono, oltre al corpo dell'uomo, *tutti gli strumenti materiali* attraverso i quali questo corpo sceglie di dar vita a qualcosa che avvenga *tra* se stesso e il pubblico: un *se stesso* concepito in quanto artefice-produttore di forme (nel senso più lato del termine) fisicamente sensibili ed espressivamente animate.

Una simile *attorialità*, fondamento unico e perno esclusivo di qualsivoglia fenomenologia teatrale, crea le proprie scene intervenendovi in quanto «animatrice» o di oggetti e di strumenti. Oppure (o insieme, se del caso) di quel supremo strumento artistico cui può assurgere il complesso integrale della *presenza del corpo umano* che abbia saputo trasformarsi nella pura *oggettualità* del più duttile mezzo espressivo: non asservito ai quotidiani condizionamenti dei limiti fisici e psicologici dell'ego banale, e delle sue abitudini di resa al «principio della realtà». Nella seconda ipotesi, la chiave di volta cui dovrà guardare il lettore critico, per avvicinarsi ai segreti ed ai sensi ultimi del gioco in cui è stato coinvolto, sarà costituita dal particolare declinarsi d'un certo tipo di *concezione* dell'arte attoriale. Quest'ultima infatti – tanto a livello di formule storicamente determinatesi e divenute convenzionali in taluni periodi, quanto a livello di fenomenologie compresenti, tra le quali possono svariare le scelte contemporanee – offre un panorama di opzioni prospettiche tra di loro quantomai diversificate. E comunque oggi comprese, per generalizzare, tra i due poli opposti segnalati dalle petizioni di principio che Stanislavskij e Gordon Craig avanzarono e fecero proprie a inizio secolo: da un lato, l'attore capace di *immedesimarsi* con tutto se stesso nella vita scenica di un personaggio; dall'altro l'attore *super-marionetta*, che sappia padroneggiare e manovrare ogni componente del proprio io per renderla docile strumento di parvenze, di dinamismi e di eventi scenici *non* finalizzati a fingere né personaggi convenzionali né «vero-simili» rapporti tra personaggi.

Entro questi poli estremi, ma in una sua posizione affatto autonoma, dovrebbe poi essere collocata la particolarissima qualità di quel tipo di artista scenico che in ogni riferimento storico-critico (nostalgico o polemico, poco importa) ai segni distintivi del teatro italiano ottocentesco, si è convenuto di definire *grande attore* per antonomasia: «Il miracolo del *grande attore* è nel riuscire a forgiare un tipo di comunicazione che accorda sagacemente volto, gesto, voce, e che crea una serie di immagini abbaglianti, capaci di fronteggiare il predominio del melodramma. Il

grande attore si muove sullo stesso terreno dell'opera lirica, recita spesso negli stessi teatri dei tenori e dei soprani, [...] ma [...] piega alla propria poetica le strutture del melodramma: funzionalizza i grandi spazi scenici al disegno balenante dei propri movimenti; apre intervalli di musica, sotto forma di partiture di scena, subordinate strettamente alla logica del tessuto verbale [...]. E poi, naturalmente, la musicalità del linguaggio che suggerisce ai critici stranieri contemporanei continui accostamenti ai ruoli canonici dell'opera. Salvini ha la tonalità propria "del basso", riuscendo "a raggiungere i toni più morbidi, fino al falsetto, ottenendo effetti di ricca qualità musicale, senza perderne minimamente in verità". [...] E tuttavia il riferimento al teatro d'opera è qualcosa di più di una necessità storico-congiunturale o di una metafora critica suggestiva. Al di là del comune disinteresse per il quadro d'insieme o per la verità di scenari e costumi, al di là della furente centralità dell'interprete – cantante o attore –, c'è qualcosa di più sfuggente ma anche di più significativo che avvicina i due modi di lavorare. Nel melodramma sono compresenti due dimensioni, due coerenze, quella strettamente musicale e quella relativa all'intreccio drammatico: l'una talvolta perfettamente sovrapponentesi all'altra, ma talaltra scissa e divaricata. Il lavoro del *grande attore* punta a definire uno spettacolo di questo tipo – armonico senza essere univoco –, in cui la voce non è sempre necessariamente rispondente al senso delle battute, in cui il piano scenico può anche risultare sfasato rispetto alla logica del personaggio. Il prodotto del *grande attore* è memorabile, ma non unicamente per l'oltranza dell'immedesimazione e per la forza dell'interpretazione psicologica del personaggio, sibbene anche per una "tessitura cosciente e precisa di fili diversi" in cui consiste appunto – secondo Nando Taviani – *la poesia* dell'attore ottocentesco» [4].

«Poeta» dell'autonoma creatività del virtuosismo attorico (e non *interprete che riesce a fondere il proprio io senza scorie nel personaggio*, secondo l'ottica stanislavskjiana; ma neppure *prezioso e iper-duttile strumento in grado di eseguire tutti gli eventuali segni d'uno spartito di puri simboli scenici*, come vorrebbe l'ipotesi della super-marionetta), l'*artifex* «alla Salvini» non è mera memoria d'un passato perduto. Tracce evidenti della sua eredità è possibile riscontrarle, per esempio, nella poetica e nella pratica d'un Carmelo Bene. Si tratta, dunque, d'una «presenza potenziale» che non può essere esclusa dalle prospettive ermeneutiche del contemporaneo lettore di spettacolo. Come non può risultare assente, da queste prospettive, la gamma di opzioni riferibili a una sorta di *quarto polo* dell'attorialità. Quella che Grotowski ha identificato nell'immagine dell'*attore santo*: colui che non fa «spettacolo» d'un qualche arsenale tecnico di virtuosismi e di *clichés* espressivi, bensì – alla presenza del pubblico – «compie un atto di autopenetrazione, di offerta di ciò che in lui è più intimo, che si vuole tenere celato, di ciò che procura dolore, di ciò che non è per gli occhi del mondo» [5]. E lo compie per realizzare un «teatro» inteso non a evocare maschere, ma a lacerare le sembianze di comodo «dietro le quali ci nascondiamo ogni giorno»: «Noi concepiamo il teatro – soprattutto nel suo aspetto carnale e palpabile – come un luogo di provocazione, una sfida che l'attore lancia a se stesso e anche, indirettamente, agli altri. Il teatro ha un significato solo se ci permette di trascendere la nostra visione stereotipata, i nostri livelli di giudizio – non tanto per fare qualcosa fine a se stessa ma per verificare la realtà e, avendo rinunciato già a tutte le finzioni di ogni giorno, in uno stato totalmente inerme, svelare, donare, scoprire noi stessi. In questo modo – mediante lo choc e il tremore che ci causa la caduta della maschera e dell'affettazione abituali – noi siamo in grado, senza nascondere più nulla, di affidarci a qualcosa che non è possibile definire precisamente, ma in cui si trovano compresi Eros e Charitas» [6].

