

Lorenzo Mango

La Nuova Critica e la recitazione

Una premessa

La costruzione dell'identità artistica del Nuovo Teatro, nell'Italia degli anni sessanta, fu un processo assai più articolato, complesso e anche lento di quanto possa apparire oggi a distanza di tanti decenni. Più che una sorta di 'programma' artistico condiviso, quanto meno nelle sue direttrici maggiori, sembra risultare, ad uno sguardo ravvicinato, una gemmazione di cose diverse, di tentativi vitali ma molto spesso marginali, di ipotesi e intuizioni destinate ad assestarsi nel tempo definendo una sorta di nuovo sistema linguistico. Ci volle, di fatto, l'intero decennio perché le premesse di innovazione si definissero come un vero e proprio nuovo e 'altro' sistema di linguaggio.¹

Questo vale anche per la recitazione che, assieme ad un nuovo concetto di spazio scenico, è l'elemento che assume maggiore centralità all'interno del nuovo codice della scrittura scenica – per reazione all'egemonia del testo verbale – ma è anche quello che ha avuto bisogno di un più lungo periodo di gestazione per giungere ad una sua più chiara definizione.

Si tratta di un processo che parte da questioni di interpretazione, ancora dominanti negli anni cinquanta e in buona parte dei sessanta, che avevano al centro le diverse applicazioni dello straniamento brechtiano, per giungere a una vera e propria rivoluzione concettuale, che diventa anche terminologica, come espresso a metà degli anni ottanta dal concetto di *performer* di Grotowski eletto a termine antagonista rispetto ad attore, un termine 'altro' insomma.²

Questi due estremi, lo straniamento brechtiano e il *performer* grotowskiano, hanno una funzione meramente organizzativa nella nostra

¹ La dimensione dell'alterità come qualità ancora più specifica che la novità per caratterizzare i processi che caratterizzano gli anni sessanta è messa in gioco da Maurizio Grande in un suo intervento in occasione del ventennale del Convegno per un nuovo teatro di Ivrea 1967. Scrive Grande: «La dizione Nuovo Teatro è frutto di un equivoco terminologico e teorico [...]. Quando parliamo di teatro di ricerca e/o sperimentazione in Italia, parliamo di 'altro' teatro», in E. Fadini, *Ivrea la bella, vent'anni dopo*, in «Il castello di Elsinore», n. 1, 1988, p. 102.

² Nel 1987 Jerzy Grotowski tenne una conferenza intitolata, appunto, *Il performer*, che ha avuto una successiva vicenda editoriale, su «Art Press» in Francia nel maggio 1987, successivamente in Italia su «Teatro e Storia», vol. IV, aprile 1988 e in inglese, rivista e ampliata, nel *Grotowski Sourcebook*, a cura di R. Schechner e L. Wolford, Londra, Routledge, 1997. Dalla edizione ampliata inglese è tratta una nuova versione italiana in J. Grotowski, *Testi 1968-1998*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Roma, Bulzoni, 2007.

ricostruzione a significare l'orizzonte concettuale di un discorso e non una traiettoria chiusa e definita con un inizio ed una conclusione certi. Un orizzonte concettuale che sposta i termini del lavoro dell'attore dalla funzione di 'interprete' a quella di 'agente' tant'è che si è anche azzardato, per definirlo, l'uso di un semiologico, quanto cacofonico, *attante* per sostituire il troppo convenzionale attore.

Se questo nuovo e altro concetto di attore trova nella formulazione di Grotowski la sua più chiara esplicitazione, in quello certo non si risolve. Basti pensare alla ridefinizione che l'attore ha nell'happening storico (quello raccontato da Michael Kirby per intenderci), nel teatro performativo, negli eventi teatrali a matrice visiva come possono essere quelli di Marina Abramovich o Hermann Nitsch, nei diversi modelli di teatro di immagine. Siamo di fronte, insomma, ad uno spettro di ipotesi e soluzioni molto ampio e diversificato, sia per dimensione operativa che per proiezione teorica, all'interno di un processo che sposta i paradigmi del lavoro d'attore dal rapporto privilegiato con la pagina (come accade ancora quando ci si relaziona con l'identità letteraria del personaggio) a quello con la scena. Di fatto, a voler sollecitare un riflessione di carattere più generale, si potrebbe parlare di un argomento teorico nuovo che emerge negli anni sessanta, che potremmo sintetizzare come la questione della recitazione nell'epoca della performance, a significare il particolare rapporto che lega la fisicità e la corporeità dell'attore con la scrittura scenica.

Questo processo fu subito così chiaramente evidente? Quanto e come se ne percepì la portata? E soprattutto come risultava leggibile e soprattutto interpretabile e traducibile? È innegabile che l'impatto di quelle prime sperimentazioni colpisse direttamente e fortemente il pubblico che si trovava di fronte ad un modello di attore incontrovertibilmente altro rispetto alle convenzioni ed alle pratiche di palcoscenico, altrettanto innegabile è la complessità del compito della critica che quella sensazione doveva trasformare in un discorso. Si ponevano, in questo caso, almeno due problemi: individuare i parametri concettuali, gli enunciati analitici e teorici attraverso i quali spiegare e illustrare questa nuova recitazione e dotarsi di un linguaggio adeguato per raccontarla. Si tratta di due problemi connessi tra loro, che condizionano profondamente la critica teatrale di quegli anni, la quale ha di fronte a sé un teatro in rapida trasformazione che la obbliga a ridisegnare altrettanto rapidamente i suoi parametri metodologici. D'altronde tale trasformazione del linguaggio scenico era tutt'altro che un'evidenza acquisita e anzi si manifestava per lo più per eventi isolati, molti dei quali stranieri, che colpivano per l'irruenza della loro proposta ma che non apparivano ancora chiaramente organizzabili all'interno di un nuovo scenario linguistico. La critica, così, si trovò nella condizione di navigare a vista, attrezzandosi sul piano metodologico man mano che veniva a confrontarsi con gli spettacoli. Scrive Giuseppe

Bartolucci in uno dei testi chiave di riflessione sul nuovo mandato della critica

La critica la 'costruiscono' gli spettacoli, si cambia modo di far critica quando gli spettacoli cambiano.³

È un'affermazione esemplare nella sua paradigmaticità, tanto da risultare quasi una parola d'ordine. Sta lì ad indicare che la critica va pensata come una sorta di variabile dipendente in rapporto al nuovo scenario artistico, quanto al modo di impostare il suo discorso e agli strumenti d'analisi. Non ci sarebbe, insomma, un teatro che cambia in cerca di una sua identità e una critica che, viceversa, di identità ne avrebbe una certa, stabile e definitiva. L'identità della critica è in discussione tanto quanto quella del teatro.

Proviamo, allora, ad applicare l'affermazione di Bartolucci alla recitazione: c'è una critica specifica alla recitazione del Nuovo Teatro, negli anni sessanta? È possibile parlare di nuovi parametri di lettura e di un nuovo discorso critico? Tentiamo, in questa sede, di affrontare l'argomento attraverso quattro interventi che funzionino come una sorta di campionatura tematica: l'analisi delle strategie messe in campo da quella parte della critica italiana che si sentiva più vicina al Nuovo Teatro e che, per assonanza, fu definita Nuova Critica (che è l'oggetto di questo studio); la ricezione del 'fenomeno' Carmelo Bene che esplose come un'eccezionalità di difficile assimilazione e comprensione critica (Daniela Visone); l'impatto delle prime tournée italiane del Living che propongono un modello d'attore incredibilmente altro rispetto ai parametri interpretativi della critica (Salvatore Margiotta) e, in conclusione, l'esame di un'inchiesta del 1965 di «Sipario» che ritrae la situazione dell'attore italiano, alla metà degli anni sessanta, alla ricerca di una identità moderna che stenta a prendere forma (Mimma Valentino).

Una Nuova Critica per un Nuovo Teatro

Col termine Nuova Critica si fa riferimento, generalmente, ad un gruppo di critici e operatori culturali italiani che negli anni sessanta prendono una chiara posizione di fiancheggiamento delle pratiche teatrali di frattura. Un fiancheggiamento che sposta decisamente la funzione della critica dall'osservazione e dalla verifica a posteriori delle operatività artistiche e del loro risultato in termini di spettacolo all'accompagnamento di quelle stesse operatività in chiave di compromissione ideologica, grazie alla scelta di sostenere su di un piano critico non solo soluzioni alternative di spettacolo ma una rifondazione del codice linguistico del teatro e della sua identità quale arte, partendo da un barthiano grado zero della scrittura.

³ G. Bartolucci, *Al di là di una critica tecnico-formale*, in G. Bartolucci, *Teatro-corpo: Teatro-immagine*, Padova, Marsilio, 1970, p. 92.

Questa Nuova Critica viene identificata in genere con Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini e Franco Quadri, i quattro promotori del Convegno per un nuovo teatro che si tenne nel giugno del 1967 ad Ivrea e che rappresenta il primo momento di organizzazione in un discorso comune, culturale quanto produttivo, dei fermenti di innovazione del teatro italiano degli anni sessanta. Ma bisogna comprendere nel gruppo quanto meno Italo Moscati, Achille Mango, per certi aspetti Corrado Augias, e in anni più recenti Franco Cordelli. Si tratta di una generazione che fece della militanza, sulla scia di quanto stava accadendo nelle arti visive e nella letteratura, un valore, anzi il valore costitutivo del mestiere. Dove militanza vuole dire battaglia nelle scelte, rifiuto di una pretestuosa oggettività nel giudizio, adesione e sostegno al cambiamento, frequentazione di un campo d'azione contiguo a quello della pratica artistica. Questa militanza, che porta la critica a farsi curatrice di eventi oltre che osservatrice (secondo l'esempio proposto nelle arti visive da Germano Celant e Achille Bonito Oliva), induce la Nuova Critica a cimentarsi con l'organizzazione o meglio con l'operatività culturale oltre che con la scrittura.

L'esempio più limpido e conseguente di questa scelta è Giuseppe Bartolucci che progressivamente affida la sua visione teatrale sempre più alla produzione di eventi destinati a identificare e promuovere nuove tendenze artistiche e sempre meno alla scrittura, quanto meno a una scrittura criticamente autonoma, cioè slegata dall'evento, una scrittura che non sia sostegno insomma ma ancora recensione. Il luogo fisico in cui questa ipotesi di militanza trovò il suo primo momento sperimentale è giustappunto Ivrea. Di quell'evento molto si è detto, nel bene e nel male, ma certo, pur senza scadere in enfasi mitizzanti, appare corretto sostenere che si tratta di un momento cruciale di passaggio e di crescita, anche se per taluni lo fu di crisi o addirittura di fallimento, nella nascita del Nuovo Teatro ma anche in quella di una Nuova Critica.⁴

Oltre che termine per indicare una certo schieramento e una certa strategia operativa la Nuova Critica però è anche altro: il tentativo di formulare una diversa ipotesi di analisi dello spettacolo che sapesse interagire con i fermenti del Nuovo Teatro concorrendo al processo di costruzione della sua identità. Con Nuova Critica, dunque, possiamo intendere l'ipotesi di una identità altra della critica che sta alla critica ufficiale come il Nuovo Teatro sta al teatro di repertorio e a quello di regia.

Si tratta di una critica che parte da premesse culturali particolari che riguardano anzitutto la sua dimensione metodologica. Premesse che

⁴ Una puntuale ricostruzione delle premesse teoriche ma anche della effettiva programmazione delle giornate del giugno 1967 si trova in D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967*, Corrazzano, Titivillus, 2010.

vengono affrontate in una serie di tentativi di analisi teorica che vale la pena di analizzare.

Un primo gruppo di tali tentativi è raccolto nel numero 3/4 di «Teatro», la «Rassegna trimestrale di ricerca teatrale» diretta da Bartolucci, Capriolo e Fadini, cioè dai tre quarti del gruppo di Ivrea. Il numero, che è datato estate-autunno 1968, è dedicato in gran parte alla Nuova Critica e alle sue problematiche con tre interventi tematici – Moscati, Fadini e Bartolucci – due ‘ritratti critici’ di matrice europea, Dort e Tynan, più uno scritto di Arbasino che è un suo personale attraversamento dello stato del teatro italiano, emblematico della sua personalissima scrittura critica. Va aggiunto che nello stesso numero della rivista viene pubblicata anche la prima traduzione di *Mensch und Kunstfigur* di Oscar Schlemmer (col titolo *Uomo e figura d'arte* che verrà modificato nella successiva e più nota edizione di Einaudi in *Uomo e figura artistica*), documento importantissimo di un approccio diverso alla recitazione maturato nell’ambito delle avanguardie storiche, che non è accompagnato, però, purtroppo da alcun tipo di commento, restando così, un po’ misteriosamente, come la testimonianza muta di un ‘possibile’ della recitazione completamente altro e diverso rispetto alle pratiche attoriche correnti.⁵

L’articolo di Italo Moscati si intitola significativamente *Esiste una ‘nuova’ critica?* I punti salienti del discorso sono due: il rapporto della critica con l’istituzione teatrale, culturale e politica; il rapporto col nuovo. La ‘nuova critica’ dunque appare una categoria e una sfida metodologica e non una scuola di pensiero.

Moscati parte dalla constatazione dell’egemonia della regia nel teatro italiano – ed è interessantissimo come il teatro di regia si sia trasformato in ‘regime’, o almeno così sia percepito dagli artisti più innovativi e radicali, nel giro di appena un ventennio – di cui coglie pesanti ricadute anche sul piano della critica.

È il tempo del regista demiurgo – scrive. La critica tiene i flabelli e accompagna la sedia gestatoria tra la folla che sventola fazzoletti e asciuga le lacrime.⁶

È un concetto, quello di una regia che invade il campo della critica in quanto ne anticipa o addirittura ne sostituisce il compito esegetico, che torna anche in altri testi del periodo, ad esempio in *Al di là della critica tecnico-formale* di Bartolucci di due anni successivo. Ci sarebbe insomma, a quanto ne dice Moscati, uno spiazzamento ‘per convenzione’ della critica, abituata a ricalcare il modello esegetico già preimpostato dalla regia, cui fa da contraltare una crisi ‘da trauma’ scatenata dall’impatto con un nuovo di

⁵ O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnar, *Il teatro del Bauhaus*, Torino, Einaudi, 1975.

⁶ I. Moscati, *Esiste una ‘nuova’ critica?*, in «Teatro», n.3/4, estate-autunno 1968, p. 11.

cui sfuggono le coordinate di riferimento, e qui Moscati fa il caso soprattutto del Living e di Bene.⁷ Anzi soprattutto del Living, perché è il gruppo americano ad aver lanciato la proposta più difficilmente assimilabile (anche più di Bene e Leo De Berardinis); una proposta affidata al coinvolgimento di spazio attore e spettatore in un tutt'uno e all'azione fisica come tramite comunicativo privilegiato.

Il Living contrappone alla parola la presenza concreta del gesto che chiude in sé il tentativo di imprigionare una serie di motivazioni indiscutibili in un certo modo superiori.⁸

Quello proposto da Moscati è un conflitto di modelli: un teatro di innovazione ed invenzione linguistica contrapposto ad una critica di interpretazione, che ha difficoltà a porsi in un corretto rapporto di lettura con lo spettacolo. Pur se non esplicitamente dichiarato il terreno della 'incomprensione' è esattamente quello della recitazione. Dietro «la presenza concreta del gesto» si legge tutta la strategia dell'*azione fisica* messa in campo dal Living ai tempi dei *Mysteries*, di *Antigone* e di *Paradise Now*. Ma appunto tale scenario linguistico di riferimento, che è anche uno scenario teorico, si legge solo in controluce nell'articolo, vale a dire che Moscati non lo affronta in quanto tale – come modello di un diverso modo di concepire e praticare la recitazione – ma come una soluzione argomentativa all'interno del suo tentativo di dare conto del più generale modello di lavoro del Living. Il gesto, insomma, è citato come segno della scrittura scenica del Living, non come segno di una più specifica progettualità d'attore.

Anche il discorso di Fadini, intitolato *Al di là della critica formale*, parte da due premesse: il concetto di scrittura di Blanchot applicato al teatro e il superamento della visione registica come interpretazione aprioristica, cioè pre-scenica, del testo. Sono due indicazioni interessanti perché aiutano a capire lo scenario di riferimento che accompagna la genesi del concetto di scrittura scenica, che si va affermando come parametro di lettura del Nuovo Teatro.⁹ La prima perché sposta il discorso lateralmente, cercando in territori altri della ricerca culturale dei termini di riferimento, la seconda, invece, perché nasce da un'analisi tutta interna alle pratiche teatrali.

Blanchot, come è noto, individua nella pratica letteraria una netta distinzione tra la scrittura, che è un processo in divenire fondamentalmente infinito, un atto creativo, e il testo che di quella stessa scrittura rappresenta non l'obiettivo e il fine ma una sorta di inevitabile sedimentazione nel

⁷ «Niente correnti d'aria o improvvise tempeste: la critica funziona come una specie di ufficio di previsioni metereologiche che anche quando sbaglia ha sempre pronto l'alibi», Ivi.

⁸ Ivi, p. 14.

⁹ Mi permetto, al riguardo, di rimandare al mio *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

prodotto. Nel Nuovo Teatro Fadini riscontra un procedimento analogo, lì dove l'elaborazione di nuovi procedimenti di scrittura teatrale, la scrittura scenica, acquista un peso maggiore rispetto alla realizzazione dello spettacolo, inteso come risultato finale e sintesi formale dei procedimenti stessi di scrittura.

La seconda indicazione, il superamento cioè dei paradigmi della regia critica, esprime, più in concreto, come la nozione blanchottiana di scrittura si traduca in pratica operativa. Se nella regia critica l'invenzione è frutto di un lavoro preliminare di interpretazione drammaturgica, nel Nuovo Teatro (va detto che Fadini non utilizza esplicitamente il termine), viceversa, l'atto interpretativo (si parla ancora comunque di una dialettica tra testo e messa in scena) è tutto concretizzato nell'evento scenico, quindi in una scena che si fa scrittura di per sé.

La Nuova critica deve, dunque, attrezzarsi a leggere queste diverse procedure di linguaggio. La prima conclusione cui giunge Fadini, significativamente, sembra nascere proprio da quella situazione di cortocircuito culturale tra critica e operatività artistica che caratterizza quegli anni. Usa infatti, per introdurre il suo argomento, un riferimento a Leo De Berardinis, allora giovanissimo artista emergente rispetto agli appena più maturi Bene, Quartucci e Ricci. Scrive Fadini

La nuova critica, dice in sintesi Leo, deve fare i conti con un tipo nuovo di lavoro che non presuppone questa scelta [l'interpretazione pre-scenica della regia critica], ma che la attua nel momento stesso della realizzazione.¹⁰

Come dirà anni dopo Maurizio Grande, la critica si trova a fare i conti con un sistema di segni, quale è la scrittura scenica, e non più con un sistema di interpretazione, di mediazione di segni, quale è considerata la regia rispetto al testo drammatico.¹¹ Questo nuovo scenario

mette in crisi anche l'analisi critica, che deve fare i conti con un tessuto non marginato, nel quale sono state abolite le mediazioni tradizionali.¹²

La Nuova Critica, nella visione di Fadini, è la risposta a questa provocazione del linguaggio. Una risposta che non può più trincerarsi dietro analisi formali del prodotto. Vale la pena riportare un lungo passaggio del suo discorso che è molto preciso al proposito

Il lavoro critico non ha alcun senso se non all'interno della struttura. È questa sua collocazione ciò che permette di rinnovare i procedimenti. La critica formale può oggi essere definita soltanto sul piano dei procedimenti tecnici

¹⁰ E. Fadini, *Al di là della critica formale*, in «Teatro», n. 3/4, estate autunno 1968, p. 43.

¹¹ M. Grande, *La regia come scrittura di scena*, in *Gli anni di Peter Brook*, a cura di G. Banu e A. Martinez, Milano, Ubulibri, 1990.

¹² E. Fadini, *Al di là della critica formale*, cit., p.43.

(linguistici, operazionali, ecc.). Ma tali procedimenti non offrono oggi alcun appiglio sul piano dei contenuti reali del discorso scenico. Presi in tal senso i procedimenti tecnici di linguaggio determinano la natura della critica che ad essi si applica.¹³

Fadini di fatto, anticipando quanto abbiamo già riscontrato in Bartolucci, sostiene che lo statuto interpretativo della critica teatrale dipende dalla nuova collocazione linguistica del teatro – e pensa al Nuovo Teatro ovviamente – che spostando il suo peso drammaturgico sull'evento agito obbliga a una lettura trasversale di tale evento, per trarne fuori la logica di scrittura più che una descrizione formale e, come tale, esteriore.

Il discorso si conclude così, con l'affermazione che una Nuova Critica deve attrezzarsi a leggere in una prospettiva drammaturgica la scrittura scenica, riuscendo a coglierne i motivi drammaturgici profondi (con un termine un po' obsoleto ma tutt'altro che inutile diremmo: i contenuti) che sono espressi dalla costruzione scenica dell'evento teatrale, lì dove la critica, viceversa, è abituata a leggere nel fatto scenico solo la traduzione del concetto drammatico portato dal testo letterario.

Nel momento in cui il peso drammatico è tutto spostato sulla scena ci si aspetterebbe che Fadini affrontasse la questione del nuovo ruolo che in tale procedimento linguistico assume l'attore, anche tenendo presenti i suoi oggetti di riferimento, il solito Living ma anche Leo che è nominato espressamente. Invece niente, la sua resta una riflessione generale di metodo che non affronta l'ambito dei singoli specifici linguistici.

Occorre chiedersi il perché di una simile scelta. È attribuibile solo alla volontà di limitarsi a tratteggiare delle premesse metodologiche o c'è dell'altro? Il dato che emerge è che la nuova visione critica proposta da Fadini debba riguardare una diversa strategia complessiva dello spettacolo. Saper vedere il nuovo e nel nuovo un codice drammaturgico antagonista rispetto a quello tipico della regia di interpretazione. Leggere il tutto della scrittura scenica e non le sue componenti.