[4] R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 31-33.

[5] E. Barba, *Il teatro di Jerzy Grotowski*, in «Sipario», agosto-settembre 1965, n. 232-233, p. 51.

[6] J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 297.

Le tecniche espressive dell'attore: posizioni di scena, mimica del volto ...

I quattro «poli» di cui abbiamo abbozzato i contorni, se da un lato comportano quattro linee metodologiche diverse di *formazione intellettuale e tecnica* del suo bagaglio espressivo (nonché quattro precise *poetiche* di riferimento per la sua dimensione etico-artistica), dall'altro segnano i vertici dell'ideale quadrilatero al cui interno l'attore può scegliere di definirsi: o come *interprete* d'una parte-personaggio, in accordo armonico con un calibrato concerto di parti, al servizio del testo drammatico; o come *esecutore* di funzioni segniche, dettate da uno spartito dove l'uomo sia pura cifra «musicale» tra altre note; o come *autonomo poeta*, d'una poesia scenica tutta affidata alle inflessioni della sua presenzialità vocale e gestuale; o, infine, come *vittima sacrificale* d'un rito collettivo, dove il suo corpo, offrendo esempio di forme d'ascesi al denudarsi d'un intimo vero nascosto, si renda salvifico *medium* di comunione, nella luce dell'autenticità interiore.

Naturalmente, l'andare verso o l'uno o l'altro di questi *vertici* può determinarsi in esiti tali da compierne o da tradirne l'intenzionalità poetica: accanto all'interprete perfetto, sarà dato trovare l'inerte *ripetitore* d'un ruolo; il miraggio della super-marionetta dovrà fare i conti con talora irriducibili pretese psicologiche dell'io-esecutore; il grande-attore si troverà sempre sospeso in precario equilibrio tra la voluttà di rendersi invadente «mattatore», e il rischio di scadere a grossolano «gigione»; il «santo» non andrà esente dalla tentazione di esibire e di gestire *pro domo sua* autentiche o supposte tecniche privilegiate di accesso all'ascesi. Ma, al di là dei livelli di valore conseguibili dal singolo, nello specifico di ogni evento teatrale, lo svelarsi degli indirizzi artistici degli attori che vi si trovano coinvolti (e, in parte, il pieno estrinsecarsi o meno delle loro qualità potenziali), verrà a dipendere dal piano strategico – dalla regia implicita o esplicita, nonché dal tipo di «specialista» cui tocca assumersene la responsabilità – che presiede alla composizione di tutte le linee-portanti dell'evento stesso.

In questa prospettiva, l'attore dovrà comunque porre a disposizione dell'evento uno *strumentario* tanto ricco e articolato quanto può esserlo il complesso insieme dell'organicità psicofisica di cui si vale, in gran parte inconsciamente, l'uomo comune onde svolgere le proprie attività quotidiane. Tocca all'artista scenico, invece, saper usare, una per una, le singole componenti d'un simile complesso alla luce della *coscienzialità* più vigile e controllata. Ed è dunque compito del lettore accorto saper ricondurre qualsiasi articolazione, vocale e gestuale, espressa da un corpo presente alla scena, al *senso* per cui una cosciente intenzionalità artistica ha formulato in segno espressivo il posizionarsi e l'articolarsi, a livello di forma significante, d'ogni fattore della presenza corporea. Si tratta di un campo quantomai labile alla presa di categorie d'analisi formulate a freddo, con la pretesa di stabilire codici esaustivi di tutte le componenti e delle più minute varianti dello «strumentario» in oggetto. Ma, per semplificare, è possibile esercitarsi al gioco dell'interpretazione distinguendo almeno cinque grandi *direttrici generiche di sviluppo* del declinarsi tipico dell'espressività attoriale: le funzioni immaginali e plastiche che si realizzano nei rapporti tra il corpo e lo spazio scenico, il configurarsi del volto e la mimica dei muscoli facciali, l'uso della voce, la gestualità, la prossemica.

Quanto al primo settore, sarà importante interrogarsi sempre sul significato della *posizione* che l'attore occupa all'interno della spazialità riservata al suo agire (nonché del *modo* in cui viene ad occuparla). Nei lunghi trionfi della scenografia prospettica dipinta rinascimentale e post-rinascimentale, ad esempio, era norma infrangibile che l'interprete si limitasse a stazionare in una zona quantomai ristretta del margine anteriore del palco, affinché la sua figura mantenesse le giuste proporzioni con il gioco illusivo degli edifici e delle strade a perdita d'occhio proposto dal fondale e dalle eventuali quinte. Le riforme settecentesche, dal canto loro, in ogni paese d'Europa dovettero lottare duramente per battere in breccia la convenzione che imponeva di recitare mantenendosi sempre frontali al pubblico: in ossequio vuoi all'esigenza di imporsi nei confronti degli spettatori distrat-

ti, vuoi a discutibili precetti di «buon gusto» e «convenienza» aristocratici, oppure a conclamate necessità di rendere sempre udibili (senza troppa fatica) le battute pronunziate. Oggi non esistono quasi prescrizioni cogenti o malvezzi abitudinari come quelli appena ricordati. Ma occorre non dimenticare come ogni ingresso in scena e ogni passo del singolo attore obbediscano a scelte e tracciati previsti da un ferreo copione: dove risultano stabiliti, punto per punto, gli *effetti* che dovranno derivarne. Del resto, a qualsiasi tappa e lungo qualsiasi percorso, l'attore deve seguire le tracce prestabilite dal piano di distribuzione delle luci: studiato per determinare, con puntamenti non eludibili, il grado di evidenza visiva e la qualità espressiva della visione che il suo corpo offrirà agli occhi degli spettatori. Soprattutto, poi, negli allestimenti frontali al pubblico, risulterà significativo il rapporto tra la presenza fisica dell'interprete e la volumetria globale dello spazio scenico dove questa presenza dovrà manifestare la propria espressività. All'interno di un ampio perimetro, possono declinarsi tanto una grammatica di posizioni puntigliosamente vero-simili, quanto le più ampie divagazioni di stilizzate coreografie; ma è sufficiente trovarsi ridotti ad agire (sotto luci opportune) entro un margine spaziale angusto, quasi schiacciati contro una superficie di fondo, per assumere le valenze espressionistiche – nonché lo spessore ieratico – di figure scolpite in altorilievo.