Per adesso fermiamo le nostre considerazioni qui e passiamo a considerare il terzo tentativo di 'critica della critica', dopo quelli di Moscati e Fadini, quello di Bartolucci, il quale pubblica sullo stesso numero di «Teatro» *Per un nuovo 'senso dello spettacolo'*, ma torna sul tema anche in altre occasioni nel decennio in questione (in seguito lo farà ancora, sempre attento alla funzione della critica in rapporto alle trasformazioni della scena): nel già citato *Al di là della critica tecnico-formale*, che anche nel titolo è una sorta di ideale risposta all'intervento di Fadini, in *Per un diverso linguaggio critico*, che è una breve ricostruzione per exempla di pratiche critiche da Marco Praga fino ad Arbasino, e *La descrizione anestetizzante*, che viceversa è un'analisi tutta dedicata a *Grazie per le magnifiche rose* dello stesso

¹³ Ivi, p. 44.

Arbasino.¹⁴ Tenteremo, quindi, di dare conto della sua posizione (anche se in grande sintesi) facendo riferimento al complesso di questi scritti.

Come si ricorderà è in *Al di là della critica tecnico-formale* che Bartolucci propone l'affermazione paradigmatica, quasi in forma di slogan, che lega Nuova Critica e Nuovo Teatro, affermazione di cui si può cogliere l'ispirazione nell'ipotesi di Fadini di un critico coinvolto nelle strutture del linguaggio più che nel prodotto. Bartolucci, però, oltre a sintetizzare in modo efficacissimo quel concetto lo sviluppa e direziona meglio

ogni lettura di spettacolo è un'acquisizione di linguaggio, è una riflessione sull'operatività. Entrare in merito alla norma di scrittura scenica, è già porsi dentro alla difficoltà stessa del far critica teatrale.¹⁵

La critica, dunque, è riflessione più che rendicontazione o recensione. Un concetto che ci risulta oggi familiare ma che a quel tempo comportava uno spostamento abbastanza significativo nella logica operativa della critica teatrale.¹⁶ Tale riflessione, sostiene Bartolucci, ha come obiettivo quello di cogliere il *movimento* dello spettacolo. Il termine utilizzato è interessante e merita qualche considerazione. Con esso Bartolucci intende la sintesi drammaturgica che si ricava dalla scrittura scenica di uno spettacolo. Il suo movimento interiore, la capacità dei segni, cioè, di produrre una loro, specificamente scenica, logica drammatica. Il 'racconto della critica' deve essere il racconto di quel movimento.

Le ragioni per cui Bartolucci sceglie di utilizzare il termine movimento non sono esplicitate - e d'altronde il suo linguaggio è proverbiale per invenzioni lessicali spesso criptiche ma altrettanto spesso illuminanti - ma è possibile intravedervi da un lato un possibile riferimento musicale - il movimento come elemento strutturale portante di una sinfonia - da un altro, più concretamente, un richiamo all'azione scenica di palcoscenico. Il movimento drammatico di uno spettacolo del Nuovo Teatro è tale perché nasce come effettivo e fisico movimento scenico. Se, dunque, il movimento di cui parla Bartolucci è sostanzialmente un concetto destinato a sintetizzare la nozione di azione scenica come fatto linguistico in sé risolto e non come mediazione dell'azione drammatica del testo, è altrettanto evidente che corrisponde ad un fare scenico che si traduce, in primo luogo, nel fare dell'attore. Il quale, prima di ogni altra cosa, è latore di un

¹⁴ *Per un diverso linguaggio critico* è pubblicato su «Nuova Corrente», n. 39-40, 1966 e *La descrizione anestetizzante* su «Il Verri», n. 21, 1966. Entrambi, assieme ad *Al di là della critica tecnico-formale*, che è datato 1969, sono poi raccolti in *Teatro-corpo. Teatro-immagine*, cit.

¹⁵ *Al di là della critica tecnico-formale*, cit., p. 99.

¹⁶ Vale la pena di ricordare, almeno per inciso, che in quegli stessi anni sta mettendo a punto nuovi e più specifici strumenti metodologici anche la storiografia teatrale, partendo da premesse, in fondo, non dissimili, vale a dire la necessità di avere come oggetto di studio lo spettacolo agito e non, o non solo, il testo drammatico.

movimento, nel senso che la sua dimensione espressiva si manifesta attraverso quell'azione fisica di cui parlava Moscati a proposito del Living. La capacità della critica di leggere il movimento drammatico sembrerebbe essere anzitutto la capacità di leggere il movimento d'attore e di farne il motore di una nuova drammaturgia scenica. Tutto questo, però, anche nel caso di Bartolucci, come ci è già occorso di fare in precedenza, è ricavato da un lavoro di interpretazione a posteriori del suo scritto e, di fatto, un discorso possibile sulla recitazione, quale argomento specifico resta sostanzialmente inespresso.

Per un 'nuovo senso dello spettacolo', il cui argomento già nel titolo è emblematico, è da questo punto di vista più esplicito, forse anche perché il suo approccio è più analitico. Affrontando la specificità del nuovo linguaggio teatrale, che definisce interdisciplinare (in quanto frutto di sconfinamenti linguistici) e contaminato (in quanto vi agiscono segni altamente formalizzati e 'materiali di vita'), Bartolucci individua tre elementi linguistici forti. Il primo è la scomparsa della scenografia tradizionalmente intesa sostituita da un uso più architettonicamente vissuto dello spazio scenico, che viene inteso in primo luogo come spazio drammaturgico di relazioni: tra gli attori, tra attori e scena, attori e oggetto, attori e spettatori.

Il secondo elemento è caratterizzato dall'«esplosione, dentro questo spazio scenico 'fisicizzato' di immagini e di suoni».¹⁷ Si tratta dell'importanza che, in termini di vera e propria scrittura drammatica e non di pura estetica formale, hanno i segni visivi e il tappeto sonoro dello spettacolo. Il terzo elemento in gioco è la corporeità. Bartolucci parla, infatti, di

insaturazione della 'corporeità' come spazio scenico assoluto e predominante, che si attua nei vari movimenti e nelle varie composizioni di quei corpi agenti sulla scena, e mediante l'eliminazione dalla scena stessa dei materiali scenici e dei punti spaziali ambientali (con la riassunzione cosciente dell'attore produttore e estrinsecatore di 'materialità' provocatoria.¹⁸

È un'affermazione che merita qualche considerazione. Un possibile discorso sull'attore passa attraverso, e solo, la dimensione del corpo. Affermazione più che comprensibile se pensiamo allo scenario di riferimento, e al Living in particolare alla cui *Antigone* le parole di Bartolucci aderiscono quasi come una descrizione letterale. Ma il dato interessante è il modo in cui il discorso sulla corporeità è introdotto. Bartolucci non parla di una nuova e diversa pratica scenica che affida alla comunicazione fisica e alla materialità del corpo un ruolo centrale. Inverte, anzi, l'ordine dell'argomentazione. Ciò che conta è la corporeità come segno scenico, segno di un corpo che ha un valore visivo di cui l'attore

¹⁷ Per un 'nuovo senso dello spettacolo', in «Teatro», n. 3/4, cit., p. 76.

¹⁸ Ivi.

diventa, nei fatti, un tramite. Un corpo che ha funzione di forma più che di persona.

La stessa definizione della corporeità come «spazio scenico assoluto e predominante» è singolare. Sembra quasi una replica a distanza a *Uomo e figura d'arte* di Schlemmer, pubblicato sullo stesso numero della rivista. Ciò che conta non è l'attore quale soggetto creatore dotato di una sua tecnica, di un suo sapere e di una sua vocazione d'arte, ma l'attore in quanto funzione di un corpo che agisce in scena e con la scena assolvendo ad una funzione visuale che assorbe in sé anche i segni tradizionalmente considerati visivi, quelli scenografici per intenderci. Se si ha in mente il Living di quegli anni, ma anche il Grotowski del *Principe costante* approdato a Spoleto nel 1967 o ancora il Brook di *US* o l'Open Theatre – come sicuramente ha Bartolucci – le ragioni di una simile scelta appaiono più chiare. Ma tali sono anche se si pensa al primo Carmelo Bene, pure se visivamente sicuramente assai meno sobrio, o a Leo e Perla delle origini ma, in fondo, anche a Quartucci e alle tentazioni astratte di Ricci. Insomma al gruppo dei 'nuovi' che era uscito come tendenza da Ivrea, staccandosi decisamente dal resto dei primi sperimentatori italiani.

Dunque un 'teatro corpo' come Bartolucci avrebbe intitolato due anni dopo un suo celebre libro, ma, per restare a quel titolo, un 'teatro corpo' che si fa 'teatro immagine'.¹⁹ È un passaggio logico molto importante che considera l'attore come un corpo di scena, come ho avuto modo di definirlo altrove, evitando di affrontare un discorso teorico del corpo, sia dal punto di vista di saperi antropologici e culturali sia dal punto di vista della costruzione di uno specifico sapere tecnico.²⁰

In *Al di là della critica tecnico-formale* questa presa di posizione è ancora più evidente. Bartolucci parla, infatti, di attori e animatori, dove il secondo termine sta a significare qualcosa che, come abbiamo detto in precedenza, fu semiologicamente definito attante. Ebbene di queste due figure, assimilate sullo stesso piano semantico, si dice che «fanno ricorso alla relazionalità psicofisica in primo luogo» sia che «si esercitino attraverso tecniche particolari, che elevino il materiale umano, o lo spoglino tendenzialmente», che siano Grotowski o il Living, verrebbe da dire, o ancora di più Leo e Perla o per certi versi Carmelo Bene.²¹ Animatori e attori – chiamiamoli performer per essere più chiari – hanno la funzione di interagire sul piano fisico ed emozionale col contesto della scena e nel rapporto scena spettatore – la relazionalità psicofisica – attraverso due modalità che vengono presentate come equivalenti: l'esaltazione della tecnica per fare del corpo un veicolo di umanità raffinata e la tendenza

¹⁹ Il libro è ovviamente il già citato *Teatro-corpo. Teatro-immagine*.

²⁰ Cfr. L. Mango, *La scrittura scenica. Un corpo e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, cit., pp. 281-345.

²¹ *Al di là della critica tecnico-formale*, cit., p. 100.

inversa di trattare il corpo come semplice segno agente, soggetto e oggetto di un'azione. Ricondurre l'attore a una dimensione performativa, scollegare tale funzione da uno specifico sapere (il sapere del corpo di cui tanto si parlerà in seguito) è un modo per trattare la recitazione come una funzione scenica.

La conclusione del ragionamento è ancora più esplicita

una corporeità a più gradi, più o meno intensa, più o meno contigua tiene unito il movimento scenico, con particolare ricorso e riferimento al corpo degli attori, che lo usano come strumento tecnico e come professionalità liberatrice.²²

Ciò che è evidente, nelle parole di Bartolucci, è la centralità ma la non autonomia del ruolo dell'attore come corpo di scena. La corporeità è il collante fondativo di quel movimento scenico che in precedenza abbiamo interpretato come linea drammaturgica di uno spettacolo basato sull'azione fisica. Una corporeità veramente singolare che appare legata al corpo dell'attore in un modo privilegiato ma non esclusivo. Bartolucci sembra parlare di una corporeità della scena di cui il corpo d'attore è elemento costitutivo ma non unico. Vero che districarsi nel viluppo dei periodi di Bartolucci non è impresa facile e che tentare interpretazioni testuali, 'alla lettera', può risultare un azzardo, ma l'ipotesi che mi sento di formulare mi sembra, per molti versi, attendibile. Un discorso dell'attore e sull'attore è pensato, nella prospettiva teorica di Bartolucci, come parte costitutiva di un discorso della scrittura scenica e sulla scrittura scenica. Questione di segni più che questione di persone. Che non vuol dire sminuire ruolo, funzione e figura dell'attore ma pensarle in una prospettiva diversa. Lì dove il decennio comincia a parlare la lingua di Artaud, Bartolucci sembra ibridare quella lingua con quella di Craig in nome di un lavoro d'attore che è letto fondamentalmente come presenza scenica.

È interessante rintracciare un simile atteggiamento anche negli *Elementi di discussione* che introducono il Convegno di Ivrea. In essi i quattro promotori tracciano le linee di quelli che avrebbero dovuto essere gli argomenti all'ordine del giorno del dibattito. Tra i firmatari c'è anche Bartolucci e quindi sembra abbastanza logico riscontrare in quel testo formule argomentative analoghe a quelle che abbiamo incontrato nei suoi testi (va detto, per inciso, che gli *Elementi* precedono gli articoli che abbiamo esaminato), ma il fatto di trovarle in un testo firmato a più mani ci autorizza a pensare che si tratti di una posizione condivisa.

Sostenendo la tesi di una scrittura scenica cui contribuiscono pariteticamente i diversi apparati linguistici, dalla scrittura drammatica allo spazio, negli *Elementi di discussione* viene proposto uno schema degli

²² Ivi.

elementi costitutivi che fondano il fatto teatrale: gesto, oggetto, scrittura drammatica, suono (fonetica e sonorizzazione), spazio scenico (luogo teatrale e rapporto platea-palcoscenico). Di ciascuno di tali elementi vengono enumerate caratteristiche e qualità in relazione al complesso della scrittura scenica.

Analogamente a quanto abbiamo riscontrato in precedenza manca uno specifico discorso sulla recitazione ma il riferimento al ruolo e alla funzione dell'attore all'interno del nuovo scenario linguistico è continuo e importante. Solo che è, anche in questo caso, desoggettivizzato in quanto non si parla dell'attore come soggetto creatore, come individuo agente. La stessa enunciazione del gesto non è introdotta per porre in questione, in termini altri, il rapporto tra il sé e il corpo ma come evidenza scenica.

Il gesto è assunto come elemento generale della corporeità in quanto presenza decisiva nel fatto teatrale e in quanto elemento determinante dell'azione drammatica.²³

Analogamente la fonetica è posta in relazione da un lato al complessivo universo di sonorizzazione dello spettacolo (non limitato alla sola dimensione umana ma comprensivo dell'insieme di suoni e rumori) da un altro alla fisicizzazione della parola (una 'parola parlata' di craighiana memoria).

Dunque gesto e fonetica sono ricondotti decisamente, e oserei dire univocamente, alla dimensione di segno scenico. Sembrano essere più pertinenti alla scrittura scenica che della recitazione. Ma, evidentemente, le due cose non sono diverse; piuttosto coincidono. La recitazione, negli *Elementi di discussione* come d'altronde negli articoli di Bartolucci è presentata come una funzione della scena, anzi la funzione centrale della scena. Non viene trattata, dunque, in una prospettiva autonoma ma come segno nell'orizzonte complessivo dei segni della scena.

Un simile atteggiamento è il portato quasi naturale della reazione ad un teatro (la critica la costruiscono gli spettacoli) che fa proprio dell'assolutizzazione dei segni scenici la sua grammatica. D'altronde, almeno per quanto concerne lo specifico della recitazione, è determinato anche dalla necessità di dover adeguare le proprie categorie interpretative ad un modello estetico, la nuova recitazione, che rifiuta ideologicamente la tradizione attorica, sia come modello estetico (l'interpretazione, immedesimata o straniata che sia) sia come tecnica.

²³ *Elementi di discussione*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, Torino, Einaudi, 1977, p. 141.

Un esempio di racconto critico

Se questi sono i parametri concettuali del discorso sulla recitazione proposto dalla Nuova Critica, in che modo essi riescono poi a tradursi nella descrizione dello spettacolo? Il problema, oltre che una questione di approccio metodologico, è anche una questione di linguaggio.

Gli esempi di veri e propri tentativi di raccontare analiticamente la recitazione come scrittura di scena sono abbastanza pochi. L'attenzione, specie nel respiro breve della recensione giornalistica, è polarizzata generalmente sull'invenzione scenica, sulla ridefinizione dei pesi drammaturgici tra parola e scena, sulla diramazione dissonante rispetto al modello registico dominante, quello della regia critica. La recitazione in quanto tale ha uno spazio circoscritto e limitato. Oltretutto sono evidenti le difficoltà nel trovare gli adeguati strumenti lessicali attraverso i quali raccontarla, nel momento in cui quelli tradizionali non sembrano più essere utilmente utilizzabili.

È interessante notare come affronti un simile dilemma un critico della vecchia scuola come Arnaldo Frateili, che si era formato all'insegnamento di Silvio d'Amico. Recensendo su «Sipario» i *Mysteries* del Living, Frateili fa uno sforzo notevole di invenzione proprio sul piano lessicale per rendere conto adeguatamente della recitazione degli attori. Lo spettacolo in una qualche misura lo convince proprio riguardo alle capacità espressive degli attori, mentre nutre qualche dubbio sull'impianto drammaturgico limitato, secondo lui, alla pura esibizione di esercizi e di tecniche. Prova, quindi, a tratteggiare una descrizione delle qualità attoriche che ha visto tradursi in azioni sceniche il cui senso, però, gli sfugge. Il risultato è singolare.

Strani tipi di giovani uomini – scrive al proposito degli attori del Living – parte bianchi alcuni negri, che talora sembrano usciti dalle tele di Davide Rossetti e talaltra da quelle di Ensor e di Grosz, vestiti nel modo più sciatto e dimesso come operai al lavoro, ma animati da una sorta d'invasamento tra mistico e orgiastico, spoglio d'ogni carattere erotico.²⁴

Più che il riferimento a modi del comportamento che evocano i primi barlumi della contestazione giovanile, ciò che colpisce nel 'ritratto' di Frateili è il rimando pittorico. Per capire quegli attori ha bisogno di una sorta di immaginario visivo di riferimento. Più singolare ancora è il modo in cui rendiconta alcuni passaggi cruciali dello spettacolo. La scena della respirazione yoga diventa un «soffiarsi di naso degli attori con la carta igienica fino a farsi uscire fuori l'anima»; la sequenza del coro che accompagna gli slogan contro la guerra è descritta come

²⁴ A. Frateili, *I Misteri del Living Theatre*, in «Sipario», n. 229, maggio 1965, p. 21.

un ronzio d'aeroplano che diventa suono d'organo, quindi accenno di canto corale quindi urlo spegnentesi in un mormorio: quadro di un effetto bellissimo.²⁵

Altrove parla di

quadri plastici o smorfie a lingua fuori e gesti incontrollati di spastici e di epilettici, estasi di dissennati, stranuti magari culminanti in un pernacchio [...]. Chiude lo spettacolo una sorta di epidemia colerica e atomica.²⁶

Se si considera che Frateili non utilizza questo lessico per sminuire il lavoro degli attori del Living o per ironizzarvi sopra è evidente come il suo sia una sorta di tentativo di coniare una nuova aggettivazione per descrivere la qualità espressiva di attori che non corrispondono ai modelli cui è abituato. Cambia il contenuto, verrebbe da dire, nel modo di descrivere l'attore ma non la modalità d'approccio alla recitazione che, anche se in un modo particolare, continua ad essere trattata attraverso la suggestione dei riferimenti percettivi ed emotivi del critico.

La recensione di Frateili si muove, però, al di fuori del perimetro del nostro discorso. Vediamo, invece, se riusciamo a trovare, all'interno della Nuova Critica, esempi più pertinenti. In realtà anche la Nuova Critica manifesta una certa difficoltà, o quanto meno una certa ritrosia ad affrontare un discorso specifico sulla recitazione nel momento in cui si cimenta con la descrizione, ricostruzione analitica dello spettacolo. Per lo più si sofferma sul tono d'insieme, sull'emergenza drammatica eccentrica e provocatrice, sulle fratture rispetto ai codici, sul 'movimento scenico', per dirla con Bartolucci. Le ragioni sono evidentemente le stesse che abbiamo enunciato affrontando il discorso nella sua dimensione teorica. Ma c'è qualche tentativo significativo, nella direzione che ci interessa, e mi preme, in questa sede, ricordarne due: il primo è l'ampia recensione all'*Antigone* del Living, pubblicata da Franco Quadri sul numero 1 di «Teatro» nell'estate del 1967, il secondo è la recensione che Bartolucci dedica a *Sir and Lady Macbeth* di Leo de Berardinis e Perla Peragallo.²⁷ Mi limiterò, però, in questa sede ad analizzare quest'ultima, sia perché è di Bartolucci, le cui posizioni teoriche abbiamo trattato in precedenza, sia perché particolarmente aderente al tentativo di raccontare l'attore all'interno del racconto della scena.

Sir and Lady Macbeth (1968) è il secondo spettacolo di Leo e Perla, dopo il debutto con *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* che era

²⁵ Ivi, p. 22.

²⁶ Ivi.

²⁷ Uso il termine recensione per facilità di discorso, trattandosi in entrambi i casi di scritti di più ampia portata, che sfiora la saggistica. Il testo di Bartolucci è pubblicato col titolo *La luce-movimento-rumore in de Berardinis-Peragallo* in *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968.

stata la rivelazione del convegno di Ivrea. Il riferimento a Shakespeare, pur se non riducibile a mero pretesto, è una specie di condizione preliminare per risalire alla dimensione dell'orrore e dell'oscurità che si esprime attraverso un'azione dissociata e dissonante.

Sulla scena coperta da una rugginosa moquette si intrecciano i cavi elettrici e gli strumenti tecnici di controllo di una foresta tecnologica di fari luminosi e di microfoni, in mezzo a cui si staglia un povero bidè. Scossi in continuazione da una invincibile nausea, i due attori si affannano lì intorno, lady Macbeth tuffa le mani in quel bidè cercando di tirar via il sangue del rimorso: se le annusa, le lecca con la lingua, piange e vomita, mugola «ma chi poteva immaginare che quel vecchio avesse tanto sangue».²⁸

È uno spettacolo dodecafonico, con un riferimento esplicito a Schönberg presente d'altronde nella colonna sonora, che trova precisi riscontri nella recitazione, non a caso definita proprio dodecafonica da Franco Cordelli, che cerca così di dare un corpo concettuale alla presenza fisica atecnica e afunzionale dell'attore.²⁹

Bartolucci legge la drammaturgica dello spettacolo come un sistema di luce-rumore che interferisce col gesto e il comportamento attorico.

L'elemento luce, l'elemento rumore, l'elemento corpo, assumono qui, come 'segni' di rappresentazione scenica, per se stessi e per il loro configurarsi [...] una funzione innovatrice totale, in quanto non li si può prendere e considerare per una delle parti soltanto [...] secondo un procedimento che s'innesta in ciascuno di tali segni e si disinnesca di volta in volta con una particolare tensione conoscitiva.³⁰

Bartolucci definisce «tensione conoscitiva» quella che noi diversamente chiamiamo intenzione drammatica, vale a dire la capacità che i segni scenici hanno di farsi veicolo di comunicazione in se stessi e non in quanto mediatori dei segni verbali e testuali. Dunque l'intenzione drammatica è rappresentata da un'azione scenica che produce orrore sottraendolo alla sua ascendenza letteraria attraverso quella che viene definita una «volgarità poetica». Una volgarità che passa attraverso la pratica del corpo in azione.

Della Lady, Bartolucci scrive che

non c'è atteggiamento e non c'è parola in lei che faccia risalire il personaggio a qualcosa di meno sgradevole e di meno violento, dal momento che

²⁸ G. Manzella, *La bellezza amara. Il teatro di Leo de Berardinis*, Parma, Pratiche, 1993, p. 16.

²⁹ F. C[ordelli], *Nel 'Macbeth' di de Berardinis la crisi dell'artista contemporaneo*, in «Paese sera», 7 gennaio 1973.

³⁰ G. Bartolucci, *La luce-movimento-rumore in de Berardinis-Peragallo*, cit., p. 55.

l'atteggiamento predomina in lei sulla parola [...] con quei gesti e con quelle voci che si ripetono nella sgradevolezza e che danno luogo alla volgarità.³¹

Questi gesti sono il «vomito perpetuo», «il loro riversare anima e sangue dentro il bidè» con una «animalità fisicizzata al massimo, sia nel parlare che nell'incontrarsi, sia nel gestire che nello scambiarsi discorsi».³² Bartolucci sta cercando di prendere le misure di un'azione che non agisce, nel senso che non compie nulla di compiuto sia sul piano narrativo e rappresentativo che su quello simbolico.

Il vomito e la animalità non disponendosi nel tessuto drammatico per se stesse come espressioni naturalistiche di comportamento e di reazione, bensì come elementi racchiusi in un prodotto che si propone di utilizzare l'uno e l'altra come materiale scenico.³³

Quella di Leo e Perla è, dunque, una non-azione, in quanto non fa nulla, non produce dramma. È un'azione del corpo in se stesso la cui qualità scenica è specificata più avanti:

I corpi, come s'è detto, si sciogliono ora in luci, ora sono investiti da rumori, ora offrono se stessi come 'buchi', e mai in effetti si manifestano per quel che fanno in 'delirio', questo delirio essendo allora tale alternanza di rapporti dei corpi con la luce e con i rumori.³⁴

Il senso dell'orrore, nella lettura che ne dà Bartolucci, diventa dunque delirio scenico che passa tramite «il gioco dello strazio fonetico» e la «esasperazione gestica». Tramite una radicale decostruzione degli strumenti espressivi dell'attore, dunque.

Man mano che si procede nella recensione risulta sempre più evidente il peso che, nella ricostruzione della drammaturgia scenica dello spettacolo, ha il corpo in quanto veicolo di segni scenici, in relazione ad una scena, viceversa, che si impoverisce fino a ridursi al cascame di un unico oggetto degradato, il bidè, e di proiettori luminosi utilizzati a vista per scrivere cromaticamente il vuoto dell'azione.

Questo corpo, però, è sottratto alla persona dell'attore o meglio l'attore è tutto risolto in questo suo essere corpo, senza implicazioni ideologiche, come poteva essere nel Living, o simboliche, Grotowski. Il corpo e basta. Non è un caso che Bartolucci non nomini mai, durante tutta la recensione, Leo e Perla che vengono citati solo all'inizio come autori dello spettacolo. Viceversa parla sempre dei personaggi. Ciò che sta raccontando è la ricostruzione dell'azione drammatica della scrittura scenica di cui gli attori,

³¹ Ivi, p. 54.

³² Ivi.

³³ Ivi.

³⁴ Ivi, p. 56.

in quanto soggetti, non sono che una funzione e di cui i loro corpi, invece, sono segno. Di fatto Bartolucci è interessato a dare conto della figura scenica e non della modalità interpretativa, del segno e non di chi lo produce. Il che è perfettamente in linea con le premesse teoriche da cui siamo partiti. Vedere e far vedere al lettore lo spettacolo, che è secondo Bartolucci la missione della critica, è penetrare nella struttura compositiva dell'opera e raccontarla in quel suo essere sistema paritetico di segni. Ciò che conta è la nuova costruzione della scena che agisce in proprio quale modello di una drammaturgia altra. Parlare della recitazione in quanto tale, ricondurre cioè il segno scenico alla dimensione del lavoro d'attore, con le sue problematiche di interpretazione e le sue tecniche, avrebbe significato, per Bartolucci, tradire la vocazione della scrittura scenica. L'attore, nel suo discorso, è corpo di scena, segno tra i segni della visione teatrale. Il suo è, dunque, un modo eccentrico di produrre un discorso sulla recitazione: la corporeità sostituisce di fatto la recitazione e il gesto/voce l'attore. In questo modo la lettura critica ribadisce e in fondo enfatizza l'ipotesi di scrittura scenica come scrittura di un'altra drammaturgia che tutto ingloba e tutto tratta come segno della scena.

Il discorso del critico, quando si confronta con la materia viva dello spettacolo, ha interesse di fermare l'attenzione del lettore su questa alterità. Il suo obiettivo è delineare le pratiche procedurali di una drammaturgia che non solo nega il primato della letteratura e della parola ma afferma un sistema di segni che è impossibile ricondurre a competenze ed ambiti specialistici, come può essere quello della recitazione, cui viene negato, di conseguenza, lo spazio di una trattazione specifica. Finisce, così, Bartolucci per parlare di recitazione senza, di fatto, farlo mai. Non perché la ignori o non ne sappia o voglia parlare, ma perché la legge come segno tra i segni, come elemento linguistico (il corpo segno) e non come attività o arte specializzata.

Daniela Visone

Carmelo Bene. Un attore artifex agli esordi tra provocazione e conformismo borghese.

Quando nell'ottobre del 1959 Carmelo Bene si presenta in scena al Teatro delle Arti di Roma nelle vesti di Caligola fa la sua «entrata da protagonista»³⁵ nell'ambito del teatro italiano ufficialmente 'governato'

³⁵ P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 1997, p. 41.

dagli Stabili e dalla regia, che, anche se inaugurata da poco, risultava in qualche modo «già da contraddire o addirittura da superare».³⁶ Come afferma Bartolucci, egli comincia dove c'è il vuoto, «o meglio anticipa la coscienza del vuoto sulle soglie degli anni Sessanta, nel momento in cui troppi continuavano ad esaltare il proprio lavoro».³⁷ La sua rivoluzione prende le mosse dall'insoddisfazione verso il sistema teatrale vigente e, pertanto, inizialmente appare «indistinta», «etica» e basata su una forte dose di «individualismo», perché è spinta dall'intuito; in altre parole, Bene sa soltanto «come non bisogna fare, come non bisogna parlare, come non bisogna comportarsi sulla scena»³⁸ e con questa consapevolezza (del 'vuoto') comincia la ricerca di un nuovo codice linguistico.

La critica svolge un ruolo fondamentale per l'affermarsi della sua personalità e delle sue spinte rifondatrici, in quanto sia gli estimatori che i detrattori, ponendolo al centro delle loro valutazioni in positivo o in negativo, concorrono a farlo emergere da quell'anonimato cui tutti gli altri artisti del teatro di ricerca degli anni Sessanta saranno lungamente destinati. D'altronde, come sottolinea Giacchè, «lo sbigottito accanimento della critica fa durare il suo esordio per almeno un decennio, rinnovando a ogni suo spettacolo tanto il rifiuto che la sorpresa e facendo di ogni sua 'prima' una prima volta».³⁹ Questo reiterato esordio, dunque, lo rende il protagonista assoluto nei documenti a stampa di questo periodo, a partire proprio da *Caligola* che lo vede in scena come attore, mentre la regia era affidata ad Alberto Ruggiero. In realtà, fin da quel primo debutto, Bene «si rende conto che la rivoluzione teatrale in Italia doveva passare, prima di tutto, per la zona dello scandalo».⁴⁰ Pertanto, sceglie un nome metaforico per la sua prima compagnia, 'I Liberi', con cui si vuole imporre come l'alternativa ovvero come «l'unica, vera scapigliatura che abbia avuto la miseria del teatro italiano»;⁴¹ e, contemporaneamente genera curiosità e aspettativa intorno allo spettacolo, riuscendo ad avere la concessione dei diritti da Camus «in cambio di un biglietto alla prima» e affiggendo «manifesti stranissimi per tutta Roma. Frasi stralciate e lasciate lì sospese, senza spiegazione alcuna. *Io voglio soltanto la luna, Vivere è il contrario d'amare*».⁴²

In questo modo il suo debutto non poteva passare di certo inosservato; al contrario, la sua prima d'attore si segnala come «letteralmente autorevole»,

³⁶ Ivi, p. 37.

³⁷ G. Bartolucci, *Carmelo Bene o della sovversione*, in *La scrittura scenica*, Roma, Lerici Editore, 1968, p. 16.

³⁸ Ivi

³⁹ P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 35.

⁴⁰ D. Cappelletti, *La sperimentazione teatrale in Italia, tra norma e devianza*, Torino, Edizioni Rai, 1981, p. 34.

⁴¹ C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998, p. 59.

⁴² Ivi, pp. 58-59.

perché attira l'attenzione di tanti, finanche troppi testimoni, a fronte di una prima prestazione «che si può certo immaginare acerba».⁴³ Nell'autobiografia scritta con Giancarlo Dotto, Bene sostiene che i critici presenti alla prima rimasero fortemente colpiti dal tipo di recitazione in quanto rappresentava una «novità assoluta», perché era molto ritmata, più in linea con il verso che con la prosa: Bragaglia lo avrebbe definito «un attore di razza», Galloni, «un attore nuovo, pieno d'idee e di mezzi tecnici», De Feo, un fenomeno da «tenere d'occhio».⁴⁴ A colpire la platea, secondo Bene, sarebbero stati essenzialmente due fattori: la sua sperimentazione sulla voce – «non c'erano né microfoni né amplificazione, ma era come se ci fossero»⁴⁵ – e il suo ostentato disprezzo per il pubblico, «che gli attori italiani si sognano».⁴⁶ Al di là della leggenda personale da cui può essere ammantato il ricordo degli inizi, di fatto quel debutto fa effettivamente scalpore: tutti i critici presenti, pur divisi tra favorevoli e contrari, concordano su «un atteggiamento di diffidente ammirazione»;⁴⁷ atteggiamento questo che verrà mantenuto in linea di massima anche per gli spettacoli successivi e almeno fino alla metà degli anni Sessanta. Sandro De Feo nella cronaca dello spettacolo descrive la sua apparizione sulle scene italiane come un autentico «pugno nello stomaco»⁴⁸ e registra qualcosa che si preciserà meglio con il tempo ma che già in questo spettacolo traspare nei tratti di una «scandalosa grandezza».⁴⁹ Il paradosso di quelle prime recensioni, come afferma Giacchè, «soprattutto quelle affrettate e malevole, è la loro sconcertante precisione nell'individuare le qualità e le necessità del teatro di Carmelo Bene»,⁵⁰ che si caratterizza sin dagli inizi per la deformazione e la distorsione della voce e del gesto. Così, fin dal suo debutto, si sottolinea la sua particolare recitazione che appare «spericolata tutta forzature grottesche di toni e sottolineature di colpi e rulli di tamburo, tra un gesticolare da balletto e un continuo saltellare di luci sceniche»;⁵¹ mentre nel personaggio di Caligola, Bene appare «meditato, quantunque troppo mutevole e cangiante nell'impiego della voce e del gesto».⁵² Bene, così, si pone sulla scena italiana

⁴³ P. Giacchè, *Camelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., pp. 41-42.

⁴⁴ C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 61.

⁴⁵ Ivi

⁴⁶ Ivi

⁴⁷ P. Giacchè, *Camelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 44.

⁴⁸ S. De Feo, *L'imperatore esistenzialista*, in «L'Espresso», 11. 10. 1959, p. 27.

⁴⁹ Ivi

⁵⁰ P. Giacchè, *Camelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 44.

⁵¹ A. Frateili, *Un Caligola esistenzialista nell'interpretazione di un gruppo di ribelli*, in «Sipario», n. 163, novembre 1959, p. 24..

⁵² N. Ciarletta, *'Caligola' di Camus alle Arti*, in «Paese Sera», 2 ottobre 1959.

già come il caso che fa discutere di sé per «alcune qualità smodate» che promettono interessanti risvolti per il futuro.⁵³

Fin da subito, dunque, la maggior parte dei critici dimostra di apprezzare le sue 'trovate', ma come vedremo meglio nel racconto della ricezione degli spettacoli degli anni Sessanta, «gli negheranno le ricerche»,⁵⁴ concorrendo alla costruzione di un fenomeno-Bene, adoperato «come schermo per evitare un aperto confronto con il suo teatro».⁵⁵ Pertanto, la critica che gli viene mossa fin da subito per neutralizzare non tanto la sua personalità eversiva – che esercita comunque un certo fascino – quanto la sua modalità operativa è, da un lato, quella di battere la strada della provocazione e, dall'altro, quella di praticare una rivoluzione borghese e fine a se stessa, dando vita nei suoi spettacoli ad una sorta di «manierismo in voga», come dice Pandolfi a proposito de *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (1961):

Carmelo Bene mette in opera un fantasioso ingegno teatrale, ricco di prospettive e di risorse soprattutto sotto l'aspetto figurativo, [...] purtroppo non si sa bene a servizio di quale causa⁵⁶

In altre parole, Pandolfi sottolinea che si tratta di uno spettacolo apparentemente d'avanguardia, in sostanza, però, incapace di esercitare «una funzione salutare contro il dilagante conformismo dei teatri stabili e delle compagnie primarie», fondato com'è «su un solipsismo d'attore, ripetitivo e vano».⁵⁷ Un altro modo per far passare in secondo piano il confronto diretto con il suo teatro, consiste nel togliergli la patente d'attore, e di artista, per giustificare le sue «penose esibizioni [...] come le manifestazioni di individui clinicamente dissociati».⁵⁸

Mentre la critica ufficiale tende a giudicare gli spettacoli di Bene nell'ottica della provocazione o del conformismo borghese o a liquidarli come estrosità *tout court*, nel corso delle sue sperimentazioni si va affermando un metodo molto innovativo di scrittura della scena, che consiste proprio nella riscrittura dei testi, sia classici che contemporanei, attraverso tagli e contaminazioni con altri autori. Questo tipo di operazione fa scalpore in un'epoca in cui, come sottolinea Bartolucci, le metodologie utilizzate per la messa in scena si fondano principalmente sul recupero filologico e

⁵³ A. Frateili, *Un Caligola esistenzialista nell'interpretazione di un gruppo di ribelli*, in «Sipario», cit., p. 24.

⁵⁴ P. Giacchè, *Camelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 44.

⁵⁵ Ivi, p. 42.

⁵⁶ V. Pandolfi, *Le attrazioni dell'avanguardia: a servizio di quale causa*, in «Il Dramma», n. 301, ottobre 1961, p. 75.

⁵⁷ Ivi, p. 76.

⁵⁸ Vice, *Cabaret Gregorio al ridotto*, in «Il Tempo», 21. 10. 1961.

sull'attualizzazione dei testi.⁵⁹ Invece, l'operazione di riscrittura attuata da Bene prevede, in primo luogo, una lettura critica che porta a una sorta di 'tradimento' della lettera del testo: l'infedeltà soltanto letterale serve non a dissacrarlo il testo, bensì «a coglierne il suo nucleo essenziale, allo scopo di rivitalizzarne il senso profondo».⁶⁰ In secondo luogo, prevede che le suggestioni provenienti da altri testi non rimangano su un piano letterale, ma si fondano in un linguaggio della scena che le trasforma in elementi stilistici profondi.⁶¹ Bene si presenta così come il creatore unico della scena, un attore *artifex* che assoggetta a sé tutti gli elementi scenici, ispirandosi implicitamente ed esplicitamente alla tradizione del grande attore, di cui tuttavia rifiuta «la vanità e la magniloquenza, la incostanza e la retorica».⁶² In altre parole, l'artista pugliese assimila la tradizione del grande attore per negarne la sua essenza intima e per mostrare in scena l'impossibilità di rappresentare. Paradossalmente, allora, si trasforma in un non attore che, come sostiene lui stesso, «è la perfetta fusione del grande attore critico e l'istrione-cabotin che, *in continuum*, si assume il compito di complicare la vita al grande attore».⁶³

Non esistendo ancora ufficialmente una metodologia di lettura e di interpretazione critica adeguata, è molto significativo che contemporaneamente all'affermarsi di un nuovo linguaggio teatrale, muova i suoi primi passi anche una critica militante che ruota soprattutto intorno alle pagine di «Sipario», ed è capeggiata da Quadri – che dal 1962 è capo redattore della rivista – da Augias, Bartolucci, Capriolo, Fadini, Achille Mango; questa critica militante, dunque, comincia non solo ad interessarsi alle nuove operazioni linguistiche, frequentando gli stessi luoghi in cui cominciano a diffondersi (le cosiddette 'cantine romane'), ma trova in esse un importante termine di confronto in base al quale realizzare un nuovo linguaggio critico.

Tuttavia, nonostante la «diffidenza» con cui osserva il «fenomeno», anche la critica ufficiale non può fare a meno di esprimere qualche giudizio positivo, come nel caso dell'*Amleto* del 1962, senza nascondere però un certo disagio di fronte al fatto che «i personaggi, le situazioni divengono sempre pretesti per compiere una deformazione che ha un'identificabile matrice d'irrazionalità», mentre «il valore delle parole si annulla in una serie di emozioni, di sensazioni visive», la drammaturgia si riduce a una «continua sovrapposizione di scene e dialoghi», e la regia diventa «quasi un montaggio cinematografico: operazione suggestiva ma facile, in quanto

⁵⁹ G. Bartolucci, *Della critica e sulla critica per Carmelo Bene*, in «Bianco e Nero», nn. 11-12, Roma, Novembre-Dicembre 1973.

⁶⁰ A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, Edizioni ETS, 2004, p. 60.

⁶¹ Ivi, p. 61.

⁶² G. Bartolucci, *Per una lettura di Carmelo Bene dal sessanta al settanta*, in «Bianco e Nero», cit.

⁶³ C. Bene, *Opere*, Milano, Bompiani, 1995, p. 1026.

lo svolgimento scenico è presupposto negli spettatori». ⁶⁴ Lo stesso disagio viene espresso per *l'Edoardo II* allestito nel 1963, perché Bene riesce «nella sua duplice veste di regista e di protagonista e con incredibile disinvoltura, a trasformare il dramma elisabettiano in una farsa alla Macario e i personaggi in delle rozze e balbettanti macchiette». ⁶⁵

Dunque, la critica ufficiale non vuole o non sa leggere i suoi spettacoli e, pertanto, li considera semplicemente come degli 'scherzi insolenti' compiuti ai danni del teatro classico. Allo stesso tempo, però, dalle stesse recensioni si evince che un metodo operativo negli spettacoli di Bene comincia ormai a definirsi. A proposito dell'*Amleto*, infatti, come abbiamo visto, il recensore parla di una scrittura scenica che trova un suo modello nel «montaggio cinematografico», perché, del tutto autonoma rispetto alla fabula dal punto di vista dell'andamento cronologico, asseconda fino in fondo l'immaginazione del regista, che può spingersi ben oltre lo scardinamento spazio-temporale, e trasformare così *l'Edoardo II* in una farsa, o la *Salomè* (1964) in «una specie di cocktail-party o di *partouze*». ⁶⁶ In questo processo di (ri)scrittura, dunque, si afferma in pieno la crisi del principio di causalità, per cui il montaggio diventa «l'unico strumento coesivo legittimato»; allo stesso tempo, l'attore «finisce per vivere quanto sta agendo con un senso totale di straniamento», ⁶⁷ mentre lo spettatore è chiamato in prima persona ad interpretare un messaggio che, secondo la definizione di Eco in *Opera aperta*, si fa «plurivoco», ⁶⁸ cioè intenzionalmente 'aperto'.

Questa nuova modalità linguistica, però, indispetta la critica ufficiale che la considera superficiale o addirittura frutto dell'egoismo tipico della personalità di Bene. In altre parole, questa operazione di «fare teatro non con un testo, ma prendendo spunto da un testo» non sarebbe riconducibile ad un metodo di ricerca ben preciso, bensì a «un'intuizione frettolosa», cioè alla «volontà di esprimere ciò che gli passa per la mente», al desiderio di «vedere concretati sulla scena i lazzi e gli sberleffi suggeriti da un'immaginazione sensualistica che persegue il suo esclusivo vellicamento». ⁶⁹ In altre parole, tutte le sue invenzioni non appaiono come il frutto di una particolare interpretazione del testo, né di una meditata iconoclastia, ma come l'espressione di un'immaginazione che non si affida ad alcuna seria riflessione critica. Pertanto, la *Salomè* di Bene viene giudicata «una buffonesca e insensata parodia dell'atto unico dello scrittore

⁶⁴ Vice, *Amleto al Laboratorio*, in «Paese Sera», 21 ottobre 1962.

⁶⁵ Vice, *Edoardo II di Marlowe e Bene*, in «Paese Sera», 1 -5-1963.