Il volto dell'attore teatrale non può, per ovvie ragioni, offrirsi al pubblico lasciandosi contemplare – come avviene per mezzo dell'inquadratura cinematografica più ravvicinata – in primissimo piano. Ciò comporta che *questo* pur fondamentale strumento di segni debba comunque essere sottoposto a un qualche gioco atto ad *esagerarne* i tratti, esaltandone l'evidenza visiva. È una delle funzioni cui adempiono le sottolineature «forti» tipiche del *trucco* di scena (peraltro finalizzato, come sovente accade, a surrogare, con artifici posticci, quei dati segnaletici esteriori del personaggio cui non corrispondano le sembianze naturali dell'interprete). Ma anche nel caso di scelte che non prevedano neppure l'uso del cerone, la nuda carne del viso deve assumere agli occhi

dello spettatore una carica di energia impressiva tale da esigere, da parte della muscolatura facciale, tensioni controllate e sforzi plastici ben più intensi – e qualitativamente diversi – di quelli tipici d'un loro banale verificarsi quotidiano. L'attore non può fare a meno di lavorare sul proprio volto sino a renderlo una *scultura* in movimento: tanto più efficace quanto più effimera. E, nel farlo, si troverà sempre a spaziare tra due estremi ideali: la fissità della *maschera*, e la mobilità estrema di una faccia in grado di denotare per segni esterni i minimi contenuti caratteriali e/o psicologici della «finta» interiorità d'un personaggio. Nel caso della maschera, potrà trattarsi d'una vera e propria *maschera-oggetto*, oppure sarà il viso stesso dell'attore a «condensarsi» e a «rapprendersi» tanto da assumersene tutte le valenze (basti pensare agli effetti di cui erano capaci, in questo campo, un Petrolini o un Totò: per citare esempi di raggelata espressività del grottesco, e di imperturbabile deformazione comica assoluta). Nel caso dell'interpretazione caratteriale e psicologica del personaggio, avremo a che fare con una minuta grammatica fisiognomica di inflessioni restitutive d'uno sterminato catalogo di inclinazioni interiori dominanti, di stati d'animo passeggeri, di pulsioni e di passioni. Sull'uno e sull'altro versante, comunque, occorrerà saper leggere – scritti nei linguaggi dell'arte del gestire una scultura di cuoio, oppure in quelli di un artificiato atteggiarsi di fronte, occhi, labbra e gote – i segni rivelatori o di una particolare *essenza invisibile* che può impadronirsi *in toto* dell'uomo sino a renderlo simbolo d'una impressionante *oggettualità*, o della peculiare mistura di forze dinamiche interiori cui corrisponde il mistero dell'irriducibile definirsi d'un *ego individuale*.

... *voce, gesto, prossemica*

Anche la voce dell'attore – per quanto possa, se così si desidera, ricorrere a microfoni nascosti e patenti (il che pur richiede, qualora sia fatto con arte, specifica attenzione ai fini cui vuol risultare funzionale) – è *sempre* una voce artisticamente abnorme:

non foss'altro perché deve risuonare con piena efficacia, in condizioni del tutto difformi da quelle che si verificano nella realtà dei rapporti quotidiani tra parlanti e uditori. Già la portata e il flusso del *respiro* su cui essa poggia e che le fornisce energia vengono a dipendere da un allenamento speciale, teso a potenziarli, e a porli sotto il controllo cosciente dell'artista. Ma, su queste basi, la *phonè* tipica del teatro potrà poi svariare – oltre che tradursi in vera e propria modulazione di canto – tra le molte gamme dei suoni inarticolati e di quelli articolati in parole. I primi, lungo una scala estesa dal puro rumore fonico, al soffio, al gemito, al gorgoglìo e al bisbiglìo indistinti, all'urlo (che andranno comunque recepiti e valutati in quanto cifre sintetiche simboleggianti con stati interiori tanto più intensi e coinvolgenti quanto meno razionalmente traducibili). I secondi, intesi a manifestare non solo sequenze di significati, ma anche e soprattutto a comunicare la portata stilistica e la connotazione emotiva che il gioco artistico intende imprimere alla singola parola significante. Per raggiungere questi obiettivi, la vocalità dell'attore si modula secondo canoni tra i quali è importante saper distinguere almeno quelli della *altezza* dell'emissione sonora (che potrà essere: acuta, media o bassa), della sua *intensità* (svariante tra i gradi del forte, del medio, del debole), e del *timbro* che ne connota le valenze «cromatico»-musicali. A proposito di quest'ultimo, risulta difficile proporne un'attendibile definizione scientifica: «nelle scuole di recitazione» tradizionali, era comunque invalsa «l'abitudine di distinguere tra voce d'oro (di gola, rotonda, piena, vellutata), voce d'argento (chiara, argentina, di testa), voce di bronzo (di petto, scura), e infine una voce velata o smorzata» [7].

Parlando di «timbri» che rimandano alla «testa» o al «petto» di chi li esprime, ci si intende riferire ancora a un'ulteriore fenomenologia dello strumentario fonico attoriale: il campo dei cosiddetti *risuonatori* corporei che sarebbero a disposizione del-

[7] C. Molinari - V. Ottolenghi, *Leggere il teatro. Un manuale per l'analisi del fatto teatrale*, Firenze, Vallecchi, 1979, p. 129.