⁶⁶ E. Flaiano, *Salomè di Carmelo Bene (da Oscar Wilde)*, 15 marzo 1964, in Id., *Lo spettatore addormentato*, Milano, Bompiani 1996, p. 200.

⁶⁷ L. Mango, *La scena della perdita*, Roma, Kappa, 1987, p. 45.

⁶⁸ U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 2004, p. 52.

⁶⁹ A. Nediani, *Il caso Carmelo Bene*, in «Sipario», n. 226, febbraio 1965, p. 44.

inglese»⁷⁰ che «scade nella noia e nel fastidio»;⁷¹ e se Bene si distingue per il suo «certo talento istrionico»,⁷² gli si riconosce di essere un «moderno clown non privo di qualità e di intuizione, ma anche di disordine e diletterantismo»,⁷³ che «non interpreta in realtà che se stesso».⁷⁴

Confusione, caos, disordine sono tutti termini su cui finiscono per accordarsi la maggior parte delle recensioni degli spettacoli di questi anni. Nell'ottica di un teatro che tende ad una *reductio ad unum* dei termini Arte-Vita, e ritrova la sua matrice originaria nel terreno della tradizione del nuovo europea, l'impegno dell'artista si consuma sul piano della contemporaneità, o meglio sul piano della 'riduzione' del teatro alla Vita e della Vita al teatro. I segni della contemporaneità, in altre parole, si insinuano nel linguaggio teatrale, confondendone e dissipandone l'ordine, ovvero riportando al suo interno il caos che appartiene alla 'Vita'. In questo senso, allora, la scrittura scenica creata da Bene induce ad interrogarsi sui segni 'materiali' di cui è composta e sui possibili riferimenti al mondo contemporaneo, lasciando così spazio alla libera interpretazione degli spettatori. E questo emerge da subito, nonostante non se ne comprenda bene il senso o lo scopo, quando, ad esempio, in una recensione si sostiene che quello di Bene è un «teatro integrale in cui tutto viene utilizzato, compreso il pubblico».⁷⁵

Nel 1966 Flaiano continua a essere tra i pochi ad apprezzare la riscrittura del *Faust* di Goethe, che anche in questo caso Bene realizza in maniera del tutto autonoma rispetto al testo originale, mantenendo tuttavia i nomi dei personaggi che «servono soltanto a informare lo spettatore, e a non distrarlo».⁷⁶ Infatti, il dottor Faust proposto da Bene

è un giovane falso dottore a cui mancano quindici esami per la laurea, ma è sazio egualmente di sapienza e non desidera neppure esaurire la vita. Prova anche a tirarsi un colpo di rivoltella, ma non ci sono pallottole. Così aspetta fumando e bevendo la conclusione, direi che si affanna soltanto a trasferire sul povero Mefistofele le sue ben note angosce esistenziali.⁷⁷

Anche in questo caso, le invenzioni sceniche operate da Bene sembrano alla critica ufficiale finalizzate ad impressionare il pubblico borghese in modo strumentale e velleitario.⁷⁸ Bene, cioè, realizzerebbe «trovate ubriacanti,

⁷⁰ Vice, *Le prime romane*, in «Il Messaggero», 3. 3. 1964.

⁷¹ Ivi

⁷² G. Prosperi, *Nella 'Salomè' di Carmelo Bene parodia contraffazione di Wilde*, in «Il Tempo», 3. 3. 1964.

⁷³ Ivi

⁷⁴ Ivi

⁷⁵ Vice, *La storia di Sawney Bean di Lerici*, in «Paese Sera», 7-10-1964.

⁷⁶ E. Flaiano, *Noia e nevrosi del dottor Faust*, in «L'Europeo», Milano, 27 gennaio 1966.

⁷⁷ Ivi

⁷⁸ Vice, *Faust o Margherita i fiumi di Bene*, in «Paese Sera», 5. 1. 1966.

furiose, formalistiche, all'unico scopo di *épater le bourgeois* ossia di smerciare biglietti»: ⁷⁹ scopo dell'artista sarebbe quello di vendere le proprie trovate e di accontentare la gente che paga il biglietto e alla fine soddisfatta applaude. ⁸⁰ Questa parte della critica, dunque, rifiuta i fattori della poetica di Bene che vanno a definire un nuovo codice espressivo ed un approccio al linguaggio nella sua complessità di drammaturgia e scrittura scenica. Questi elementi, che sono poi quelli che alla distanza minano più in profondità gli assetti del teatro italiano, sembrano a questi critici 'tradire' l'entusiasmo iconoclasta (le 'trovate') del primo Bene e, paradossalmente, danno loro l'idea di un artista le cui capacità di innovazione siano finite dentro un'avanguardia cristallizzata, producendo una rivoluzione borghese, ovvero una sorta di *divertissement* intellettuale. L'unico spettacolo che sospende la polemica sul caso Bene e gli procura consensi unanimi è il *Pinocchio* (1966) da Collodi, perché, come spiega Giacchè,

è in fondo una storia ma anche un giocattolo, una moralità immorale (o viceversa) che giustifica appieno quel compromesso fra il difetto della dissacrazione e l'eccesso di autoironia che caratterizza secondo i critici il 'messaggio' di Bene; Pinocchio è il personaggio in cui la sua 'rivolta' non trova pace e però trova un ordine nella maschera stessa della disobbedienza, è il burattino di legno che può attivare o subire ogni sorta di provocazione e che, intanto, esalta lo spreco di una 'bravura d'attore' che tutti - senza fatica - riconoscono a Bene e che anzi vorrebbero imporgli come un limite. ⁸¹

In questo spettacolo appare più lecita, come dice Orecchio, «l'impertinente sconsecrazione» ⁸² del testo, dal momento che è perpetrata ai danni di Collodi e non «osa minacciare giganti come Shakespeare o Goethe»; ⁸³ e, pertanto, trova legittimazione anche la sua recitazione, che fa della distorsione fonetica un elemento materiale omologo agli altri elementi della scrittura scenica.

Giuseppe Bartolucci, che considera Bene il capofila di un nuovo teatro, cioè il modello di un nuovo modo di fare teatro basato sulla scrittura scenica, ⁸⁴ è il critico che valorizza al massimo la cifra stilistica dei suoi spettacoli. Egli sostiene che l'operazione di riscrittura del *Pinocchio* non è fine a se stessa, ma intende eliminare il suo «reticolato ideologico immobile», ⁸⁵ per inserire un

⁷⁹ R. Tian, *Carmelo Bene al teatro dei Satiri. Faust contro l'Uomo Mascherato*, in «Il Messaggero», 5-1-1966.

⁸⁰ Vice, *Faust o Margherita i fiumi di Bene*, cit.

⁸¹ P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., pp. 40-41.

⁸² A. Orecchio, *Il Pinocchio di Carmelo Bene*, in «Paese Sera», 18. 3. 1966.

⁸³ Ivi

⁸⁴ G. Bartolucci, *Carmelo Bene o della sovversione*, in *La scrittura scenica*, cit., p. 25.

⁸⁵ Ivi, p. 21.

maggior numero di elementi di contemporaneità attraverso la delineazione riflessa di rapporti tra padri e figli, come erano allora proposti e come lo sono tuttora, se si va a grattare al fondo delle cose. [...] In *Pinocchio* [...] ciò che importa è la ridicolizzazione fonetica del supporto padre-figlio, come base di adulterazione e di estraneità, rispetto al vivere di oggi, per il loro atteggiamento; e però se questa ridicolizzazione non avesse quel fondamento fonetico, rischierebbe di sciogliersi e di distruggersi in un'esemplificazione riflessa di ironia e di contrarietà, fuori di ogni individuazione tecnico-formale.⁸⁶

In altri termini, l'operazione critica, cioè la distanza e la contraddizione, che Bene crea tra il testo e i segni della scena – in questo caso attraverso la distorsione fonetica –, rende contemporanea l'opera.⁸⁷ Dunque, la voce, matrice della sua ricerca futura, risulta essere, già in questo periodo, l'elemento principale della sua sperimentazione:

Nel primo decennio scenico, senza nemmeno il filo di un microfono, mi producevo come dotato d'una strumentazione fonica amplificata a venire, esercitando le medesime costanti orali s'una ricerca elementare irrinunciabile: la *verticalità* (metrica e prosodia) del *verso* (e del verso libero), gli accenti interni nel *poema in prosa*, il canto *fermo* (dal gregoriano al lied, di contro al belcanto vibrato), il *parlato d'opera*, l'*intenzione* musicale, la *dinamica* e le (s)modulazioni di frequenza nelle contrazioni diaframmatiche, la non mai abbastanza studiata *cura dei difetti*, l'*ampiezza* del *ventaglio timbrico* e le *variazioni tonali*, lo *staccato*, l'emissione (petto-maschera-testa-palatale) della voce ecc., ma sempre costringendo altezze e picchi *dentro* il diagramma monotono della fascia armonica (a rivestire dell'alone il suono) e del *basso continuo*, mai disinserito; l'inspirazione e il fiato trattenuto, il guizzare vocalico esasperatamente tratteggiato a dissennate la drastica del logos (fin dalla prima edizione del *Pinocchio* come infortunio sintattico): donde quel *recitarsi addosso*, magico che non fuggi ai più sensibili ascoltatori.⁸⁸

Un punto chiave nella produzione di Bene degli anni Sessanta è costituito, secondo Bartolucci, da *Il Rosa e il Nero* (1966), spettacolo che riassume e definisce i principi del suo sperimentare in una cifra stilistica precisa, che si configura come «scrittura scenica totale». Pertanto, «l'individualismo stesso di cui Bene si era rivestito nell'operatività contestatrice degli esordi, è ora distrutto, o meglio assalito dalla scrittura 'onnivora'». ⁸⁹

Nella riscrittura de *Il Rosa e il Nero* rimane molto poco del romanzo originale, *Il Monaco* di Matthew Gregory Lewis del 1796, da cui Bene trae lo spettacolo, e, secondo Flaiano, quel poco, cioè «i personaggi e certe situazioni infernali», si scioglie «nell'estro di uno spettacolo che vuole arrivare alle conclusioni opposte, cioè a una revisione del terrore, a una sua

⁸⁶ Ivi

⁸⁷ Ivi, p. 22.

⁸⁸ C. Bene, *Autografia d'un ritratto*, in *Opere*, cit., pp. XXXIII-XXXIV.

⁸⁹ G. Bartolucci, *Carmelo Bene o della sovversione*, in *La scrittura scenica*, cit., p. 23.

utilizzazione come strumento di ironia letteraria».⁹⁰ Bene «rifiuta il fondo culturale romantico»⁹¹ del testo originario e lo innova dall'interno creando un'interazione di elementi scenici, dipendenti l'uno dall'altro. Quello che succede nel monastero madrilenno tra il monaco Ambrosio le sue penitenti e il diavolo, si configura, secondo Flaiano, come «paccottiglia»: ⁹² travestimenti, pratiche magiche, incesti, matricidi, processi, appuntamenti notturni, apparizioni di fantasmi. Questi eventi sono realizzati attraverso la fusione degli elementi materiali della scena, ovvero attraverso la gestualità, i costumi, la musica, i rumori, la parola (utilizzata anzitutto come suono), e in particolare la luce, che assume una precisa funzione drammaturgica.⁹³ In altre parole, il testo originale, massacrato e integralmente manipolato, viene ricostruito attraverso gli elementi materiali della scena, che, in una prospettiva metalinguistica, pongono la questione dello specifico teatrale. Sulla scena, infatti, non interagiscono più personaggi che dialogano tra di loro, ma attori e cose che sono posti sullo stesso piano. Gli attori si addobbano e si svestono con stoffe damascate, ovvero con costumi senza cuciture che impacciano il gesto e scorrono di continuo e di continuo vengono ricollocati nella scomoda posizione iniziale, in modo da sembrare «attori ambulanti capitati di notte in un negozio di arredi sacri»⁹⁴. Al centro di questi segni materiali domina l'attorialità creativa, che gioca tutti i registri e i timbri e le inflessioni del patrimonio superstite del 'grande attore' all'italiana. In altri termini, gli attori si prestano a «una recitazione alla rovescia, a una continua geniale irrisione non delle parole pronunciate ma di ciò che sarebbero quelle parole pronunciate, mettiamo, da Paolo Stoppa».⁹⁵ Dunque, la recitazione si fa suono, fonema, elemento materiale della scrittura scenica e, pertanto «è fusa, sommersa, sovrapposta e sottoposta al gesto, alle luci, ai suoni, ai rumori, al canto, agli oggetti, agli odori, ai ritmi».⁹⁶

È interessante notare che proprio nel momento in cui Bene sembra giungere ad una maturità operativa, che si fa contestatrice non solo sul piano etico-ideologico, ma anche 'tecnico-formale', la critica più conservatrice nota, invece, un «affievolimento della sua carica di contestazione»,⁹⁷ una presunta volontà dell'artista di istituzionalizzare l'avanguardia,⁹⁸ un formalismo e una mancanza di contenuti «che legittima la sterilità propria

⁹⁰ E. Flaiano, *Il Rosa e il nero di Carmelo Bene*, in *Lo spettatore addormentato*, cit., pp. 310-311.

⁹¹ Ivi

⁹² Ivi

⁹³ C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 166.

⁹⁴ E. Flaiano, *Il Rosa e il nero di Carmelo Bene*, cit., p. 311.

⁹⁵ C. Augias, *Il Male e il Bene (Carmelo)*, in «Sipario», n. 247, novembre 1966, p. 35.

⁹⁶ Ivi

⁹⁷ A. Orecchio, *Un Bene neo-barocco*, in «Paese sera», 13. 10. 1966.

⁹⁸ R. Tian, *Uno spettacolo baroccheggiante che segue la strada dell'antologia piuttosto che quella della provocazione*, in «Il Messaggero», 13. 10. 1966.

della classe degli intellettuali, per la quale Bene è diventato un punto di riferimento e una sorta di vittima sacrificale».99 Questa parte della critica nega la portata della ricerca di Bene, perché si va definendo ormai come metodo e mostra una continuità con le proposte e le soluzioni linguistiche appartenenti al patrimonio dell'avanguardia storica. E' un'ultima verifica, questa, di come la polemica verso Bene si sposta definitivamente dal piano della denuncia di provocazione a quello del richiamo ad una presunta istituzionalizzazione dell'avanguardia che si andrebbe trasformando nella maniera di se stessa.

In questo modo, la critica ufficiale, quasi indignata, disconosce la portata eversiva delle operazioni linguistiche di Bene, tacciandole di conformismo. Non sa e non intende conferire all'artista un'identità nell'ambito del teatro italiano. Per essa Bene è, e deve rimanere, *l'enfant prodige* irriverente che gioca – in un gioco infantile, privo di conseguenze reali – a scandalizzare il perbenismo borghese. La scelta eversiva, in quest'ottica, non può produrre linguaggio e scelte stilistiche in grado di modificare profondamente gli assetti del teatro italiano, che è quanto sta facendo Bene, ma deve limitarsi nell'ambito della pura negazione. Verso la metà degli anni Sessanta, dunque, mentre si afferma pienamente come metodo la sua (ri)scrittura scenica totale, la critica ufficiale continua ad alimentare il fenomeno-Bene, rifiutando un confronto diretto con il suo teatro, proprio perché probabilmente ne intuisce la profonda carica eversiva. Questo è quanto emerge anche per un altro spettacolo, di cui ora Bene è anche autore, *Nostra Signora dei Turchi*:

Questa Nostra Signora dei Turchi, che egli ha tratto da un suo stesso romanzo, non ha certo le ardite intuizioni di *Pinocchio* o di *Manon*. Non avendo a disposizione altri personaggi da demitizzare sembra che Bene si riduca a demitizzare se stesso.¹⁰⁰

Si intravede da quest'analisi, seppur poco approfondita, la complessità dell'operazione linguistica operata da Bene. Questi crea in scena continue trappole o impedimenti, costituiti da elementi scenografici,¹⁰¹ con cui il suo corpo si 'scontra': il corpo d'attore si 'disfa' a contatto con gli oggetti, che perdono la loro funzione decorativa e divengono sempre altro da sé, in modo tale che l'interazione attore-impedimento conferisca continuamente significati nuovi all'azione. Alla stessa stregua, Bene utilizza un'«antirecitazione», usando modi *autres* rispetto a ciò che sta rappresentando,¹⁰² attraverso cui giunge all'afasia.

⁹⁹ G. Prospero, *Fischi alle 'Muse' per Carmelo Bene*, in «Il Tempo», 13. 10. 1966.

¹⁰⁰ Vice, *Carmelo Bene al Beat '72*, in «Il Tempo», 3. 12. 1966.

¹⁰¹ F. Quadri, *Il teatro di Carmelo Bene*, in *Il teatro degli anni Settanta*, cit., p. 316.

¹⁰² C. Augias, *Una raccolta di memorie divertente e feroce l'ultimo spettacolo di Carmelo Bene*, in «Sipario», cit., p. 31.

Anche per *Nostra Signora dei Turchi*, però, la critica ufficiale rileva che la ripetizione delle tecniche utilizzate dall'artista porta a una sorta di cristallizzazione e consacrazione dell'avanguardia.¹⁰³ La stessa accusa viene mossa contro la versione dell'*Amleto* del 1967, che viene giudicata ancora come «uno scherzo di Bene, uno fra gli ormai numerosi giochi di dissacrazione che si vanno ripetendo ugualmente manierati sotto un titolo o un altro».¹⁰⁴

Tuttavia, come sostiene Petrini, la versione dell'*Amleto* del 1967 è la più compiuta e, pertanto, scuote e costringe a rilevare «ciò che si segnala per la sua evidenza»;¹⁰⁵ di conseguenza, anche chi sembra non apprezzare il lavoro di Bene non può fare a meno di notare «l'agio, la disinvoltura, con cui, in tanta paccottiglia barocca, si muovevano gli attori».¹⁰⁶

Questo spettacolo rappresenta un altro snodo significativo nel percorso di Bene, che ormai è sostenuto pienamente da quella critica militante, il cui sforzo maggiore consiste proprio nel conferire legittimità storica e tecnica alle sue operazioni linguistiche. Come aveva fatto Bartolucci per gli spettacoli precedenti, così di questo spettacolo Flaiano e Wilcock individuano alcuni elementi strutturali, che interpretano nell'ottica di una vera e propria strategia linguistica. Flaiano, allora, suggerisce l'idea di un teatro «circumvisionista»,¹⁰⁷ che riprende e arricchisce progressivamente un testo classico tradendone la configurazione originale ed «aggirandola» con istanze linguistiche e sceniche autonome che assumono così una valenza eversiva. In sostanza, secondo Flaiano, Bene non assume passivamente un copione, ma lo ripensa criticamente e lo riscrive, preoccupandosi di approfondirne di volta in volta l'analisi. Wilcock, dal suo, propone l'idea di un teatro «rito», perché la pratica della riscrittura del testo e la creatività dell'attore in scena danno vita ad un linguaggio teatrale nel suo farsi, che si può apprezzare solo ad una visione reiterata dello spettacolo che ne riesce a cogliere, di volta in volta, aspetti e riflessi nuovi.¹⁰⁸

È interessante notare che la scrittura scenica di Bene divide i pareri della critica proprio sul concetto di 'ripetizione'. Se da un lato, infatti, la critica ufficiale ritiene che la 'ripetizione' delle sue tecniche renda i suoi spettacoli conformisti, provocando una sorta di sclerotizzazione dell'avanguardia, la critica militante, invece, riscontra proprio nella 'ripetizione' un metodo linguistico, per cui Bene, attraverso l'utilizzo della tecnica

¹⁰³ «L'avanguardia si trasforma in establishment? [...] Il pubblico se n'è accorto presto e ha mostrato una certa delusione: forse si attendeva qualche scandalo alla prima maniera», cfr. R. Tian, *L'attore ribelle rivela come si è fatto turco*, in «Il Messaggero», 3. 12. 1966.

¹⁰⁴ Vice, *Le prime romane*, in «Il Messaggero», 21-3-1967.

¹⁰⁵ A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, cit., p. 126.

¹⁰⁶ m. b., *L'Amleto di Carmelo Bene al Garibaldi*, in «L'Ora», 29-30 maggio 1967.

¹⁰⁷ E. Flaiano, *Amleto di Carmelo Bene*, 6 aprile 1967, in *Lo spettatore addormentato*, cit., p. 332.

¹⁰⁸ R. Wilcock, *Carmelo Bene e il piacere del ritorno. Amleto o le conseguenze della pietà filiale da Laforgue*, in «Sipario», n. 252, aprile 1967, p. 34.

dell'impedimento e dell'afasia, per ossimoro realizza una continua 'variazione' e 'distrazione' linguistica che conduce in ultima analisi alla sottrazione dello spettacolo di rappresentazione: traducendo 'parodicamente' il concetto schopenhaueriano di *noluntas*, l'attore entra ed esce dal personaggio in una logica antinarrativa e antirappresentativa per dimostrare che in scena si può soltanto «morire».¹⁰⁹

In un articolo del 1966 pubblicato su «Sipario»,¹¹⁰ Augias risolve in maniera molto particolare questo passaggio chiave per la lettura del lavoro beniano. Sostiene, infatti, che Carmelo Bene non evolve e soprattutto non fa più scandalo perché corre da solo da molto tempo, non potendo confrontarsi con modelli contemporanei al suo livello, e che, pertanto, è portato a ripetere i suoi «tic».¹¹¹ In altre parole, la 'ripetizione' – ovvero quei «tic» linguistici, che sembrano ridurre la ricerca di Bene a una semplice moda per *épater le bourgeois* – rappresenta proprio il motivo della sua distanza non solo dal teatro ufficiale, quanto dagli stessi esperimenti del Nuovo Teatro, in quanto designa un metodo preciso che si fonda principalmente su una nuova idea di impegno 'politico', che lungi dal configurare una tipologia di teatro funzionale alla società, prospetta invece un'apertura del teatro verso i segni della contemporaneità attraverso la scrittura scenica.