l'interprete scenico. E che egli dovrebbe imparare a conoscere per «sapere come dirigere l'aria verso quelle parti del corpo che possono creare un suono ed amplificarlo per mezzo di una specie di risuonatore. L'attore medio conosce solo l'elocuzione in maschera, cioè utilizza solo il risuonatore cranico per rafforzare la sua voce, dandole una modellatura «nobile» più gradevole all'orecchio degli spettatori. Talvolta utilizza anche il risuonatore pettorale. Se un attore sperimenta seriamente la possibilità del suo organismo scopre che il numero dei risuonatori è praticamente illimitato; egli può sfruttare oltre al risuonatore cranico e pettorale, quello occipitale, nasale, dentale, laringale, ventrale, lombare, il risuonatore totale – che è il suo intero corpo – e diversi altri, ancora sconosciuti» [8]. La *phonè* della scena, insomma, esige che il corpo tenda a rendersi compiutamente inventore, esecutore e cassa di amplificazione e di risonanza di tutte le possibili note, isolate o in sequenza, di un soffio musicale concepito per esprimere qualsiasi variazione intermedia tra le scale tonali estreme della più pura poesia autonoma del verbo-rumore o del verbo-parola, e della più vero-simile mimesi prosastica d'un complesso discorso psicologico. Ma, per rendere ragione compiuta alle sue pur diverse intenzionalità d'arte, sarà ancora necessario saper valutare la portata espressiva del *ritmo* (tra il lentissimo, e il concitato) secondo cui essa avrà, di volta in volta, prescelto di modularsi. Poi, prestare orecchio alle modalità del suo confluire entro il concerto complessivo delle altre voci (e di tutti gli altri fattori acustici) dello spettacolo. E, *last but not least*, badare ai significati del suo assentarsi di scena: ovvero alla durata e ai moduli di compimento delle *pause* che possono contrappuntarne ad arte il fluire.

La voce dell'attore si sposa al *gesto*, innanzitutto nella misura in cui quest'ultimo è posto al servizio delle funzioni comunicative della parola. Esistono, infatti, codici gestuali che vengono messi in azione per sottolineare o per enfatizzare contenuti e

[8] J. Grotowski, *Per un teatro povero* cit., p. 44.

movimenti logici del discorso verbale. In teatro, i ritmi e i tracciati di questi ultimi potranno, ad esempio, servire alla restituzione realistica della vivacità emozionale di un monologo o di un dialogo, oppure – se calcati secondo una qualche intenzione caricaturale – varranno a manifestare il ridicolo o il grottesco d'un certo personaggio. Ma si tratta, qui, solo d'una dimensione minima della gestualità, la quale, da un lato, può allargare il proprio raggio d'azione sino a divenire assoluta protagonista dell'evento (come si verifica nel vero e proprio genere rappresentativo noto come *mimo* moderno); e, dall'altro, si articola, dando vita a stilemi indipendenti da quelli tipici della pronunzia vocale, secondo categorie espressive di vario orientamento. Tra di esse, è opportuno distinguere almeno quelle del gesto *pratico*, del gesto *comunicativo* non dipendente dalla parola, del gesto *simbolico*.

Essenzialmente distinto dalla finalità funzionale o di modificare una situazione o di offrire una risposta fisica in qualche modo commisurata al verificarsi d'una situazione, il primo – sulla scena – si attua attraverso dinamiche non diverse da quelle che è dato riscontrare nella vita quotidiana. Tanto un *exploit* acrobatico quanto l'atto di sollevare un bicchiere [9] da un tavolo devono compiersi, davanti agli spettatori, con modalità pratiche identiche a quelle del loro esplicarsi in chiave non rappresentativa. Queste modalità, tuttavia, possono subire, da parte dell'attore, inflessioni che attribuiscono loro il valore di significanti d'un

[9] Merita di essere considerato con particolare attenzione il rapporto che l'attore può instaurare con gli *oggetti di scena*: questi ultimi, infatti, non vanno valutati soltanto per la loro funzione autoconnotativa, ma ancora per il particolare tipo di configurazione abnorme che possono assumere nell'immaginario teatrale, e per il loro eventuale assurgere a segni protagonistici del gioco scenografico. Ma soprattutto, appunto, in quanto valgono come punti di appoggio fondamentali di qualsiasi tipo di gioco attoriale. Concentrarsi sull'oggetto serve, assumendo valenze diverse, tanto per l'interprete immedesimato nel personaggio verisimile (che potrà valersene per attribuire spessore al proprio immedesimarsi), quanto per ogni sorta di *artifex* rappresentativo, che sarà in grado di trarre dal contatto con l'oggetto materiale energie indispensabili alle dinamiche psico-simbologiche interiori destinate a sostenerne l'espressività.

senso ben preciso, o intensificazioni di pregnanza tali da elevarle a livello di attrazione autonoma dello spettacolo. Cambiarsi d'abito, ad esempio, è gesto pratico normale. Ma farlo più volte di seguito, gratuitamente, a ritmo vertiginoso diviene esempio virtuosistico d'un travestitismo comico «alla Fregoli». Così come comporre tutte le azioni pur solo utilitaristiche di un certo personaggio su di una falsariga di cerimoniosità stilisticamente atteggiata (o, al contrario, di studiata mancanza di «stile») significherà offrire agli spettatori eloquentissimi messaggi circa l'ambiente sociale e culturale di cui quel personaggio intende essere figura. Quanto al *gesto comunicativo non dipendente dalla parola*, sarà sufficiente esaminare con attenzione il comportamento delle membra (ma anche degli occhi ...) di un Dario Fo nello svolgersi di un suo qualsiasi «monologo affabulante», per tracciare un lussuoso catalogo dei movimenti *deittici* (indicanti un oggetto reale o supposto), *iconografici* (tesi a evocare la forma d'un oggetto, disegnandone e deformandone i contorni nel vuoto) e *cinetografici* (impegnati nel riprodurre il moto di un corpo o di un oggetto non presente alla vista), che l'artista scenico può compiere: segnandoli di un suo personale stile, e indirizzandoli ai più variamente intensi scopi espressivi.

Il *gesto simbolico*, invece va considerato alla stregua di un «geroglifico», tracciato nell'aria dalle mani o da altre parti del corpo dell'attore, che traduca in sintesi simbologica – sospesa tra un minimo di mimesi realistica e un massimo di trasfigurazione astratta – un oggetto, un concetto, uno stato d'animo, una condizione materiale o emotiva, un atteggiamento del soggetto a confronto con il mondo esteriore, ecc. Nella realtà storica, esso costituisce parte importante dei complessi di comunicazione linguistica formulati da certe culture (basti pensare a quella tradizionale napoletana), e, pur non essendo immediatamente comprensibile se recepito in base agli statuti espressivi di culture diverse, risponde alla logica di un ben determinato codice di convenzioni. A teatro, potrà dunque assumere valore connotativo (neutro o tendenziosamente deformato) dell'appartenenza d'un personaggio a una determinata «nazione». Oppure assurgerà a

cifra esponenziale e componente di base d'un qualche *autonomo* (e talvolta assoluto) linguaggio di scena, rispondente ai canoni di una simbologia artistica elaborata da un individuo, oppure condivisa da una intera comunità. Obbediscono a questo criterio, ad esempio, i codici gestuali usati di norma da alcune grandi civiltà orientali dello spettacolo: affascinanti e «strani» per le nostre abitudini, eppure perfettamente comprensibili da quanti siano partecipi del patrimonio culturale di quelle civiltà. Ma non andrà dimenticato che anche in Occidente sono esistite, e continuano ad esistere, forme di teatro concepite e formalizzate secondo una simile ottica. Ogni maschera della Commedia dell'Arte portava (tra l'altro) sulla scena un insieme di posture, di mosse, di declinazioni gestuali – come nel caso dei dinamismi e delle comiche «figure retoriche» manifestate dal corpo d'un Arlecchino – nelle quali si trovavano surrealmente inscritte valenze essenziali d'una qualche tipologia umana. Qualsiasi sistema, comico o tragico, di *pose* rappresentative codificate ha sempre risposto a criteri analoghi. Il balletto classico risulta interamente costruito su di una sintassi di figurazioni astratte. Né può fare a meno di esprimersi attraverso sistemi di gesti simbolici nessun adepto o della *moderne dance* o del mimo moderno.

La *prossemica*, infine, riguarda qualità e significato dei *rapporti di vicinanza e di lontananza* (nonché il motivarsi dei movimenti che li determinano) tra i singoli attori compresenti entro lo spazio scenico – alle cui qualità rappresentative d'un certo «ambiente» andrà dunque commisurato il senso dei rapporti. Per quanto concerne l'uomo e l'ambiente reali, la ricerca antropologica ha classificato in termini di misura metrica quattro parametri-base di valutazione prossemica, ognuno dei quali può essere realizzato sia in fase di avvicinamento sia in fase di allontanamento: «*distanza intima* (da 0 a 45 cm) è la distanza del contatto fisico diretto, dell'amplesso quindi, ma anche della lotta; *distanza personale* (da 45 a 120 cm): c'è la possibilità di entrare in contatto mediante le estremità (e quindi del tocco, della carezza e dello schiaffo), ma il contatto rimane occasionale e la parola torna ad essere il principale strumento di comunicazione, anche se

la mimica del viso, che è rilevabile in dettaglio, gioca ancora un grande ruolo. È la distanza del parlare confidenziale; *distanza sociale* (da 120 a 360 cm): distanza del rapporto mondano, anche multilaterale, con possibilità di esclusione; *distanza pubblica* (da 360 cm in poi): chi parla deve alzare la voce quasi al massimo del suo volume, dopo i 750 cm (fase di lontananza); i dettagli fisici non si percepiscono quasi più: si esce dal coinvolgimento. Il rapporto a questa distanza è spesso uno/molti e viene meno l'immediatezza della reciprocità nello scambio» [10]. Si tratta, ovviamente, d'una scalarità di situazioni inter-relazionali i cui valori denotativi – quanto ai sensi attribuibili ad ogni suo gradino – varieranno secondo convenzioni etiche e sociali tipiche della singola cultura cui di volta in volta possono risultare applicate.

A teatro, quale possa essere il peso emozionale dell'una o dell'altra scelta prossemica, lo può provare sulla sua pelle lo spettatore cui capiti di sentir approssimarsi sino al contatto fisico l'attore che prima vedeva agire a quindici metri da sé: a un senso di rilassata contemplazione, subentra prima l'insicurezza di chi si interroga circa un movimento che sembra disporsi a investirlo, poi lo *choc* dell'incontro diretto capace di abbattere le difese della chiusura individuale. È un gioco attentamente studiato, in talune forme di evento. Ma occorre saper considerare come e quanto sia presente una precisa strategia della prossemica, anche in quelle che escludono un suo impiego teso a infrangere la «quarta parete» tra scena e pubblico. Le distanze di volta in volta occorrenti tra i singoli attori (e i movimenti intesi a stabilirle, a mutarle, a ripristinarle; i toni e le altezze di voce che possono o esserne determinati o tendere a cifrarle) risultano *sempre* calcolate: sia nel caso si tratti di ottenere, anche sul piano d'una simile «effettistica», una minuziosa e convincente mimesi del reale; sia quando si voglia – attraverso l'uso d'un certo tipo di opzione prossemica – manifestare per segni *fisicamente* forti (ma stilizza-

[10] C. MOLINARI - V. OTTOLENGHI, *Leggere il teatro* ... cit., p. 118.

ti in chiave simbologica) l'essenza intima dei rapporti tra due o più entità sceniche.

Costumistica e scenografia

Il corpo dell'attore, oltre a dover essere considerato per lo strumentario espressivo di cui si vale e per i segni situazionali cui dà forma la sua presenza in azione (nel gioco interattivo, se del caso, con le presenze di altri corpi attoriali), funge da *figura significante* dell'immaginario teatrale che di volta in volta contribuisce – in parte o in esclusiva – ad evocare entro lo spazio della finzione. È quanto si preoccupa di definire, da «regista», il Pirandello dell'ultima versione dei *Sei personaggi*, allorché suggerisce per linee generali, attraverso didascalia, «il mezzo più efficace e idoneo» onde restituire iconicamente la vera essenza dei protagonisti dell'opera: «l'uso di speciali maschere [...]. I *Personaggi* non dovranno infatti apparire come *fantasmi*, ma come *realtà concrete*, costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori. Le maschere aiuteranno a dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale [...]. E sia anche il vestiario di stoffa e foggia speciale, senza stravaganza, con pieghe rigide e volume quasi statuario».

Come si vede, oltre la maschera, è la *costumistica* l'elemento cui guarda con più attenzione la *forma mentis* registica del drammaturgo. Se le sei creature che danno titolo all'opera devono risultare d'una consistenza e d'un peso incomparabili a quelli di labili fantasmagorie, ma da non confondersi né con il banale consistere della vita né con il finto artificiarsi della teatralità di bassa convenzione, occorre che il loro *essere surreali* venga significato anche da un apposito «vestiario», distinto dall'impiego di stoffe «specialmente» rigide, e da un taglio che ne assimili le pieghe a quelle fissate ad arte negli ieratici prodotti d'una certa scultura. Materia, colore e disegno – considerati per il loro comporsi nell'evidenza del singolo costume, e per i rapporti dinamici di combinazione cromatica e iconografica cui potrà dar vita il gioco d'insieme di tutti i costumi d'uno spettacolo – costituiranno dunque le grandi categorie che sarà necessario tener presenti nell'analisi di ogni rappresentazione e di ogni evento. Senza dimenticare che l'ambito del «costume di scena», a teatro, potrà svariare tra gli estremi del corpo nudo e della più minuziosamente filologica ricostruzione d'un qualsivoglia abito d'epoca (passando attraverso i gradi dell'abbigliamento fantastico-simbolico magari delirante, o della pura e semplice «divisa» indossata per comodo o per far bella figura dalla generalità delle persone all'altezza d'una certa epoca e in ossequio a una qualche moda). Nel rapporto con il pubblico, anche una semplice combinazione di camicia e *blue-jeans* acquistabile nei comuni empori urbani non può esimersi dal diventare *costume*, segno significante d'una strategia registica comunque finalizzata a comunicare, attraverso l'evidenza immaginale agita dall'attore, un qualcosa che riguarda, tra l'altro, il divario di senso tra le abitudini vestiarie del quotidiano e la qualità espressiva d'una veste da *evento d'arte* o da *rito psico-fisico*.