Possiamo, dunque, dire che verso la fine degli anni Sessanta, quando diventa ormai palese la portata concreta delle sue ricerche grazie soprattutto al lavoro di affiancamento della nuova critica, Bene diviene un artista scomodo nel mondo teatrale italiano. Fin quando, cioè, lo si poteva considerare un provocatore continuamente agli esordi, in un certo qual modo la sua opera poteva dividere, ma rimaneva innocua. Ora, invece, che il suo lavoro è apprezzato in alcuni ambienti artistici ed intellettuali, e si sta affermando come metodo operativo, cioè come codice linguistico moderno autonomo, ha perso quell'apparenza di 'sberleffo' degli inizi. In altre parole, nel momento in cui Bene non può più dirsi un esordiente, per età e per metodo, la critica ufficiale è presa in contropiede e rilancia continuamente la discussione sul fenomeno-Bene, per non affrontare direttamente l'analisi dei segni di quella deflagrazione sintattica innescata dal suo teatro. Questa critica, che non è al passo con le evoluzioni di un teatro che si rinnova ormai sempre più velocemente nell'ambito di una scena 'minore', è più preoccupata per le «pugnalate» che il teatro di Bene può inferire al sistema vigente, scuotendolo dalle fondamenta. Alle soglie del sessantotto – che segnerà una svolta nel teatro di ricerca italiano ed europeo, radicalizzando il discorso sull' 'impegno' – e poco prima di quella pausa dal teatro che lo porterà ad intraprendere la strada del cinema,

¹⁰⁹ M. Grande, *L'estetica del dispiacere: conversazione con Carmelo Bene*, in «Cinema e cinema», luglio-dicembre, 1978, p. 166.

¹¹⁰ C. Augias, *Carmelo e la midcult*, in «Sipario», n. 238. febbraio 1966, pp. 24-25.

¹¹¹ *Ivi*

Bene incarna, infatti, un modello linguistico 'assoluto', che 'eccede' in qualche modo sia il teatro di tradizione che il teatro di regia che il Nuovo Teatro, in quanto la sua opera, inglobando l'ambiguità, il caos, la 'confusione' nella sua fattura tecnico-formale, si fa pienamente contemporanea, diventando espressione del suo tempo «franto, spezzato, disarmonico, sanguinante»¹¹² e, in un certo qual modo, sorpassandolo attraverso la sottrazione di sé, cioè attraverso quel «morire» in scena che permette all'attore di entrare ed uscire dal personaggio, ma anche dalle coordinate spazio-temporali da cui è delimitato l'evento teatrale.

Salvatore Margiotta

Il Living Theatre in Italia: la critica

A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta l'Italia - anche in virtù dell'esplosione di una fioritura di gruppi e artisti che legano la propria attività alle esperienze del Nuovo Teatro - assume «[...] il ruolo di stazione privilegiata lungo le rotte internazionali della migliore ricerca teatrale contemporanea».¹¹³ Grotowski, Living Theatre, Open Theatre, Bread and Puppet, il Cricot 2 di Kantor, Robert Wilson - a cui vanno aggiunti Odin Teatret, Peter Stein e il Théâtre du Soleil - irrompono, infatti, sulla nostra scena.

In particolar modo, nel nostro paese grande interesse susciterà la presenza del Living Theatre, che ha luogo in diverse e distinte tappe a partire dal 1961. Questo è l'anno in cui la formazione americana giunge per la prima volta a Roma per iniziativa del Teatro Club diretto da Gerardo Guerrieri. Qui, presenta *The Connection* di Jack Gelber e *Many Loves* di William Carlos Williams, ma questo primo 'passaggio italiano' si caratterizzerà soprattutto nei termini di un'apparizione fugace che non lascerà alcun tipo di segno concreto. Scarsa risonanza e fredda accoglienza caratterizzano infatti le serate capitoline, eccezion fatta per presenza di pochissimi critici ed intellettuali come Giorgio Prosperi¹¹⁴ o Vito Pandolfi che in occasione di *Many Loves* parla di 'penetrante' e 'vitale' maturità espressiva degli attori.¹¹⁵ Per quanto inosservata¹¹⁶ la prima tappa del Living Theatre in Italia -

¹¹² A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, cit., p. 92.

¹¹³ R. Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture: 1906-1976*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze, 1996, p. 147.

¹¹⁴ G. Prosperi, *The Living Theatre*, in «Il Tempo», 13 giugno 1961

¹¹⁵ Cfr.: V. Pandolfi, *Off-Broadway in Italia*, in «Il Dramma», luglio 1961, a. XXXVII, n. 298, p. 58

¹¹⁶ Soltanto «Sipario» dedica ai due fondatori del gruppo un approfondimento. Si tratta di un'intervista nella quale Judith Malina e Julian Beck illustrano le ragioni che sottendono la

soprattutto per quello che riguarda la recitazione – offre comunque un momento di confronto importante e testimonia una prima spaccatura tra lo standard recitativo del teatro ufficiale e la ricerca attorica di un teatro ‘altro’, comportando il riconoscimento di quella che Ruggero Jacobbi – letteralmente sbalordito di fronte alla proposta del gruppo – metaforicamente definisce ‘l’altra faccia della luna’:

Chi fa professione d’attore dovrebbe ribellarsi ferocemente contro il Teatro Club che ci ha portato il Living Theatre o, se può, umilmente ringraziarlo. Perché grazie ad esso abbiamo veduto l’altra faccia della luna; e non è detto che quest’altra, visibile nel nostro meridiano, non sia bella, non sia necessaria; ma certo, d’ora in poi, possiamo vivere in un salutare sgomento.¹¹⁷

Il critico resta folgorato dalla recitazione messa a punto dalla formazione americana. La presenza del Living sulla nostra scena assume quindi il sapore della ‘rivelazione’ di un teatro diverso e di una performance attorica che fino al 1961 era impensabile vedere in Italia:

Lo smarrimento – scrive sempre Jacobbi – si era subito stabilito fra noi. Fischiare o abbandonarsi. Cinque minuti dopo eravamo tutti stregati. Fu quello il momento critico di *The Connection*; il momento in cui ogni spettatore romano del Teatro Club dovette vincere se stesso, buttare a mare le proprie abitudini, per consegnarsi mani e piedi legati, ai giovani attori del Living Theatre. Da principio si era mormorato Actor’s Studio, metodo Stanislavskij, naturalismo, fotografia. Ora non si fiatava più. Nulla è più contagioso della vita. Ed essa compare così di rado sul palcoscenico in Italia: paese dove si oscilla pendolarmente tra una riverenza accademica agli scrittori e il farneticante mito della regia.¹¹⁸

Al di là della scarsa affluenza e dell’attenzione riservata esclusivamente dai pochi – seppur attenti – ‘addetti ai lavori’ presenti in sala questo primo passaggio del Living Theatre ha il merito di rappresentare un piccolo terremoto per le certezze del teatro italiano in quanto denuncia un innovativo – e fino ad allora – ignoto modello recitazione.

Indelebile e di tutt’altro spessore sarà invece il segno che la compagnia lascerà nelle due successive tournée: nel 1965 con *Mysteries and Smaller pieces*, *The Brig* di Kenneth Brown e *Frankenstein* e nel 1967 con *Le Serve* di Jean Genet e soprattutto *Antigone*.

Il clima culturale è sostanzialmente cambiato. Mentre sullo sfondo si consuma in maniera sempre più serrata il confronto tra USA e URSS, il mondo, in particolar modo quello occidentale, va via via ritrovando – in un processo che culminerà nel Sessantotto – il senso dell’impegno politico-

creazione del Living Theatre (Cfr.: S. Ottieri, *Colazione con Judith Malina*, in «Sipario», a. XVI, n. 183, luglio 1961, p. 21).

¹¹⁷ R. Jacobbi, *L’altra faccia della luna*, in «Sipario», a. XVI, n. 183, luglio 1961, pp. 18-20.

¹¹⁸ Ivi.

sociale reclamando la piena partecipazione – soprattutto da parte dei movimenti studenteschi ed operai – nei processi e nelle dinamiche che determinano gli eventi globali. Anche in Italia va prospettandosi – tanto in termini artistici, quanto critici – un’idea di teatro che, spostando l’accento dal ‘prodotto’ al ‘processo’ e negando al pubblico il ruolo di semplice fruitore passivo, sia in grado di diventare strumento di animazione culturale e di intercomunicazione.¹¹⁹ Tale situazione si riverbera – anche alla luce della presenza del Living Theatre sulle scene italiane – in un’aperta spaccatura tra critica tradizionale e istituzionale e la ‘nuova’ critica militante.

Dal punto di vista critico e analitico si registra infatti una maggiore attenzione al lavoro della formazione americana come testimonia la pubblicazione di numerosi articoli e servizi che intendono approfondire il discorso sulla costruzione dello spettacolo e la recitazione, evitando tanto la superficiale formulazione di giudizi, quanto improbabili raffronti con gli standard drammaturgici e recitativi espressi dalla scena ufficiale. Parallelamente, cresce il numero di critici e studiosi capaci di inquadrare l’opera di Beck e Malina all’interno di un contesto culturale moderno anti-accademico, analizzandola alla luce di parametri, tendenze, influenze prodotte dalla riscoperte delle avanguardie storiche e dalla saggistica incentrata sulle esperienze di Nuovo Teatro. Critici come Bruno Schacherl, Italo Moscati, Franco Quadri e Giuseppe Bartolucci saranno tra i primi e i più costanti a ‘leggere’ da una prospettiva analitica contemporanea il lavoro del Living attraverso una copiosa produzione di articoli e interventi pubblicati a partire dalla seconda metà degli anni sessanta. In particolar modo Bartolucci, oltre a pubblicare *La scrittura scenica*,¹²⁰ testo chiave per lo studio delle tendenze del teatro sperimentale di questi anni – ‘accompagnato’ da interventi di altri studiosi e registi contemporanei –, sarà autore nel 1970 di *The Living Theatre (Dall’organismo-microstruttura alla rivendicazione dell’utopia)*,¹²¹ prima monografia italiana completamente dedicata al teatro di Beck e Malina nella quale il critico analizza la scrittura scenica di diversi spettacoli della formazione, tracciandone un coerente itinerario.

Ciononostante, all’indomani del 12 marzo 1965, data della prima italiana di *Mysteries and Smaller Pieces*, allestito al teatro Eliseo di Roma, non mancano

¹¹⁹ «Conoscenza e comunicazione cercano, oggi, queste nuove strade rifiutando l’aristocratico privilegio dell’arte conservativa, anzi, più ancora, questa stessa ‘arte’ come una categoria astratta ed assoluta, nobile e lontana, desiderabile e misterica, assolutamente inadeguata a svolgere il compito che le è affidato in quanto rappresentante solo di una parte di noi come pubblico e delatrice quindi, in tal caso, di un messaggio ambiguo e distorto» (P. B. Gardin, *Teatro?*, in «I problemi di Ulisse», n. LXV, luglio 1969, pp. 26-27)

¹²⁰ G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici editore, Roma, 1968.

¹²¹ G. Bartolucci, *The Living Theatre (Dall’organismo-microstruttura alla rivendicazione dell’utopia)*, Roma, Samonà e Savelli, 1970,

di certe reazioni negative. Si va dall'insofferenza all'incomprensione più totale verso il tipo di recitazione messo a punto dalla formazione:

solo suoni, grida, sogghigni, forme e simboli, fortemente fisicizzati, nenie indiane...¹²²

Quello legato all'uso della voce è uno degli aspetti che colpisce particolarmente nel bene e soprattutto nel male. C'è chi parla di un pubblico spazientito¹²³ o intimidito¹²⁴ al cospetto di queste escursioni vocali che passano dal ronzio d'aeroplano al suono d'organo, dal canto corale all'urlo e al mormorio.¹²⁵ Le cose non vanno di certo meglio con *The Brig* nel quale attori «un po' denutriti ridotti maluccio da un'esistenza di bivacco»¹²⁶ danno vita ad una «ricostruzione documentaria, rigorosamente realistica» restando «nei limiti di una documentazione fredda, uniforme e quindi monotona»¹²⁷. Lo spettacolo – una «pura occasione snobistica»¹²⁸ – è figlio di un teatro «a servizio di una testimonianza e in funzione di una verosimiglianza».¹²⁹

Presentato il 26 e il 27 settembre 1965 nell'ambito della Biennale di Venezia, *Frankenstein* viene definito come un 'mimodramma manicomiale' scandito da «grida scomposte, mugolii, lagne, rumori indefinibili».¹³⁰ Tardo esempio di teatro grand-guignolesco, lo spettacolo appare come un susseguirsi di «urla bestiali e invocazioni e strilli», apertamente blasfemo e offensivo – a tal punto da far invocare l'intervento delle forze dell'ordine – quando si assiste «ad una crocifissione e poi alla resurrezione tra canti liturgici».¹³¹ Buona parte della critica italiana, priva di adeguati strumenti analitici, liquida frettolosamente il lavoro drammaturgico e interpretativo del Living – «si chiede un poeta e degli attori autentici»¹³² – come uno sconclusionato coacervo di «schemi visivi, mimici e fonici da interpretare secondo una faticosa chiave di allusioni»¹³³ o addirittura come la manifestazione

¹²² A. Orecchio, *Spettacolo beatnik applausi e fischi*, in «Paese sera», 13 marzo 1965.

¹²³ A. Frateili, *I Misteri del Living Theatre*, in «Sipario», a. XX, n. 229, maggio 1965, pp. 21-23.

¹²⁴ Teatro 'aperto' americano a Roma (aperto alle cretinerie si capisce), in «Il Dramma», XLI, n. 342, marzo 1965, p. 60.

¹²⁵ A. Frateili, *I Misteri del Living Theatre*, in «Sipario», a. XX, n. 229, maggio 1965, p. 23.

¹²⁶ A. Orecchio, *La galera (dei marines)*, in «Paese sera», 27 marzo 1965.

¹²⁷ A. Frateili, *I Misteri del Living Theatre*, in «Sipario», a. XX, n. 229, maggio 1965, pp. 21-23.

¹²⁸ G. Prosperi, *Parossistica descrizione di un carcere di marines*, 27 marzo 1965.

¹²⁹ V. Pandolfi, *Tappe dell'avanguardia teatrale italiana*, in «Il Marcatrè», n. 16-17-18, 1965, p. 128.

¹³⁰ G. Damerini, *Frankenstein*, in «Il Dramma», a. XLI, n. 349, ottobre 1965, p. 77.

¹³¹ E. Bassano, *Il 'Living Theatre' sempre più sporco*, in «Il Dramma», a. XLIII, n. 368, maggio 1967, p. 92.

¹³² Ivi.

¹³³ R. Rebor, *Venezia prosa 1965, tra l'avanguardia e le riesumazioni*, in «Sipario», a. XX, n. 235, novembre 1965, p. 7.

patologica delle deviate condizioni psichiche in cui verserebbe il gruppo di attori.¹³⁴

Il Living Theatre fa il suo ritorno in Italia nel 1967 presentando *Le Serve* di Jean Genet e *Antigone*. Mentre *Le Serve* – spettacolo-mascherata¹³⁵ secondo alcuni, «pietra tutt'altro che indispensabile nel cammino del Living»¹³⁶ per altri – viene visto pochissimo, *Antigone* rappresenta per il teatro italiano l'occasione che «[...] obbliga a ritrovare nuovi metri critici di giudizio, non tradizionali, di carattere tecnico-visivo».¹³⁷

Allestito il 7 aprile 1967 al Teatro delle Arti, lo spettacolo viene comunque recensito da molti con una buona dose di preconcetto e sufficienza. Per Giovanni Mosca la recitazione

è limitata a intermezzi parlati fra lamenti, i gemiti, gli urli, i rumori che dominando la scena dal principio alla fine fanno pensare a un Sofocle legato al palo in mezzo alle infernali cerimonie che precedono lo scotennamento.¹³⁸

¹³⁴ G. Damerini, *Frankenstein*, in «Il Dramma», a. XLI, n. 349, ottobre 1965, pp. 77-78. Nella sua recensione allo spettacolo Enrico Bassano propone un paradossale parallelo tra il critico e il medico: «È vero che la professione del critico non ha, in casi come quelli che vedremo tra poco, possibilità diverse di giudizio e di azione: l'autore di un lavoro teatrale, il regista di un film, portano alla ribalta o sullo schermo opere tarate, e il dovere del critico è quello di colpire. Ma fin dove si può ammettere la responsabilità dell'autore o del regista? Se al posto del critico, nella scomoda poltrona dello 'spettatore salariato', fosse un medico, uno psichiatra, un uomo di scienza, insomma, che cosa potrebbe diventare una critica? Una diagnosi.

Se al medico specializzato si presenta un tale che accusa malanni, e se la diagnosi è quella di turbe mentali, psicopatie, disfunzioni, squilibri, inversioni, ecc., il medico mica lo critica, mica lo investe con pesanti chiose, il medico fa il suo saggio referto, e inizia la cura. Qualche volta lo guarisce.

Certi autori e certi registi stranieri e nostrani potrebbero essere ricondotti sulla buona strada, salvati; ma non dal critico, dal medico. Troppi testi, sottoposti al giudizio della critica attraverso lo spettacolo pubblico, dovrebbero essere attentamente osservati solo dallo psichiatra, dal frenologo, dallo specialista degli sconquassi cerebrali, nervosi.

Le sequenze di un film, l'impostazione dei personaggi, la costruzione di scene, il turpiloquio, le battute che offendono chiunque, sono aperte denunce della paranoia, della schizofrenia, della monomania. Se il malato non fosse un regista o un autore, i segni del suo male scatterebbero per la strada, sulle piattaforme dei tram, nei corridoi dei treni e degli alberghi, nel segreto delle alcove; dediti al teatro e al cinema, certi 'soggetti' si 'liberano' invece dei loro complessi lugubri e offensivi sul 'set' o in palcoscenico; e la critica (quando lo fa, quando si ridesta dal torpore o dallo stupore amaro) colpisce. Ma non è giusto.

Non è giusto per un semplicissimo ragionamento umano e sociale; perché un malato non si critica; si cura» (E. Bassano, *Tempo di Frankenstein*, in «Il Dramma», n. 349, ottobre 1965, p. 63).

¹³⁵ Cfr.: G. Prosperi, *Trionfa la mascherata in 'Les Bonnes' di Genet*, in «Il Tempo», 10 aprile 1967.

¹³⁶ O. Bongarzone, *Les 'Bonnes' del Living*, in «Paese sera», 10 aprile 1967.

¹³⁷ F. Quadri, *Nota ad Antigone*, in «Teatro», a. I, n.1, p. 51.

¹³⁸ G. Mosca, *Spettacoli*, in «Corriere d'Informazione», 19-20 aprile 1967.

Attaccandosi al pretesto del filtro brechtiano,¹³⁹ Arturo Lazzari afferma che la performance attorica «non ha nulla a che vedere con quello che Brecht esigeva ai fini della distanziamento»,¹⁴⁰ mentre Raul Radice si concentra sui valori poetici della parola drammaturgica ridotta dagli attori a mera «didascalia».¹⁴¹ Spiazzato rispetto alla matrice ritualistica che emerge dalla gestualità della formazione è Giorgio Prosperi, critico de «Il Tempo»:

mi domando – scrive – come si debba assistere a uno spettacolo del genere; se nel modo tradizionale di una attenzione attiva, o in un lasciarsi prendere dalla suggestione magica e partecipare ex tempore a un rito, che sembra fare di tutto per scuotere i nervi, attanagliare le viscere, attizzare forze subconscie.¹⁴²

Non sembra invece avere dubbi Enrico Bassano, il quale scrive:

mezz'ora – all'inizio – di urla, ronzii, imitazioni di sirene e clacson, gargarismi, starnuti repressi, singulti, e ancora imitazione di galline, ranocchi, ecc.

Per creare il 'clima' della tragedia, pare. Il popolo di Tebe, ad un certo punto, si agita, salta in platea, si disperde lungo i passaggi, si rotola in terra (peccato: c'è il tappeto, e alto e soffice, bello sarebbe stato il nudo e freddo pavimento), i giovanotti tebani strisciano tra una fila di poltrone e l'altra, qualcuno si appiatta in fondo alla sala, e al di là, al buio, ogni tanto urla, ulula, grugnisce, scatta in violenti gargarismi.

Poi s'elewa un canto, un coro che ricorda gli 'spirituals' dei negri del cotone (ce ne sono tre o quattro, nel gruppo, nel gruppo dei venti 'attori'), è il momento accettabile di tutto lo spettacolo. [...]

Ma poi ecco aprirsi un sabba crescente di gesti e di adeguati sospiri: si danza a Tebe mentre il nemico avanza. Come si danza nel gergo del 'Living Theatre', a Tebe? Compiendo per circa tre quarti d'ora, senza soste, gesti osceni, di una oscenità chiara, palese, didattica, tutta esposta senz'ombra di dubbio al pubblico che è in sala.¹⁴³

Parallelamente, all'accoglienza negativa e poco approfondita di una parte della critica teatrale italiana, va progressivamente raccogliendosi intorno al lavoro drammaturgico e interpretativo del Living Theatre un polo analitico-intellettuale capace di decodificare la proposta scenica del gruppo

¹³⁹ È importante ricordare che quella allestita dal Living non è la messa in scena del testo sofocleo ma uno spettacolo che filtra la tragedia originale dal testo di Brecht. Capriolo sottolinea quest'aspetto scrivendo: «Il Living si serve di Brecht come Brecht si era servito di Sofocle: prende cioè un dramma preesistente e lo applica a una situazione storica diversa passandolo attraverso il filtro di una diversa sensibilità. Il problema della fedeltà a Brecht diventa perciò irrilevante: questa non è una rappresentazione dell'Antigone, ma uno spettacolo sull'Antigone» (E. Capriolo, *Antigone*, in «Vie Nuove», 23 marzo 1967).

¹⁴⁰ A. Lazzari, *Antigone*, in «L'Unità», 15 marzo 1967.