Di norma, anche se non sempre, costumistica e *scenografia* di uno spettacolo vengono progettate l'una in stretto rapporto all'altra, e i disegni che ne abbozzano contorni, forme e colori risultano tracciati dalla stessa mano: sono due settori specialistici i cui codici espressivi, pur sottoposti a tecniche autonome, devono comunque comporsi in calibrati equilibri o ben calcolati squilibri di armonia e di contrappunto. Per quanto attiene alla fondamentale componente scenografica dell'evento o della rappresentazione, inutile dire che da essa dipendono non soltanto, in larga parte, le modalità di *azione entro uno spazio dato* con cui deve confrontarsi l'attore, ma anche e soprattutto la particolarissima qualità dell'artificiata *dimensione spaziale* nella cui ottica lo spettatore sarà indotto a fruire il compiersi d'un allestimento. Qui, andrà preliminarmente osservato il rapporto che l'*impianto* scenografico complessivo ha deciso di intrattenere con la spazialità globale del luogo o dell'edificio adibito a «teatro». Esso,

infatti, può coincidere con un ambiente – già esistente, oppure «costruito» per l'occasione – *al cui interno* devono posizionarsi tanto il pubblico quanto gli attori (il primo, sovente, obbligato a stazionare in punti prospettici preordinati), realizzando così una gamma di effetti di co-involgimento facilmente presumibili. Può offrirsi, in netta separatezza, presentandosi come un «quadro a tre dimensioni» frontale allo spettatore: incorniciato o meno dal tradizionale arco scenico (o da altre strutture equivalenti); e privilegiare in tal modo i più differenti giochi intorno alle potenziali magie illusionistiche della rappresentazione. Può, ancora, articolarsi in «ambienti» separati, che obblighino i fruitori a compiere un certo percorso, vivendo anche attraverso i propri passi le dinamiche di una azione che sembri evolversi lungo il *dis-continuum* spazio-temporale tracciato dall'insieme di quegli ambienti. E può, infine, risolversi entro un arco di circonferenza o entro un cerchio compiuto che raccolga intorno a sé gli spettatori: là dove, non potendo valersi di illusionismi troppo complessi, qualsiasi fattore di ambientazione avrà o il massimo del suo peso naturale (se si tratta di arredi e di oggetti) o il massimo del suo valore di astrazione simbolica (se si tratta di elementi destinati a far credere che l'azione si svolga davvero in un luogo comunque ben individuabile).

In ogni caso, il «lettore» critico dovrà poi considerare il rapporto tra la durata dello spettacolo e la permanenza del suo complesso scenografico, che può presentarsi fisso, oppure variare d'aspetto (secondo disponibilità economiche, come è ovvio; ma, al limite, assecondando in teoria qualsiasi capriccio di variazione spaziale dettato da esigenze drammaturgiche o da poetiche registiche). Nel caso si verifichino più mutamenti di scena, si tratterà di valutare pure il senso – oltre che i motivi pratici – delle modalità tecniche seguite nell'effettuare i cambi. Le varie componenti di qualsiasi tipo d'ambientazione, infatti, possono essere assemblate in modo tale che il pubblico non se ne accorga (grazie all'ausilio d'un sipario, d'un intervallo, del buio in sala). Oppure venir composte ostentatamente a vista, con il personale che le manovra in piena luce, onde far pesare sullo

spettatore tutta l'evidenza vuoi della finzione teatrale, vuoi del lavoro materiale indispensabile a sostenerla. O essere fatte scivolare dalle aperture laterali del palco su carrelli mobili, e calate con funi in tiro dalla sua soffitta (nel caso di teatri opportunamente attrezzati a questi fini), con effetti di «meraviglia» svarianti tra gusto ludico della metamorfosi, e sensazioni onirico-fiabesche. O infine, già predisposte nel loro assetto definitivo, proporsi in scansione alla visuale dello spettatore, attraverso il ruotare di piattaforme girevoli. Ma il progetto scenografico d'una rappresentazione è ancora in grado di evocare il trascorrere dell'azione attraverso ambienti diversi ora realizzando una qualche forma di «contenitore spaziale» simbolicamente o concretamente articolato in zone cui la fantasia dei fruitori possa attribuire valenze di specifici interni ed esterni, ora contemplando la compresenza, sullo stesso piano o su più piani, di vari luoghi deputati ad ospitare eventi che vi si svolgeranno in successione di tempo o in simultanea.

Gli apparati a disposizione per comporre qualsiasi tipo di scena sono essenzialmente superfici dipinte, e arredi plastici (che andranno valutati, le une e gli altri, sulla base della forma, della grandezza, del colore e della materia che li distinguono, condizionando sempre in qualche modo significativo le sensazioni conscie e inconscie provate dal pubblico nel percepirli attraverso la vista). Le prime possono ospitare segni e pitture di varia intonazione stilistica, tra i poli estremi del puro astrattismo e della mimesi «naturalista» (magari spinta sino all'estremo virtuosismo illusionistico della più studiata prospettiva); ma sono disponibili ancora a rendersi supporto di proiezioni fotografiche, cinematografiche, televisive. I secondi, a loro volta, saranno costituiti o da strutture volumetriche (*praticabili* dagli attori, in certi casi; in altri, destinate solo a «figurare» qualcosa), o da mobili e grandi «oggetti» artificiali o naturali, autentici o posticci. Potranno avere funzioni e significati autonomi, oppure combinarsi in diverse opzioni a comporre un quadro spaziale unitario con le superfici dipinte, sia per fingere un ambiente realisticamente determinato sia per evocare una spazialità simbolica o