¹⁴¹ R. Radice, «*Antigone*» al Durini con il *Living Theatre*, in «Corriere della sera», 19 aprile 1967.

¹⁴² G. Prosperi, *Antigone*, in «Il Tempo», 9 aprile 1967.

¹⁴³ E. Bassano, *Il 'Living Theatre' sempre più sporco*, in «Il Dramma», a. XLIII, n. 368, maggio 1967, p. 91.

fondato da Julian Beck e Judith Malina, iscrivendolo nell'orizzonte di una 'tradizione del nuovo' che contempla anche Peter Brook e Jerzy Grotowski. Tra gli studiosi più attenti c'è Giuseppe Bartolucci che fotografa in questo modo la situazione legata alla recitazione nel contesto del teatro italiano:

Gli esempi che l'interpretazione degli attori ci offrono non sono oggettivamente omogenei e nemmeno pertinentemente contemporanei. Essi infatti generalmente appartengono alla tradizione eclettica, e di media assimilazione culturale e tecnica e di medio intervento sociologico e morale, come una o più generazione di eredi del 'grande attore' ha tramandato, e nella quale gesto, fonetica e comportamento dovrebbero ancora coagularsi attorno ad una serie di nozioni culturali e tecniche, sociologiche e morali, ruotanti su una concezione di pubblico borghese astrattamente posto come un privilegiato consumatore della rappresentazione teatrale, e quindi giudice assoluto concretamente anche della interpretazione degli attori. Per quanto riguarda la fonetica, in effetti, simile interpretazione dell'attore si esemplifica mediante una non costante ed inadeguata uniformità di accentuazione, la quale muovendosi attraverso toni di voci che dovrebbero mediare le differenze, in effetti provocano una fuga dal reale, rischiosa artisticamente e comunicativamente; per quanto riguarda il comportamento questa stessa interpretazione, concentrandosi attorno ad una serie di gesti che non sono mai unitari ed autonomi quali dovrebbero apparire e costituirsi ai fini di un'azione sincera ed oggettiva, dal punto di vista individuale e collettivo, tende a promuovere un'azione d'eleganza esteriore o di accettazione sensoriale; per quanto riguarda i gesti infine ancora questa stessa interpretazione, di conseguenza, difficilmente e scarsamente costruendosi su segni aventi una consistenza ed una finalità di stile, non è capace di instaurare, da materiali di vista e di arte, i più vari e eterogenei da un lato e più scelti e innovatori dall'altro, una ricca ed omogenea tematica espressiva.¹⁴⁴

Poco credibile, didascalica, di scarso spessore espressivo. Questa - dal punto di vista tecnico e culturale - è agli occhi di Bartolucci la situazione in cui versa la componente attorica all'interno della costruzione drammaturgica espressa dal teatro italiano intorno alla metà degli anni sessanta. Il Living allora - con il suo «gesto vitalizzato» dotato di «una tensione non psicologica ma assoluta, non sensoriale ma purissima»¹⁴⁵ - non può non apparire come uno degli esempi più all'avanguardia di 'recitazione contemporanea'. Lo studioso si concentra in particolar modo sulla natura 'deformata' dell'elemento fisico-gestuale sperimentato dal gruppo di Beck e Malina. Secondo Bartolucci siamo infatti al cospetto di

un gesto deformante, ossia fuori da ogni mediazione di buon senso, elegante o sensoriale che si presenti, fuori di ogni commistione naturalistica o decadente, fuori di ogni versione verosimigliante ed imitativa della realtà.¹⁴⁶

¹⁴⁴ G. Bartolucci, *Preistoria e punti di riferimento per un rinnovamento del teatro italiano*, in «Teatro», a. I, n. 2, 1967-1968, p. 104.

¹⁴⁵ Ivi, p. 106.

¹⁴⁶ Ivi.

Bruno Schacherl già in occasione di *Mysteries and Smaller pieces* è tra i primi a intravedere nel gruppo di attori la capacità di farsi carico sul piano interpretativo delle istanze avanguardiste del Novecento. È interessante notare come il critico individui nel gesto l'elemento che più degli altri è in grado di esprimere il portato drammaturgico della loro proposta. Secondo Schacherl il Living intende il «gesto come unico mezzo astratto di espressione» e se sulle prime può apparire come «non immediatamente significativa» – cioè didascalico-decorativo – è invece da considerarsi «significante nel profondo», perché in grado di cogliere «il moto del reale»,¹⁴⁷ di farsi – due anni più tardi – «specchio» della generale e «crescente alienazione dei linguaggi nelle società dei consumi».¹⁴⁸ Anche nel contesto di una drammaturgia testuale come in occasione di *The Brig* il gesto non perde la sua carica espressiva e la sua autonomia. Qui, la violenza irrompe

attraverso – afferma Bartolucci – l'uccisione del linguaggio come termine di trasmissione di idee e di sentimenti, in modo che quest'ultimo stia di piedistallo, frantumato come insieme di dati comunicativi in una serie ripetitiva di ordini e di risposte, all'intervento dei gesti e dei movimenti degli attori.¹⁴⁹

Nella sua monografia dedicata proprio al Living Theatre, lo studioso sarà – qualche anno dopo – ancora più preciso riguardo alla dimensione drammaturgica incarnata dalla componente fisico-performativa messa a punto per lo spettacolo. Sono proprio gli attori

a inventare i dati della realtà, costituendo una specie di travaso fisico della forma drammaturgica, e sono i loro fonemi, sono i loro gesti, abbinati ai rumori, a comprimere lo spazio geometrizzante e ad assoggettarlo all'accelerazione dell'insieme.¹⁵⁰

Anche Schacherl si sofferma su quest'aspetto sottolineando come la recitazione nervosa e tesa sia funzionale a «penetrarci fisicamente d'orrore»:¹⁵¹

Nelle pieghe, rimane la avvincente presenza di alcuni attori, personaggi appena schizzati dall'autore e in realtà nati dal gioco mimico ed espressivo di

¹⁴⁷ B. Schacherl, *Il Living Theater in Italia. Un disperato coraggio*, in «Rinascita», n. 14, 1965.

¹⁴⁸ B. Schacherl, *Rivedendo i Mysteries*, in «Rinascita», n. 22, 1967.

¹⁴⁹ G. Bartolucci, *La Scrittura scenica*, cit., p. 103.

¹⁵⁰ G. Bartolucci, *The Living Theatre (Dall'organismo-microstruttura alla rivendicazione dell'utopia)*, cit., p. 42.

¹⁵¹ B. Schacherl, *Il Living Theater in Italia. Un disperato coraggio*, in «Rinascita», n. 14, 1965.

alcuni attori palesemente ricchi non solo di grande mestiere ma di profonda vita interiore¹⁵²

La performance attorica appare ancor più radicale in *Frankenstein*. Infatti in assenza di un vero e proprio testo teatrale di riferimento «il linguaggio – dirà Bartolucci nel '68 – è totalmente escluso, e tutto è affidato ai movimenti ed ai gesti».¹⁵³ Siamo nello stesso orizzonte di costruzione della parte sperimentato in *Mysteries and Smaller pieces*. Secondo l'autore de *La scrittura scenica* anche qui gesti e movimenti non aspirano a sostituirsi alla parola o a rappresentarla, ma «sono il naturale modo di significare azioni e di comprenderle, di progettarle e di compenetrarle».¹⁵⁴

Alla radicalità e all'exasperazione presenti in *Frankenstein* segue un momento di ricompattamento che Beck e Malina ritrovano intorno a *Le Serve*. Un altro testo drammatico dopo quello di Kenneth Brown, una nuova tappa del percorso italiano poco seguita e recensita. Bartolucci parla di una performance attorica tesa in qualche maniera a ritrovare il senso del gesto a teatro. Questa volta gesti e movimenti – anche se sempre rigorosi e precisi – sembrano declinati su un versante più rappresentativo, capaci di ipnotizzare lo spettatore e di esprimere un vero e proprio stato d'animo. A proposito della recitazione lo studioso sottolinea:

Qui i gesti si disfano per fermarsi, talvolta, in una immobilità di pietra: Julian Beck (Claire) è il più preciso esecutore di quell'operazione, tanto semplice a dirsi quanto difficile a farsi, che consiste nella descrizione dei gesti quotidiani visti 'dall'interno', nella loro gratuità e imbecillità – e anche nel loro aspetto meraviglioso. Qui, però, non c'è meraviglia, piuttosto la sorpresa di scoprirsi in quei gesti disarmati e pietosi, in quell'ira e in quell'erotismo, in quel 'cannibalismo' così messo a nudo perché così costruito fuori dai nostri schemi quotidiani.¹⁵⁵

A questa operazione di stampo più interpretativo segue sempre nel 1967 *Antigone*, spettacolo molto documentato e al cui fascino mistico e rituale anche la critica più ufficiale – pur non comprendendone completamente la portata – sembra cedere. Tra i primi a comprendere la 'qualità' – oltretutto l'intenzione – che sottende il gesto sperimentato in quest'occasione dal Living è Franco Quadri. In una lucida e dettagliata analisi dello spettacolo il critico individua nella sua partitura fisico-gestuale una ricchezza espressiva senza pari. Quadri sottolinea soprattutto gli aspetti legati al lavoro sulla creazione della 'parté', lavoro svolto in un orizzonte di costruzione iconica del personaggio:

¹⁵² Ivi.

¹⁵³ G. Bartolucci, *La Scrittura scenica*, cit., p. 104.

¹⁵⁴ Ivi, p. 106.

¹⁵⁵ G. Bartolucci, *L'ombra di Artaud sull'incontro rigoroso e stimolante fra Genet e il Living*, in «Sipario», a. XXII, n. 249, gennaio 1967, p. 34.

La fissazione dei personaggi nei movimenti gestuali consente la continua intercambiabilità dei ruoli: con un semplice mutare di atteggiamenti Beck-Creonte può diventare un Anziano che protesta contro la guerra, come Collins da Anziano-consenziente potrà trasformarsi nel vate Tiresia. Ancora una volta l'invenzione stilistica serve una profonda intuizione di contenuti¹⁵⁶

È estremamente interessante notare come questo processo di fisicizzazione drammatica non sia ancorato alla matrice rappresentativa, e quindi ad un referente esterno, né sfoci mai in un figurativismo di maniera. Giannino Galloni, critico de «L'Unità», di fronte alle «forme mimiche» proposte dagli attori invita infatti ad «eliminare ogni sospetto di simbolismo, di rappresentazione 'mediata' di contenuti come nella parola ogni supporto psicologico-realistico».¹⁵⁷

Più in generale per Bartolucci il gesto sperimentato in *Antigone* è da ricondursi da un alto «ad una matrice rituale» e dall'altro «ad una condizione imitativa immaginaria».¹⁵⁸ Quello della ritualità è un aspetto molto interessante analizzato anche da Italo Moscati per il quale il gesto – dotato di una spiccata «presenza concreta» – sembra racchiudere «in sé il tentativo di imprigionare una serie di motivazioni indiscutibili, in un certo modo superiori».¹⁵⁹ Per buona parte della critica più 'aperta' *Antigone* porta a compimento quella «ricerca di una gestualità di origine orientale, in cui i gesti abbiano la funzione di segni e conservino un certo aspetto religioso»¹⁶⁰ intrapresa con *Mysteries and Smaller pieces*.

Tensione drammatica e ritualità sono perfettamente fusi all'interno di una partitura recitativa dove

mimica, ritmo e allusività figurativa – scrive De Monticelli – prevalgono, ai limiti dell'ossessione. Il naturalismo che sta alla base di queste identificazioni psico-fisiche viene come bruciato, reso astratto, una pittura vascolare, dall'iterazione; solo il rito conta, il rito che rende decifrabile il simbolo.¹⁶¹

È qui evidenziato un aspetto estremamente interessante. La dimensione rituale della performance non è determinata esclusivamente da un'aura ieratica, ma anche dalla iterazione dell'elemento fisico-gestuale. Franco Quadri si sofferma diffusamente sul rapporto stilizzazione-ritualità nel segno di una ripetizione esasperata scrivendo:

¹⁵⁶ F. Quadri, *La protesta del Living nel segno di Antonin Artaud*, in «Sipario», n. 252, aprile 1967, pp. 32-33.

¹⁵⁷ G. Galloni, *Antigone*, in «L'Unità», 13 aprile 1967.

¹⁵⁸ G. Bartolucci, *La Scrittura scenica*, cit., p. 108.

¹⁵⁹ I. Moscati, *Esiste una 'nuova' critica?*, in «Teatro», a. II, n. 3-4, 1968, p. 13.

¹⁶⁰ G. Bartolucci, *La Scrittura scenica*, cit., p. 107.

¹⁶¹ R. De Monticelli, *Antigone*, in «Il Giorno», 19 aprile 1967.

Tutto lo spettacolo è teso nel ritrovamento di un linguaggio gestico che accompagni supplisca traduca rafforzi la parola. La ricerca gestuale segue quindi la duplice ricerca (possibile grazie alla divisione in gruppi) di una ritualità e di una significazione espressiva; sovrappone e mette in contrasto il modo astratto e il movimento di ispirazione figurativa suggerito dalla parola. [...] Non solo, ma lo stesso movimento direttamente ripreso dalla vita, arriva a risultati di stilizzazione e di ritualità se considerato nella durata, nell'iterazione estenuata che è caratteristica dello spettacolo. Il gesto di più volgare estrazione preso dalla vita (per esempio il batter ritmo sulla gamba di Gene Gordon che dà il tempo a tutta la lunga scena della danza bacchica; o, nella stessa scena, lo sfregamento degli organi sessuali di carattere quasi onanistico degli altri) è nobilitato a rito dall'esasperata ripetizione.¹⁶²

Su questa «gestualità rituale ripetuta all'infinito e arricchita da automatiche contrapposizioni»,¹⁶³ il critico si sofferma anche in un altro articolo sempre dedicato ad *Antigone* riportando altri esempi e precisandone le fonti di ispirazione:

tipica tra tutte [le invenzioni sceniche] quella di Antigone rattrappita nel gesto di aggiungere terra al cadavere del fratello e di Creonte nell'atto di togliere la virilità agli uomini che lo circondano. Le fonti di ispirazione più frequente dei movimenti rituali sono il linguaggio della natura (imitazione del gestire animale da parte degli attori singoli o ammassati insieme) e la ritualità orientale (Antigone - Emone - Polinice che assistono immobili all'avvenire della danza bacchica contratti nell'imitazione della divina triade indiana); quando le due espressioni non si fondono mirabilmente come nel grande uccellaccio grifagno-divinità egizia ricreato da Julian Beck per il suo Creonte portato a spalle dai cittadini.¹⁶⁴

Pur essendo 'deformante' e 'astratto' - come precedentemente definito da Bartolucci e Schacherl - l'elemento fisico-gestuale non tende mai alla pura estetizzazione. È di questo avviso Bartolucci il quale - tornando pochi anni dopo sullo spettacolo -, richiamandosi alla sequenza della peste di *Mysteries and Smaller pieces* in cui la partitura fisica è in grado di esprimere sofferenza e rimorso, scrive:

Senza rimorso e senza colpa non si capirebbe la ragione sostanziale di questo *mystery*, che il Living Theatre, evidentemente non esegue, sul proprio corpo, degli attori voglio dire, per pura esaltazione misticheggiante o per complicata sete estetizzante; poiché il suo intento non è di sciogliere le responsabilità degli spettatori in una evasione universalistica redentrice, ove sia concesso di riscattarsi spiritualmente dal dolore, o in una serie di cumuli mitici ove l'aspirazione all'arte e alla poesia si accresca per atteggiamenti estetizzanti. La peste allora è una prova personale, di cui ogni attore porta la pena, e nella quale colpa e rimorso si danno la mano: l'una e l'altro identificandosi con la

¹⁶² F. Quadri, *Nota ad Antigone*, in «Teatro», a. I, n. 1, 1967, p. 58.

¹⁶³ F. Quadri, *La protesta del Living nel segno di Antonin Artaud*, in «Sipario», n. 252, aprile 1967, p. 32.

¹⁶⁴ Ivi.

malattia stessa, negli urli e nei gesti e negli atteggiamenti e nei corpi nel loro corso verso la morte.¹⁶⁵

La scrittura attorica operata dal gruppo non si regge esclusivamente sulla ricerca legata al corpo, ma contempla in maniera imprescindibile anche l'elemento vocale e sonoro. Relativamente al rapporto gesto-suono fondante l'esperienza performativa del gruppo, Quadri scrive:

una volta impostato il problema della resa della parola in una ossessiva ricerca di equivalenti gestici, la cura della dizione perde ogni importanza; posto che i toni e le pause non servono più a colorare i significati della frase drammatica, tutta l'attenzione è trasferita sui ritmi e sulle note; la parola è puro elemento sonoro, in una partitura a quella parallela elaborata per la gestic. Ogni gesto simbolico trova quindi una corrispondenza di sonorità astratta che si pone di regola in contrappunto con la fonetica come diretta espressione della scrittura drammaturgica.¹⁶⁶

Siamo di fronte ad una maniera assolutamente altra di utilizzare la voce a teatro.¹⁶⁷ Come nel caso del gesto, anche l'elemento fonetico-sonoro è impiegato in chiave anti-didascalica, istituendo con la partitura fisica una relazione inestricabile basata su una forma di comunicazione diretta, non mediata e anti-rappresentativa. Secondo Bartolucci la componente vocale

raggiunge moduli astratti di tonalità, su una gamma che fa a meno di ogni riconoscimento naturalistico e che si espande per direzione assolutamente non imitativa, con un'ossessione e con un'alternanza ineccepibili e suggestive, sia dal punto di vista comunicativo che da quello stilistico¹⁶⁸

Dal punto di vista più specificamente interpretativo questo tipo di impostazione si traduce nell'applicazione in alcuni casi – pochi e rari – di

¹⁶⁵ G. Bartolucci, *La Scrittura scenica*, cit., p. 101.

¹⁶⁶ F. Quadri, *Nota ad Antigone*, in «Teatro», a. I, n. 1, 1967, p. 57.

¹⁶⁷ Bartolucci descrive così il rapporto voce-messa in scena nel contesto del teatro italiano: «La fonetica astrattamente parificatrice, il comportamento esteriore e sensoriale, il gesto né realistico né deformante, naturalmente, piegano l'interpretazione dell'attore verso un chiacchierio borghese, sostanzialmente scettico e non produttivo, con il presupposto di una drammaturgia, che è poi quella tra le due guerre, e prolungantesi sino ai nostri giorni, a più livelli, e obiettivamente la peggiore drammaturgia che il teatro italiano abbia sfornato, dopo Pirandello e 'i grotteschi', e nella quale viene attutito ogni contrasto sociale e intellettuale e tecnico, a favore di un vago e sentimentale arricchimento psicologico di una parte di società. [...] accade che sia pressoché impossibile rintracciare una tradizione interpretativa stilisticamente accettabile e in grado di promuovere espressioni artistiche da questo eclettismo fondamentalmente pernicioso e immobile» (G. Bartolucci, *Preistoria e punti di riferimento per un rinnovamento del teatro italiano*, in «Teatro», a. I, n. 2, 1967-1968, pp. 104-5).

¹⁶⁸ Ivi, p. 107.

una singolare tecnica di 'straniamento'. Ne è sicuramente esempio *Le Serve*, spettacolo in cui – come ricorda Bartolucci –

La parola è comprensibile, ma il tono la strania: la recitazione è scandita, ma furtiva, la voce a volte si spezza, si esaspera, obbedendo però da sempre a una tensione quasi minacciosa che la controlla.¹⁶⁹

Un altro esempio di straniamento della parola recitata si avrà in *Antigone*. Qui le battute oltre ad essere recitate senza la benché minima compenetrazione ed empatia dagli interpreti, vengono stravolte da un marasma di accenti diversi:

Disinteresse totale – scrive – per la dizione, nonostante l'altezza dei versi pronunciati (e si registrano infatti spaccature abissali tra certe cadenze brookliniane o più sofisticate da intellettuali del Village, e l'accento impeccabile e distaccato del bravissimo Collins-Tiresia, e la voce tragica, carica di inflessioni tedesche ma impostata da anni di Accademia, di Petra Vogt).¹⁷⁰

La rottura della recitazione con un qualsivoglia referente esterno è ulteriormente espressa dagli aspetti più squisitamente legati alla musica. Oltre a diventare fondamentale strumento per l'exkursus drammatico, la voce – così come anche il corpo – assurge anche ad elemento musicale. *Antigone* rappresenta l'espressione massima di questo tipo di approccio.¹⁷¹

Sono così usati – ricorda Quadri – il rantolo e il ticchettio dell'attore in sala, lo schiocco della danza, l'urlo inarticolato dell'evirazione, l'imitazione di elementi naturali e meccanici, le sirene, la respirazione affannosa, i fonemi e, alla fine del coro-invocazione tra il pubblico, addirittura il pianto e il singhiozzo.¹⁷²

La componente musicale diviene ancora più esplicita quando «la voce viene in maniera salmodiante fatta risalire a motivi di inno religioso».¹⁷³ A tal proposito – riferendosi in particolar modo ai cori in *Antigone* – scrive sempre Quadri:

I cori cercano una soluzione vocale ritualistica e sono risolti di volta in volta in una maniera spiritual (parodo), in una contaminazione tra lo spiritual e la

¹⁶⁹ G. Bartolucci, *L'ombra di Artaud sull'incontro rigoroso e stimolante fra Genet e il Living*, in «Sipario», a. XXII, n. 249, gennaio 1967, p. 34.

¹⁷⁰ F. Quadri, *La protesta del Living nel segno di Antonin Artaud*, in «Sipario», n. 252, aprile 1967, p. 32.

¹⁷¹ «Nessuna partitura musicale, nessuna orchestra, nessuna utilizzazione di registrazioni. L'elemento musicale, che è molto importante, nasce anch'esso da una strumentalizzazione del corpo degli attori» (F. Quadri, *Nota ad Antigone*, in «Teatro», a. I, n. 1, 1967, p. 52).