metafisica variamente stilizzata. Proprio un particolarissimo *stile*, del resto, distingue ogni scenografo di rilievo. Ed è alle valenze estetiche e ai sensi figurali di questa cifra distintiva di qualsivoglia spettacolo che deve guardare con attenzione l'occhio dello spettatore critico. Ma tenendo ben presente che le spazialità descrittive o allusive entro cui si attua l'evento rappresentativo sono state studiate e composte per offrirsi allo sguardo secondo angolazioni prospettiche e attraverso dispositivi visuali intesi a condizionare lo sguardo stesso, direzionandolo verso un'ottica percettiva ed emozionale ben connotata. A teatro, basta un velo di garza frapposto tra il palco e il pubblico, per immergere la scena in una atmosfera da sogno o da visione fiabesca. Ed è sufficiente variare la posizione di un tavolo, per convincerci di stare contemplando la «stanza» cui esso dovrebbe appartenere da un certo punto di vista, oppure da un altro.

Illuminotecnica, musica e rumori, ritmi compositivi dello spettacolo

La «macchina» spaziale – sempre eguale a se stessa, o destinata a subire metamorfosi – entro cui prendono posto, per realizzare le loro dinamiche, i singoli meccanismi di ogni fenomeno teatrale deve essere alimentata (affinché la sua finzione artistica assuma corpo e vita manifestando tutte le potenzialità espressive cui deve assolvere) da ben precise *dosi e qualità di luce*. Queste ultime, d'altro canto, contengono in sé tanta energia significante da poter in certi casi assurgere a dominanti assolute del gioco spettacolare: magari determinando da sole in esclusiva – come voleva la poetica d'un Appia, per esempio – contorni e contenuti immaginari d'un preciso ambiente scenico. La stessa presenza dell'attore prende diverso rilievo e si circonfonde di una diversa aura, a seconda dell'angolazione di provenienza e del tipo di luce che investe il suo viso (o la sua maschera), la sua figura, il suo costume: un cono luminoso nel buio assoluto, ristretto attorno ad un corpo o a parte di esso ottiene l'effetto di far risaltare

iperbolicamente l'uno o l'altra *come se* un qualche obiettivo li portasse «in primo piano», donando loro, nel contempo una specifica enfasi emozionale.

L'illuminotecnica contemporanea – grazie ai mezzi di cui dispone, che vanno dalla più semplice candela al più sofisticato e potente proiettore elettronico – è assurta a livelli di complessa componente linguistica dello spettacolo, dotata di codici espressivi autonomi declinabili secondo ampie gamme di opzioni. Nel singolo evento, una scelta di luce può mantenersi univoca e stabile per tutta la sua durata; oppure può subire alcune o moltissime metamorfosi, la cui scansione viene prevista da un apposito piano di varianti destinate a ritmarsi sulle tracce dei minuti sviluppi dell'azione, e il cui controllo esecutivo può oggi dipendere da una centralina di comando computerizzata. Le fonti luminose, di qualsiasi tipo risultino e in qualsiasi quantità vengano utilizzate, possono trovare posizione a vista dello spettatore, oppure collocarsi nell'ambito d'una varia strategia di punti nascosti, non direttamente accessibili allo sguardo del pubblico. Nel primo caso, sarà la materiale presenza di una candela o di un proiettore a giocare una qualche parte «attoriale» immediata nell'economia della rappresentazione: vuoi immettendovi le suggestioni emotive d'una fiamma naturale, vuoi assurgendo a segno rivelatore (e, se si vuole, estraniante) di esplicita «artificiosità» della finzione scenica in atto. Nel secondo, risulteranno sostenitori di ruoli significativi gli *effetti* che deriveranno dall'impiego del loro posizionarsi – ma anche, in certi casi, dal loro *muoversi*, poiché tanto una candela quanto un riflettore, patenti o nascosti, possono essere soggetti a *questa* scelta registica – entro un sistema tattico di zone invisibili, intenzionalmente mediato in virtù del declinarsi di un preciso intento d'uso di questa o quella loro potenzialità specifica.

Saper «leggere» almeno la grammatica essenziale della luce significa innanzitutto predisporsi a individuare il punto *da cui proviene* l'irradiazione responsabile del singolo effetto: dunque, la distanza e l'angolazione che si è inteso stabilire tra la fonte e l'oggetto del gioco luministico. Una proiezione dal basso, e rav-

vicinata, scolpisce ad esempio il volto dell'attore sino a dargli la violenza espressiva dei più crudi contrasti chiaroscurali. Un cono spiovente dall'alto in un contesto di buio può dare l'impressione che il luogo scenico sia una cella sotterranea. Ma occorrerà poi saper valutare il qualificarsi della luminosità prodotta dalla singola fonte o dall'impiego combinato di fonti diverse, considerando la sua *intensità* (variabile secondo il variare dei *watts* usufruiti), il suo *raggio di apertura* (controllato da dispositivi meccanici), il suo *colore* (dipendente dalla applicazione di appositi filtri di gelatina), nonché – al limite – la sua *temperatura* (in quanto una luce «fredda», a dominante violetta, incide quasi graficamente i contorni delle persone e delle cose; mentre una luce «calda», a dominante rossa, tende ad esaltarne o la sensuosità o certi loro caratteri fantasmatici suggestivamente impressivi).

Il complesso dell'illuminotecnica relativa a qualsivoglia spettacolo svaria tra soluzioni quantomai diversificate, a partire da un «grado zero» dove può o coincidere con la luminosità naturale *en plein air* o risultare meramente funzionale a rendere visibile la scena dell'evento. Per giungere a manifestarsi secondo articolazioni che lo rendano capace di qualsiasi *effetto atmosferico* possa contribuire a determinare, spazialmente e cronologicamente, nella prospettiva della restituzione illusoria più vero-simile, ogni sorta di situazione ambientale prevista da una certa storia per certi personaggi. Oppure per assurgere ad autonoma coadiutrice o protagonista di un linguaggio scenico nel cui determinarsi interverrà svolgendo una propria linea di discorso espressivo: delimitando di per sé lo spazio della finzione; divenendo l'indice esponenziale alla cui potenza andranno elevate o abbassate le evidenze immaginali poste in gioco dallo spettacolo, nonché i modi e i gradi di percettività del loro rendersi significanti d'un senso; inflettendo verso una ben precisa direzione emozionale ed esaltando o comprimendo l'irradiazione simbologica che può scaturire da un oggetto o da un corpo. Sino a rendersi strumento essenziale – con la sua continuità, e con i tracciati derivanti dalla sua dis-continuità: accesi e spenti per vari

modi da assolvenze e dissolvenze – del *ritmo* che scandisce lo svolgersi dell'evento.

A quest'ultima funzione, di raccordo o di cesura, possono contribuire ancora le *musiche* di uno spettacolo, le quali – insieme alla *rumoristica* e alla *phonè* dell'attore – costituiscono la trama della sua dimensione sonora. Persino l'eventuale *assenza* di musica, va notata e interpretata come portatrice d'un significato: addirittura d'una scelta stilistica di fondo, intesa, se del caso, a escludere dalla scena qualsiasi formalismo in grado di porne i risultati espressivi all'insegna del gioco artistico patentemente a-realistico o surreale. Quanto, invece, alle loro fenomenologie, gli interventi musicali potranno risultare eseguiti dal vivo, con strumenti in piena evidenza agli occhi dello spettatore; oppure consegnati in registrazione ad un nastro, e destinati a risuonare secondo moduli di amplificazione e tempi di attacco e di stacco posti sotto forme di controllo tecnico analoghe e quelle regolanti il modularsi degli effetti luministici. La prima categoria, come è ovvio, sarà intesa a rendere *l'esecuzione* musicale stessa «attrice» importante dello spettacolo, con tutti gli eventuali effetti – di mimesi realistica, o di deformazione indirizzata a suscitare un qualche *pathos* – che ogni determinato rapporto diretto tra un suonatore e un oggetto-strumento (con il verificarsi o meno del *canto*) è in grado di suscitare. La seconda, invece, avrà comunque i caratteri d'una «magia» proveniente dall'invisibile, messa in moto per far *risuonare* – avvolgendoli o contrappuntandoli – situazioni, emozioni ed eventi di cui importa trasmettere al pubblico dati ineffabili, che neppure l'evidenza visiva sia in grado di esprimere a pieno. Musiche e canzoni potranno risultare composte originalmente per l'occasione, o desunte dal più ampio repertorio disponibile di pezzi classici e moderni. Il loro registro espressivo sarà declinabile – come quello della rumoristica – o secondo la chiave di una suggestiva evocazione delle *vibrazioni atmosferiche* che dovrebbero accompagnare il verificarsi d'un qualche evento vero-simile, estrinsecandone insieme le latenze emozionali. O in ossequio all'intento di rendere rumori e suoni modulati *autonomi fattori di dialogo* nel contesto segnico del-

l'operazione artistica: pure forme in grado di dispiegare sensi proprii, o di inflettere verso direzioni particolari le valenze esplicitate da altre componenti formali della messinscena (come risulta, per citare un solo esempio storico, dalla funzione «estraniante» cui dovrebbero adempiere qualità compositive e moduli di esecuzione dei *songs* ideati a costellare la drammaturgia epica brechtiana).

Ogni piano di regia (implicita o esplicita) si realizza – dopo aver scelto, o essere stata obbligata a scegliere, tra gli estremi di un «teatro povero» fondato su scarne componenti essenziali, e di un «teatro totale» che assembli sulla scena tutte le attrazioni e tutti gli strumentari disponibili per fare spettacolo – componendo, secondo una determinata poetica, i temi della propria finzione artistica su di una ben studiata *linea di confluenza espressiva*, cui devono piegarsi le grammatiche specialistiche delle componenti (copione, attore, scenografia, luci, effetti sonori) che abbiamo cercato di individuare e di passare in rassegna. La sintesi che ne deriva costituirà il *linguaggio* specifico del singolo evento, e questo linguaggio è veicolo di sensi condotti a manifestarsi attraverso le articolazioni del *discorso artistico* che esso avrà deciso di svolgere. Una visione critica intesa a dar ragione di tutti i fattori distintivi del singolo evento scenico o della singola rappresentazione, dopo aver sottoposto ad analisi le componenti tattiche del piano di regia che ad essi presiede (verificando il loro grado di corrispondenza fattiva al tracciato ideale di questo piano), dovrà ancora tener conto delle modalità del loro *combinarsi* per comunicare allo spettatore un certo tipo di «discorso» estetico.

Come in un messaggio verbale rivolto a qualcuno noi organizziamo il nostro pensiero secondo giri di frasi studiate e realizzate ai fini della sua più efficace trasmissione, e come in un film la dinamica delle unità espressive che ne esplicitano gli sviluppi dipendono da un accorto montaggio di sequenze, così a teatro è possibile individuare un insieme di unità semantiche di sintesi, che andranno considerate singole «*frasi*» del suo discorrere: calcolate sequenze di un «*montaggio*» che ne organizza durata, ritmo di scansione, rapporti di illuminazione reciproca. Ogni spettacolo ha, da questo punto di vista, un proprio andamento di sviluppo, una sua pulsazione, una sua logica combinatoria. Ne esistono di quelli dove le unità espressive (che anche la convenzione drammaturgica distingue, numerandole in *scene* separate del singolo *atto*) hanno vita lenta e distesa, dando origine a una trama ordinata le cui tappe sono scandite da ritmi radi e pacati. E di quelli che si affidano al più concitato scandirsi – magari in simultanea, e non solo in sequenza – di brevi spezzoni fonici e visivi. Il principio ordinatore che presiede ad alcuni è paragonabile ai criteri seguiti da una ben ordinata e complessa *sintassi*: dove esistono proposizioni principali e proposizioni secondarie, messe in riga e rapportate l'una all'altra da chiari segnali di coordinate e di subordinate. Per altri, valgono invece le norme di una altrettanto ponderata *paratassi* moderna, che faccia conflagrare tra di loro – in varie combinazioni – segmenti linguistici non prigionieri di collegamenti espliciti e scontati (e, qui, il senso si manifesterà attraverso l'incontro-scontro dei singoli segmenti: il loro riflettersi l'uno nell'altro, il loro reciproco interagire, senza legami esteriori, per analogie e contrasti di forme, ecc. ecc.). In ogni caso, ne deriverà all'evento una logica estetica e, quel che più conta, un *ritmo di vita* particolare: individuandolo, sarà ancora possibile capire a quale livello di comprensione le sue logiche intendano posizionarsi, nonché su quale tipo di attenzione del pubblico esse abbiano scelto di far leva, ora blandendone ora contestandone in senso provocatorio le abitudini di fruizione.

Roberto Tessari