¹⁷² Ivi, p. 57.

¹⁷³ G. Bartolucci, *La Scrittura scenica*, cit., p. 108.

preghiera orientale (primo stasimo) in un'aria modulata da Steve Ben Israel su folk bulgaro con le parole sillabate nel secondo stasimo a ribadire l'effetto scenico della casa che crolla, e, più avanti, nella contaminazione del canto gregoriano.¹⁷⁴

Partitura fisico-gestuale e elemento vocale-sonoro costituiscono la cellula-base della recitazione del Living. Tale cellula viene assunta nel processo di costruzione della parte come un motivo da sviluppare prima individualmente e poi collettivamente. La scrittura attorica procede infatti come una composizione jazz. Questo aspetto viene messo in evidenza nel 1968 da Bartolucci già a partire da *Frankenstein*:

tocca a un attore – ricostruisce lo studioso – dare il tema e proiettarlo sull'altro, che gli sta di fronte, e intanto rinchiudersi nella sua maschera, per cui poi tocca all'altro distendersi ed aprirsi, sino a che, svolto il tema, costui lo passa ad un altro ancora, che lo raccoglie e lo fa suo, in una specie di improvvisazione continua, come se si trattasse di un'iniziativa musicale jazzistica¹⁷⁵

Qualche anno dopo, nella sua monografia sul Living, Bartolucci sarà ancor più preciso riguardo al rapporto singolo-collettivo:

E così – precisa – un esercizio di suono e movimento è quello che in un gioco freschissimo e senza concordanza, se non quello della felicità organizzata dell'improvvisazione, propone un gesto e lo lancia a un altro, gli attori divenendo questo suono e questo movimento, e tutti quanti via via accogliendo e dando, secondo l'intensità dei gesti e dei suoni, in un crescendo che via via perde le scorie e i dubbie le esitazioni e le imperfezioni del procedimento, su un'accumulazione inventiva di gesti e di suoni, che approdano ad un comportamento di collettivo.¹⁷⁶

L'esempio più compiuto di questa impostazione resta per Bartolucci *Antigone*, e più precisamente la sequenza in cui Creonte raccoglie il popolo attorno a sé. «Il segno di Creonte, incrociante le mani a guisa di falce, ripetitivo e deformato»¹⁷⁷ si riverbera su tutti gli attori – sul palcoscenico e in sala – che raccolgono quindi e ripropongono il motivo fisico-gestuale accordato dal personaggio. Questo tema inoltre fa da contrappunto al violento excursus vocale-sonoro elaborato in maniera collettiva poco prima nella scena del bombardamento proprio come in una composizione musicale.

Un altro aspetto interessante che emerge da alcune recensioni è quello legato alla dimensione iconica dei quadri allestiti dagli attori, elemento

¹⁷⁴ F. Quadri, *Nota ad Antigone*, in «Teatro», a. I, n. 1, 1967, p. 58.

¹⁷⁵ G. Bartolucci, *La Scrittura scenica*, cit., p. 106.

¹⁷⁶ G. Bartolucci, *The Living Theatre (Dall'organismo-microstruttura alla rivendicazione dell'utopia)*, cit., p. 50.

¹⁷⁷ G. Bartolucci, *La Scrittura scenica*, cit., p. 108.

questo notato fin dalla presentazione di *Mysteries and Smaller pieces*. Tra i primi a sottolineare la dimensione visiva delle performance del Living è sicuramente Bruno Schacherl, il quale parla di «immagini di grande angosciosa, eppur libera bellezza»¹⁷⁸ riferendosi alle composizioni corali viste in *Mysteries and Smaller pieces*:

Gli attori – scrive – si muovono sulla scena in una serie di immagini non mai direttamente simboliche, ma tutte collegate al costume e al modo di essere della vita contemporanea: le mistiche orientali, l'immagine plastico-televisiva, il gesto come ripetizione ossessiva ma anche come gioco, la liberazione dei complessi psicoanalitici, il grande rito fisico e psichico della morte nella lunga sequenza muta del secondo tempo, quando la folla anonima devastata da una peste che potrebbe essere quella atomica perisce via via disperdendosi tra le file di platea e poi viene lentamente, ossessivamente raccattata da quattro monatti e ammucchiata al centro della scena sotto il fascio di una luce che a poco a poco svanisce...¹⁷⁹

Anche Bartolucci, a proposito di *Mysteries and Smaller pieces*, nel suo *La scrittura scenica* afferma:

I 'quadri viventi' allora sono una straordinaria invenzione di immagini scattate a guisa di tante foto, e queste sono collegate tra loro non da significati quanto da movimenti, i corpi degli attori delineandosi come macchie su uno schermo e cercando comportamento in gesti di vita, su un ritmo frenetico e limpido al tempo stesso, immacolato e violento.¹⁸⁰

Dove questa dimensione iconico-visiva della performance attorica diviene particolarmente evidente è ancora una volta in *Antigone*. Qui, le «composizioni plastiche» – come sottolinea Alfredo Orecchio – sembrano «simili ad antichi gruppi di bassorilievi marmorei».¹⁸¹ Anche Quadri si sofferma diffusamente sull'impatto visivo che suscita il complesso in scena scrivendo:

Tutto il discorso drammatico viene realizzato attraverso un gioco di contrapposizioni visive: i personaggi volta a volta messi di fronte o inghiottiti nei simbolici gruppi di corpi. Gruppi che non decadono mai a quadri viventi, in senso naturalistico, ma alimentano continuamente il racconto con un loro autonomo contributo espressivo.¹⁸²

¹⁷⁸ B. Schacherl, *Il Living Theater in Italia. Un disperato coraggio*, in «Rinascita», n. 14, 1965.

¹⁷⁹ Ivi.

¹⁸⁰ G. Bartolucci, *The Living Theatre (Dall'organismo-microstruttura alla rivendicazione dell'utopia)*, cit., p. 49.

¹⁸¹ A. Orecchio, *Antigone*, in «Paese sera», 9 aprile 1967.

¹⁸² F. Quadri, *La protesta del Living nel segno di Antonin Artaud*, in «Sipario», n. 252, aprile 1967, p. 33.

Ben lungi dall'essere semplici *tableaux vivants* questi 'quadri' esprimono un'intenzione drammaturgica di grande sostanza e completezza. Un esempio di ciò risiede per Quadri nella

rappresentazione figurativa dell'autorità e della responsabilità che accompagna un coro di ossequio degli Anziani; uomini e donne, il popolo di Tebe, sono riuniti in una massa quasi informe, di fronte a Creonte, sollevato sulle spalle dagli Anziani come un ibis egizio: e Creonte scivola nel gruppo, vi si mischia, ne viene assorbito: ma da dietro rispunta, risorge, viene sollevato alto su tutti, e cala sullo scudo-falange umana che si abbatte sotto di lui; e i componenti riportati a singoli individui, rotolano a terra, distrutti.¹⁸³

C'è un'altra questione estremamente interessante sollevata da alcuni critici legata alla costruzione drammaturgica dello spazio e alla scenografia nel teatro del Living. In entrambi i casi il corpo attorico rappresenta l'elemento portante della scrittura elaborata da Beck e Malina. Scena e spazio sono infatti disegnati e configurati sfruttando le risorse fisiche dei performer.¹⁸⁴ Come opportunamente indicato da Quadri, la scenografia

Non esiste più nel senso tradizionale di uso di elementi architettonici, scultorei, pittorici sul palcoscenico; e neppure viene utilizzato nessun oggetto di vita con funzione ornamentale o simbolica.¹⁸⁵

In *Antigone* tale impostazione si radicalizza con risultati epocali traducendosi innanzitutto nel superamento della divisione tra sala e palcoscenico, nonché delle convenzioni della scatola ottica, e conseguentemente, in una diversa costruzione dello spazio, all'interno del quale l'attore diviene elemento della sua configurazione tecnico-formale. Relativamente alla collocazione spaziale degli interpreti Bartolucci afferma che

bisogna indovinare e vedere al tempo stesso le loro posizioni in scena o in sala, il loro crescere e ingigantire mostruosamente e il loro illimpidirsi e diventar sottili, in scena o in sala ancora una volta, affinché si possa parlare anzitutto visivamente e poi conoscitivamente degli elementi formali e tecnici di cui la scrittura scenica dell'*Antigone* è costituita.¹⁸⁶

Pertanto è proprio nell'affastellamento di corpi prima e nella sua successiva esplosione in diversi punti della sala che «si manifesta la spazialità»¹⁸⁷ – in termini di costruzione drammaturgica – dello spettacolo. Anche il critico de

¹⁸³ Ivi.

¹⁸⁴ «l'elemento scenografico si trasferisce tutto nel lavoro dell'attore, nella sua invenzione gestuale» (*Il lungo mito di Antigone*, in «Sipario», a. XXIV, n. 284, p.71).

¹⁸⁵ F. Quadri, *Nota ad Antigone*, in «Teatro», a. I, n. 1, 1967, p. 51.

¹⁸⁶ G. Bartolucci, *La Scrittura scenica*, cit., p. 110.

¹⁸⁷ Ivi, p. 111.

«L'Unità» Aggeo Savioli affronta la questione dello spazio e del suo rapporto con il corpo attorico scrivendo:

Qui il Living mette a frutto l'esperienza dei *Mysteries*, dimostrando la possibilità di creare uno spazio scenico attraverso la pura articolazione dei corpi e delle voci, su una ribalta spoglia, ora isolata ora in diretta comunicazione con la sala, grazie anche al sobrio gioco di luci.¹⁸⁸

Gli stessi «elementi scenici - nell'analisi offerta da Quadri - sono creati dal gioco dei corpi, dalla plasticità e dalla riunione in gruppi».¹⁸⁹ In un altro articolo apparso su «Sipario» il critico sottolinea ancora una volta questa natura scenografica incarnata dagli attori affermando:

l'exasperazione gestuale (spinta anche a un figurativismo ossessivo) assume il suo esatto rilievo, se collocata e fissata nello spazio: allora il corpo umano diventa oggetto scenico, nel senso di elemento simbolico della scenografia¹⁹⁰

All'interno di una cavità vuota, nuda, il corpo - scrive nel '68 Bartolucci -

annulla semplicemente l'ambientazione, sia come resa scenografica del movimento drammaturgico, sia come stilizzazione di uno spazio scenico da elevare o degradare che si voglia, in virtù di una fiducia nella corporeità degli interpreti e nel loro potere di unirsi e distaccarsi, di relazionarsi via via, per materializzazione costante del loro essere presenti e del loro comunicare in scena.¹⁹¹

Se per la critica italiana *Antigone* rappresenta comunque uno spettacolo di cui proporre - positivamente o negativamente - la cronaca, il successivo *Paradise now* (20 ottobre 1969)¹⁹² - allestito presso l'Unione Culturale di Torino - sarà valutato unicamente per i suoi aspetti provocatori. Dopo averlo definito come «un piccolo patetico, innocuo comizio anarchico»,¹⁹³ De Monticelli liquida così lo spettacolo:

poiché sarebbe nostro compito fornire al lettore una personale opinione su quanto si è visto e ascoltato l'altra sera sotto la tenda del Circo Medini, ecco che per la prima volta siamo costretti a dare 'forfait'. D'altronde, spettacoli come *Paradise now*, che non sono spettacoli veri e propri, ma intendono realizzarsi come cerimonie collettive aperte alla partecipazione del pubblico,

¹⁸⁸ A. Savioli, *Antigone*, in «L'Unità», 9 aprile 1967.

¹⁸⁹ F. Quadri, *Nota ad Antigone*, in «Teatro», a. I, n. 1, 1967, p. 51.

¹⁹⁰ F. Quadri, *La protesta del Living nel segno di Antonin Artaud*, in «Sipario», n. 252, aprile 1967, p. 33.

¹⁹¹ G. Bartolucci, *The Living Theatre (Dall'organismo-microstruttura alla rivendicazione dell'utopia)*, cit., p. 79.

¹⁹² Il Living prepara e monta lo spettacolo in Italia; a Cefalù, per l'esattezza, tra la metà del 1967 e la primavera del '68. La prima italiana si svolse a Torino presso il Teatro Alfieri.

¹⁹³ R. De Monticelli, *Non così si esce dall'Inferno*, in «Il Giorno», 2 novembre 1969.

non possono diventare oggetto di riflessione critica; al più, di constatazione cronistica.

Allora, sul piano della cronaca, e tanto per essere obiettivi, faremo una constatazione che suona apparentemente a nostro sfavore: non abbiamo capito, non abbiamo capito quasi nulla.¹⁹⁴

Anziché valutare il lavoro del Living in termini operativi e drammaturgici, ci si concentra nella maggior parte dei casi sulle polemiche tra il gruppo e la burocrazia italiana.¹⁹⁵ Le questioni più squisitamente teatrali vengono regolarmente oscurate e alla fine ciò che fa più notizia è l'espulsione del gruppo dal nostro paese.¹⁹⁶

Tra i pochi interventi analitici, si distingue sicuramente quello di Franco Quadri. Dopo aver offerto una lettura estremamente puntuale dello spettacolo, ricostruendone la particolare struttura drammaturgica, il critico ne dà un'interpretazione in termini di «manifesto della rivoluzione non-violenta»:

un primo effetto di fusione [con il pubblico] il Living l'ha raggiunto: l'instaurazione nelle scene finali della serata di un autentico spirito comunitario a coronamento di quel viaggio dai molti all'uno che vuol essere *Paradise now*; al momento di uscire sulla strada (azione finale-proposta dello spettacolo) attori e spettatori formavano già un tutto unico sotto le ali di un'unica armonia corale. È un risultato fondamentale e va detto che la compagnia vi arriva percuotendo i nervi dello spettatore (artaudianamente) con la violenta emozione estetica causata dallo spettacolo, più che con la razionalità del discorso proposto, legato a una visione logica troppo elaborata e faticosamente complessa.¹⁹⁷

Parallelamente all'accoglienza critico-analitica riservata dagli studiosi attenti al nuovo, il lavoro del Living sull'attore viene gradatamente definito come l'espressione concreta del 'teatro della crudeltà' teorizzato da

¹⁹⁴ Ivi.

¹⁹⁵ «Il gruppo americano del *Living Theater* ha ricevuto ieri, dopo oltre un mese di recite in tutta Italia (e dopo aver consegnato agli appositi uffici, fino dal 17 ottobre, la completa documentazione per essere autorizzato a lavorare nel nostro paese, come viene precisato in un comunicato della Compagnia), una notifica ufficiale annunciante che non sarebbero state concesse al gruppo ulteriori autorizzazioni per le sue rappresentazioni» (*Il Living denuncia gli ostacoli al suo lavoro in Italia*, in «l'Unità», 27 novembre 1969).

¹⁹⁶ «Gli attori del Living Theater hanno lasciato ieri mattina l'Italia, diretti in Belgio. Fermati dalla polizia - che aveva fatto irruzione in forze, verso le 21 dell'altra sera, nell'aula terza della facoltà di Legge dell'Università di Roma, dove si rappresentava *Paradise now* per gli studenti -, insultati, maltrattati, sottoposti a lunghi interrogatori, i componenti della ormai celebre compagnia teatrale americana sono stati denunciati per 'atti contrari alla pubblica decenza', e per avere dato la loro rappresentazione senza l'autorizzazione della questura e senza il nulla osta del ministero dello Spettacolo (*Denunciati ed espulsi gli attori del Living*, in «l'Unità», 3 dicembre 1969).

¹⁹⁷ F. Quadri, *Il rito-manifesta della rivoluzione non-violenta*, in «Sipario», n. 268-269, agosto-settembre, 1968, p. 33.

Antonin Artaud.¹⁹⁸ Tracce di questo legame appaiono per la prima volta in un'intervista condotta da Giuseppe Bartolucci a Beck e Malina pubblicata nel 1965 su «Sipario».¹⁹⁹ In tale occasione la coppia dichiara espressamente di ispirarsi ad Artaud per il modo in cui sente il legame indissolubile esistente tra arte e vita e l'utilizzo del gesto come elemento fondamentale di un linguaggio scenico moderno che può prescindere dalla presenza della parola.²⁰⁰ Tale adesione non è però solo dichiarata espressamente dai membri della formazione americana, ma viene colta e sottolineata da alcuni dei critici più attenti ed attivi durante la seconda metà degli anni sessanta. Questa influenza artaudiana, colta dal Living sul versante drammaturgico-attorico e non come atteggiamento esteriore, imitativo, viene sottolineata da Bruno Schacherl nel 1965. Concentrandosi soprattutto sul rapporto attore-spettatore, completamente impostato sull'«emozione fisica», a proposito di *Frankenstein* – spettacolo in cui «le reazioni del pubblico sono parte integrante»²⁰¹ tanto della drammaturgia, quanto della performance – il critico afferma:

Teatro della crudeltà, espressione prevalentemente mimica, angoscia esistenziale resa con tutti i sensi, non sono quindi nella creazione del Living Theater scoperte di un'avanguardia intellettualistica, ma necessità espressive.²⁰²

Anche se visto e recensito pochissimo nel nostro paese, *Le Serve* riconferma il connubio tra il regista e teorico francese e la formazione capitanata da Beck e Malina. Nella sua recensione allo spettacolo Bartolucci innanzitutto indica come il Living abbia inteso perfettamente la definizione formulata da Artaud relativa al 'teatro della crudeltà':

Crudeltà che non è sadismo e sangue, ma quel sentimento più sottile – e più capace di colpire²⁰³

¹⁹⁸ Si noti che la raccolta di saggi di Artaud *Il teatro e il suo doppio*, sempre presente nei dibattiti e nelle questioni che riguardano il teatro sperimentale, verrà finalmente edito in Italia da Einaudi nel 1968, accompagnato dalla prefazione di Jacques Derrida. Relativamente alla diffusione di Artaud in Italia si veda il numero doppio di «Sipario» curato da Franco Quadri, nel quale oltre ad essere presenti le traduzioni di alcuni testi dell'autore francese e un'inchiesta alla quale rispondono De Bosio, Puecher, Squarzina, Visconti, Zeffirelli, impostata come una verifica dell'influenza di Artaud nel nostro paese, vengono indicati come fenomeni artaudiani Genet, Brook, Weiss, l'Happening e il Living Theatre («Sipario», a. XX, n. 230, giugno 1965).

¹⁹⁹ G. Bartolucci, *L'esempio del Living: teatro=vita*, in «Sipario», a. XX, n. 232-233, agosto-settembre 1965, pp. 58ss.

²⁰⁰ Ivi, p. 58.

²⁰¹ B. Schacherl, *Frankenstein: tragedia dell'arte*, in «Rinascita», n. 39, 1965.

²⁰² Ivi.

²⁰³ G. Bartolucci, *L'ombra di Artaud sull'incontro rigoroso e stimolante fra Genet e il Living*, in «Sipario», a. XXII, n. 249, gennaio 1967, p. 34.

Ricorrere ad Artaud – dal punto di vista della recitazione – significa infondere

‘crudeltà’ allo spettacolo, nel senso di farne qualcosa che investa lo spettatore nei nervi e nel sangue, oltreché nella mente e nel cuore, un modo che il Living ha voluto individuare condizionando la parola ai gesti e dando ai gesti la forma di un rituale altamente semplice e ripetitivo.²⁰⁴

Del nesso culturale, nonché operativo, che lega l’opera di Artaud alla proposta recitativa del Living se ne discuterà più diffusamente in occasione delle repliche di *Antigone*. Secondo Franco Quadri il riferimento all’artista francese è d’obbligo. All’interno del nuovo spettacolo il gruppo risolve «il problema della parola»²⁰⁵ – problema di cui soffriva ancora *Frankenstein* – in rapporto agli elementi fonetico-gestuali della sua recitazione cercando

una soluzione nel tentativo di riconnettere al corpo ogni espressione del testo. Disinteresse totale per l’altezza dei versi pronunciati [...]. Ricerca invece di ‘un vocabolario del corpo, come futuro dell’espressione umana’; ricerca di una corrispondenza tra le parole pronunciate e il gesto; dove è avvertibile l’ossequio al Manifesto di Artaud che ipotizzava una recitazione cifrata come in un codice la creazione coi personaggi di un autentico sistema di geroglifici.²⁰⁶

Siamo di fronte a una partitura gestuale che si formalizza in scrittura visiva, un approccio creativo di grande modernità al quale scena e, soprattutto, critica italiane non erano certamente avvezze. Altrove, sempre Quadri in riferimento ad *Antigone* puntualizza come ormai sia addirittura «superfluo sottolineare» che «tutto il linguaggio gestico-sonoro dello spettacolo» sia riconducibile all’autore de *Il teatro e il suo doppio*.²⁰⁷ Anche chi sembra individuare solo gli aspetti più superficiali della declinazione livinghiana delle teorie di Artaud non fatica più a coglierne il riferimento culturale-operativo che emerge dalle performance del gruppo americano. Aggeo Savioli parla di «accentuazione ‘crudele’ alla Artaud»,²⁰⁸ mentre Radice, riferendosi soprattutto al tipo di relazione che la formazione durante la recitazione instaura con il pubblico, intende la ‘crudeltà’ in termini piuttosto epidermici:

²⁰⁴ Ivi.

²⁰⁵ F. Quadri, *La protesta del Living nel sogno di Antonin Artaud*, in «Sipario», n. 252, aprile 1967, p. 32.

²⁰⁶ Ivi.

²⁰⁷ F. Quadri, *Nota ad Antigone*, in «Teatro», a. I, n. 1, 1967, p. 58.

²⁰⁸ A. Savioli, *Antigone*, in «l’Unità», 9 aprile 1967.

il Living mira a coinvolgere direttamente lo spettatore (gli attori scendono in platea, si avvicinano alle persone sedute in poltrona e minacciano di pugnalarle o coprirle di sputi...) ²⁰⁹

Alla fine del 1967, come evidenzia Italo Moscati, anche nel nostro paese

Il Living è ora il modello. E si è trascinato appresso Antonin Artaud, così poco noto da noi. ²¹⁰

Nel 1968 Bartolucci tornerà sul rapporto Living-Artaud richiamandosi al finale di *Mysteries and Smaller pieces*, «una lenta marcia verso la morte» ²¹¹ nella quale «il corpo si addestra di volta in volta, in urla gesti e atteggiamenti, per raggiungere la completa immobilità», ²¹² pervenendo cioè ad «una rarefazione di gesti e una complicità di silenzio». ²¹³ La dimensione drammatica del quadro che chiude *Mysteries and Smaller pieces* si dipana

per effetto di peste, un po' per richiamarsi alla paternità di Artaud, un po' per riscontrarsi con l'immobilità assoluta. E se non è peste vera, è senz'altro teatro di peste, appunto secondo quanto Artaud avrebbe voluto; ed esso tende a coinvolgere ed a contagiare lo spettatore, non tanto nei personaggi, quanto nei corpi degli attori veri e propri, non tanto nella vicenda quanto nel movimento della carne verso la morte. ²¹⁴

Conferma del definitivo sdoganamento critico dell'influenza drammaturgico-performativa di stampo artaudiano incarnata dalla formazione è la tavola rotonda organizzata da Giovanni Calendoli, dal titolo *Partecipazione, denuncia, esorcismo, nel teatro d'oggi*, con l'obiettivo di fare il punto sulle tendenze del 'nuovo' nell'ambito del XXVI Festival del teatro di prosa (settembre 1967). Come ricostruito da Daniela Visone nel suo *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*,

Calendoli individua un 'fronte di rivolta' operante nella vita del teatro internazionale, le cui espressioni più avanzate sono rappresentate dal Living Theatre e da Grotowski. Sono considerati antesignani di questa 'rivolta', da una parte, Antonin Artaud e, dall'altra, Jean Genet, Samuel Beckett e Eugène Ionesco intesi come la tradizione del nuovo. [...]

Dal dibattito emerge che l'influenza di Artaud e di Genet è riscontrabile nelle manifestazioni del Nuovo Teatro per la compresenza di due atteggiamenti contraddittori: la tendenza alla dissacrazione di certi valori e la tendenza simultanea alla instaurazione di una certa ritualità. Questa contraddizione è ravvisabile in misura maggiore o minore in tutto il nuovo teatro, e sfocia, ora

²⁰⁹ R. Radice, «Antigone» al Durini con il Living Theatre, in «Corriere della sera», 19 aprile 1967.

²¹⁰ I. Moscati, *Esiste una 'nuova' critica?*, in «Teatro», a. II, n. 3-4, 1968, p. 14.

²¹¹ G. Bartolucci, *La Scrittura scenica*, cit., p. 100.

²¹² Ivi.

²¹³ Ivi.

²¹⁴ Ivi.

consapevolmente ora inconsapevolmente, in una 'ritualizzazione della profanazione'.²¹⁵

L'irruzione del Living sulle nostre scene ha dunque la funzione strategica di incrinare le sicurezze degli addetti ai lavori operanti nel contesto del teatro ufficiale e istituzionale di carattere nazionale, dando – come ricorda Moscati – una spinta fondamentale

alla creazione di una alternativa al teatro consegnato all'abitudinario e alla decorazione, sulla rendita di un umanesimo stanco e rinunciatario, sorpreso dai cambiamenti della realtà che si riflettono nel dibattito culturale.²¹⁶

Mimma Valentino

Un'inchiesta di «Sipario»

Dicembre 1965. «Sipario» pubblica un numero doppio interamente dedicato alla recitazione curato da Franco Quadri, che dal 1962 è diventato redattore capo della rivista, e da Giuseppe Bartolucci.²¹⁷ Il «Rapporto sull'attore» – questo il titolo del fascicolo – è pensato come un'indagine conoscitiva sul mestiere dell'attore attraverso le voci di critici e registi, ma soprattutto degli stessi interpreti. Si apre con un editoriale dei curatori dell'inchiesta e con due articoli di Renzo Tian e Alessandro Fersen che introducono i risultati dell'inchiesta.

L'interesse per gli attori non è ovviamente una novità per «Sipario»; tra la fine degli anni cinquanta e la metà del decennio successivo la rivista si è occupata spesso di singole figure d'attore, da Eduardo De Filippo a Gassman fino al debuttante Carmelo Bene, ma non ha mai affrontato il problema della recitazione in una maniera complessiva e in una qualche misura sistematica. Cosa che invece, almeno nelle intenzioni, sembra voler fare con questa inchiesta.

Il «Rapporto sull'attore» va inquadrato all'interno della nuova progettualità della rivista impegnata negli anni sessanta, e in particolare proprio a partire dal 1965, a sondare le possibilità di riforma e modernizzazione della scena italiana attraverso una serie di inchieste i cui

²¹⁵ D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, p. 214.

²¹⁶ I. Moscati, *Esiste una 'nuova' critica?*, in «Teatro», a. II, n. 3-4, 1968, p. 13.

²¹⁷ Franco Quadri sarà redattore di «Sipario» dal 1962 al 1969, succedendo a Giancarlo Galassi Beria (1954-1962) e, ancor prima, a Camilla Cometti (1952-1954). Per un'interessante ricostruzione della storia della rivista negli anni sessanta si rinvia a R. Gandolfi, *Linguaggio critico e Nuovo Teatro: «Sipario» negli anni sessanta*, in «Culture teatrali», n. 7-8, autunno 2002/primavera 2003, pp. 289-301.

argomenti spaziano dal ruolo dello scrittore fino al Teatro della crudeltà di Artaud.²¹⁸ È Quadri ad introdurre questa nuova impostazione redazionale:

Negli otto anni in cui Quadri è redattore capo – osserva Roberta Gandolfi –, la rivista transita gradualmente ad una diversa politica editoriale: affianca il nuovo teatro e le neo-avanguardie italiane nel divulgare, elaborare e proporre diverse ipotesi artistiche e direzioni di sviluppo, e si sforza di aprire, insieme a quella generazione di teatranti, nuovi campi discorsivi e modelli di riferimento.²¹⁹

Tale orientamento porta, dunque, a confrontarsi col ‘nuovo’ sia in termini di attenzione verso le nuove proposte italiane ed internazionali, sia rivolgendosi ad aspetti specifici del mestiere del teatro. La rivista mostra, infatti, una crescente apertura verso quelle pratiche – e poetiche – teatrali che progressivamente si impongono ai margini della scena ufficiale, fermandosi a riflettere ora su fenomeni quali l’esperienza di Grotowski, il passaggio del Living in Italia, il teatro di Peter Brook, ora su temi più squisitamente tecnici come la funzione della scenografia o la necessità di una nuova drammaturgia letteraria.

Meno spazio è, invece, dedicato alla riflessione sull’attore e ai diversi aspetti della sua professione, almeno fino al 1965, anno in cui viene pubblicato il «Rapporto sull’attore». Il fascicolo, curato da Bartolucci e Quadri in collaborazione con Corrado Augias, Vittorio Castagnola, Achille Mango, Antonio Nediani, Franco Sangermano, si apre con un lungo «editoriale di interrogativi»:

Come vanno, come vanno i rapporti, qui in Italia, tra l’attore e il teatro?

²¹⁸ Al 1965 risale l’inchiesta ‘Gli scrittori e il teatro’ (n. 229, maggio 1965; n. 231, luglio 1965; n. 232-232, agosto-settembre 1965), destinata proprio ad approfondire la questione del rapporto tra gli autori e la scena teatrale. Nel mese di luglio dello stesso anno, Ettore Capriolo e Franco Quadri curano, poi, un numero doppio dedicato al Teatro della crudeltà (n. 230, luglio 1965), tema che viene anche ripreso in un intervento successivo volto a ricostruire le influenze artaudiane e una sorta di ‘itinerario della crudeltà’ (*Ancora sulla crudeltà*, in «Sipario», n. 232-233, agosto-settembre 1965, pp. 50-74).

²¹⁹ «Volendo comunque mantenere una linea di pluralità culturale – prosegue la Gandolfi –, non si trasforma però in rivista di tendenza (come altre che sorgono proprio in quel periodo e negli anni Settanta) né assume a riferimento il modello tradizionale della critica militante degli anni Cinquanta», in *Linguaggio critico e Nuovo Teatro: «Sipario» negli anni sessanta*, cit., p. 289. La nuova fisionomia della rivista è determinata anche dalla collaborazione di intellettuali come Italo Moscati, Corrado Augias e, soprattutto, Giuseppe Bartolucci, figura centrale per la storia del Nuovo Teatro. Come osserva ancora Roberta Gandolfi, Bartolucci è «il più impegnato a rinnovare il linguaggio critico su ‘Sipario’, dichiarando la sua scelta di campo. È soprattutto attraverso i suoi occhi e quelli di Quadri [...] che la rivista abbandona l’attitudine assimilatrice e si abitua a guardare il teatro minore e le scene d’avanguardia come portatrici di contenuti e pratiche *alternative* alla cultura e ai modi produttivi del teatro ufficiale», *ivi*, p. 292.

Gli attori che recitano da molti anni, gli attori celebri, quelli non giovani, che pensano d'una regia sempre più dispotica? Che pensano delle strutture odierne, del pubblico, del sindacato?

I giovani, che opinione hanno delle scuole drammatiche, dei colleghi illustri, degli organismi nei quali lavorano, dei metodi coi quali si insegna la parte, degli spettacoli ai quali hanno partecipato?

Il mondo (teatrale) d'adesso è molto diverso, quanto al ragionare, ai nervi, alle curiosità, anzi non-curiosità letterarie, dal mondo di anni fa? Vogliamo dire: lo spirito mattatorio è del tutto sparito, o stimola e tormenta in segreto? [...]

Come vanno, come vanno i rapporti, qui in Italia, tra l'attore e il testo? Che si pensa del lavorare per lo schermo e per il teleschermo? Si preferirebbe scritturarsi con uno Stabile o con una compagnia di giro? E quella 'rivalutazione dell'attore' che certe esperienze particolarmente straniere vanno realizzando, come la si giudica?²²⁰

L'editoriale pone sul tappeto alcune questioni che lasciano subito trapelare le intenzioni del dossier; i due critici vogliono, infatti, portare avanti una ricognizione sullo stato presente del mestiere dell'attore non soltanto indagandone le qualità specifiche, ma anche inquadrando le metodologie di lavoro in relazione alle cornici operative di riferimento. L'inchiesta si propone, insomma, di comprendere e analizzare la professionalità attoriale tenendo ben presente le questioni critico-pratiche più urgenti e attuali della scena contemporanea. Una scena sicuramente dominata da profonde trasformazioni, da proposte molteplici e istanze opposte delle quali l'attore, nella costruzione di un suo metodo di lavoro, non può non risentire. Di qui la scelta di una serie di domande programmaticamente tendenziose, che sembrano voler suscitare, in maniera quasi provocatoria, la coscienza critica degli attori facendo appello alle condizioni materiali del mestiere ma introducendo anche questioni dal respiro problematico più ampio come il rapporto col teatro di regia o quello, per certi versi ancora più complesso, con le nuove pratiche sperimentali che proprio in quegli anni cominciano a manifestarsi con una qualche evidenza.

- 1) Quali sono stati i suoi maestri, quali le sue esperienze fondamentali come attore?
- 2) Che cosa pensa del rapporto attore-regista, alla luce della recente evoluzione e delle sue esperienze di lavoro degli ultimi vent'anni, nell'attuale situazione del teatro italiano?
- 3) Preferisce lavorare in un teatro stabile o in una compagnia di giro?
- 4) Le interessano la televisione e il cinema?
- 5) Stiamo assistendo a diverse esperienze teatrali, specialmente straniere, che rivalutano l'attore e in certo qual modo aprono un discorso. Come si colloca lei e come si pone la società italiana di fronte a queste tendenze espressive antitradizionali?²²¹

²²⁰ G. Bartolucci, F. Quadri, *Il nostro attore parla di sé*, in «Sipario», n. 236, dicembre 1965, p. 1.

²²¹ *Rapporto sull'attore*, Inchiesta a cura di G. Bartolucci e F. Quadri, in «Sipario», n. 236, dicembre 1965, p. 14. Nel corso di questo studio ci soffermeremo principalmente sul secondo e sul quinto quesito, più utili ai fini della nostra ricostruzione. Rispetto alle altre domande,

A queste cinque domande sono chiamati a rispondere Laura Adani, Giorgio Albertazzi, Paola Borboni, Giulio Bosetti, Lilla Brignone, Tino Buazzelli, Tino Carraro, Gino Cervi, Eduardo De Filippo, Ottavio Fanfani, Sarah Ferrati, Dario Fo, Franco Graziosi, Ivo Garrani, Annamaria Guarnieri, Alberto Lionello, Glauco Mauri, Valeria Moriconi, Lucilla Morlacchi, Franca Nuti, Andreina Pagnani, Franco Parenti, Anna Proclemer, Salvo Randone, Renzo Ricci, Gianni Santuccio, Giancarlo Sbragia, Paolo Stoppa, Franca Valeri, Romolo Valli, Lina Volonghi, Gian Maria Volonté. A questi interpreti viene chiesto anzitutto di ripercorrere il proprio percorso di formazione per poi rispondere alle questioni più tecniche.

È evidente che tanto i temi affrontati quanto gli attori chiamati in causa – impegnati in itinerari artistici anche molto diversi – possono essere ricondotti all’area del cosiddetto ‘teatro di regia’. Chiaramente non si tratta di un caso; la scena ufficiale italiana, in questi anni, è infatti dominata dalla ‘regia critica’. Di qui la questione, molto sentita e spinosa, del rapporto tra attore e regista che emerge con grande urgenza dalle parole degli intervistati. Gli attori, infatti, riconoscono in maniera pressoché unanime l’importanza, per la costruzione della propria metodologia operativa, del confronto col regista, rispetto al quale, però, esprimono ora una totale fiducia, ora un forte disagio.

Significativamente l’inchiesta, pur dedicata all’attore, è introdotta dalle parole di tre dei registi di punta del momento, Luigi Squarzina, Giorgio Strehler e Luchino Visconti, a dimostrazione di come l’ottica del regista, pur se messa in discussione, è comunque centrale. I tre interventi, però, non sono originali ma la ristampa, impercettibilmente rivisitata, di quanto era stato pubblicato l’anno precedente nel primo dei Quaderni di Terzo Programma, la trasmissione radiofonica che proprio al tema della recitazione e ad una prima ricognizione sul mestiere dell’attore in Italia negli anni sessanta aveva dedicato una serie di puntate, poi finite nella redazione del quaderno.²²²

oltre al racconto delle rispettive vicende artistiche, non emergono spaccature troppo nette; in relazione al lavoro con gli Stabili o le compagnie di giro i diversi intervistati manifestano la propria preferenza, in linea di massima equamente distribuita, ora per gli uni ora per le altre. Analogamente non si riscontrano posizioni pregiudizievoli nei confronti del cinema o della televisione, salvo qualche eccezione.

²²² ‘Il mestiere dell’attore’ è il titolo dell’inchiesta curata da Sandro D’Amico e Fernaldo Di Giammatteo e articolata in una serie di conversazioni con diversi attori e registi: Giorgio Albertazzi, Lilla Brignone, Rossella Falk, Sarah Ferrati, Alessandro Fersen, Vittorio Gassman, Achille Majeroni, Annibale Ninchi, Anna Proclemer, Renzo Ricci, Luigi Squarzina, Giorgio Strehler, Sergio Tofano, Gualtiero Tumiati, Romolo Valli, Luchino Visconti. Le conversazioni in questione sono state raccolte in un breve resoconto pubblicato sui Quaderni trimestrali del Terzo programma (I, 1964). Cfr. *Il mestiere dell’attore*, Inchiesta a cura di F. Di Giammarco e S. D’Amico, in «Terzo Programma», n. 1, gennaio-marzo 1964, pp. 155-198.

Vocazione, conquista del personaggio, prove a tavolino o in movimento, metodo di lavoro (straniamento brechtiano o immedesimazione stanislavskijana), confronto con le precedenti generazioni: questi i temi toccati nel corso di quelle trasmissioni dalle quali vien fuori un quadro interessante della professione dell'attore. Di qui la scelta di riprodurne dei brani, quasi a volerne riprendere e sviluppare temi e motivi

La lettura di questo resoconto, e più ancora del testo delle trasmissioni, resta di una attualità indiscussa, sul problema del mestiere dell'attore, e offre una quantità di materiale di discussione, davvero senza paragone. Non capitava da parecchio tempo di imbattersi in conversazioni di attori sulle esperienze e difficoltà di lavoro con tanto impegno e serietà [...].²²³

Negli interventi di Visconti e Strehler, riproposti su «Sipario», ciò che emerge è la differente impostazione nel loro modo di procedere con gli attori. Due stili diversi, due modalità di rapportarsi al lavoro dell'interprete per molti versi opposte. Visconti, infatti, sembra essere fautore di un approccio più tradizionale:

Io faccio lunghissime prove a tavolino (dieci, quindici, venti giorni, secondo quanto è necessario) in cui ognuno prende possesso del suo personaggio, del suo testo, che viene corretto, ricorretto, tagliato, messo a punto. Lascio a tutti la libertà di lavorare a fondo il personaggio, guidandoli naturalmente verso la direzione giusta. Questo dà molta fiducia all'attore [...]. Sicché il giorno che si va in palcoscenico e si comincia a fare la *mise en place*, cioè a muoversi, sono già molto sicuri del loro personaggio. [...] Da parte mia cerco sempre di essere convincente su quello che dico, su quello che suggerisco [...]. L'attore può avere il suo punto di vista; ma siccome io ho il mio, poi lo porto sul mio, evidentemente; non è che io vada sul suo. Lo convinco.²²⁴

Secondo Strehler, di contro:

Il metodo di leggere il testo, spiegare tutto agli attori, poi cominciare a farli leggere, poi cominciare a farli muovere [...] è un metodo sul quale oggi ho i miei dubbi. [...] Tutto questo amore letterario per il testo che si prefigurava e voleva essere prefigurato nelle letture a tavolino e nell'interpretazione teorica del testo, per cui la regia era pronta, *doveva essere pronta* nella mente del regista, al primo giorno delle prove [...]. Ora tutto questo, a mio avviso, oggi ha ceduto a un'altra considerazione; cioè che il teatro è la realtà viva dell'attore nello spazio della scena. [...] Il lavoro sul palcoscenico dovrebbe essere una scoperta del testo e una lettura del testo inquadrato in questa sua vasta atmosfera che è fatta di pittura, di musica, di discorsi politici, di storia:

²²³ G. Bartolucci, *I demiurghi e il mestiere dell'attore*, in «Sipario», n. 236, dicembre 1965, p. 9.

²²⁴ Cfr. *Il mestiere dell'attore* [Intervista a L. Visconti], cit., p. 164 e L. Visconti, *Le prove a tavolino*, cit., p. 12 (tra i due testi esistono delle leggere differenze).

una scoperta che dovrebbe avvenire tra la collettività degli attori e del regista [...].²²⁵

Per Giorgio Strehler, insomma, il lavoro sulla scena dovrebbe nascere dal progressivo avvicinamento al senso dell'opera letteraria all'interno di un quadro più complesso che contempla anche gli altri elementi (pittura, musica, etc.). Prendendo le mosse dal testo, che costituisce comunque l'elemento primario dell'intero progetto spettacolare, arriva, dunque, a privilegiare le cosiddette 'prove in movimento' - a discapito del lavoro a tavolino -, lasciando all'attore una qualche maggiore libertà d'azione. Ciò non significa, però, che l'interprete possa affidarsi completamente ai suoi strumenti creativi; punto di partenza per la costruzione dello spettacolo resta comunque il regista che, però, invece di imporre a priori la sua visione, suggerisce gradualmente all'attore una certa lettura del testo e una precisa linea interpretativa. Non a caso nell'inchiesta radiofonica condotta da D'Amico e Di Giammatteo, rievocando proprio l'esperienza con Strehler, Sarah Ferrati sottolinea l'importanza del lavoro col regista, a cui spetta il compito di dover «stimolare gli attori».²²⁶

Del resto molti degli intervistati, abituati ormai da un certo tipo di consuetudine affermatasi soprattutto negli anni cinquanta, vedono nel regista un imprescindibile riferimento per il proprio lavoro di costruzione del personaggio; come osserva Renzo Ricci:

Il lavoro nostro è proprio un lavoro che viene piano piano, a tavolino, leggendo, conversando, discutendo sopra il personaggio, dando possibilità all'attore di esprimersi sull'autore. Per la lettura ci sono due sistemi: può leggere il regista, o il direttore, ovvero leggono gli attori, ognuno la propria parte. Il sistema migliore, però, è sempre la lettura del regista, il quale, avendo già una sua visione del lavoro, sia esatta sia non esatta, ha già stabilito una sua strada, e può subito comunicare, leggendo agli attori, molte intenzioni.²²⁷

In realtà, come abbiamo accennato, non tutti gli interpreti mostrano la stessa disponibilità nei confronti della direzione registica; in questi anni, anzi, il rapporto tra attore e regista risulta spesso molto difficile e complesso. Tale conflittualità è ulteriormente aggravata dallo stato di 'crisi'

²²⁵ *Il mestiere dell'attore* [Intervista a G. Strehler], cit., pp. 168-169 e G. Strehler, *Il lavoro sul palcoscenico*, cit., p. 11 (tra i due testi esistono delle leggere differenze). Una posizione analoga è espressa anche da Luigi Squarzina: «[...] le prove a tavolino, importantissime, sono una fase che assolutamente non definisce il lavoro; lo prepara, non lo definisce. In un primo tempo, nei primi anni di lavoro, anzi fino a pochi anni fa, io credevo il contrario; credevo che dalle prove a tavolino si arrivasse a un punto quasi insuperabile poi con le prove in movimento [...]. Oggi credo proprio l'opposto, che la prova a tavolino è un brogliaccio [...] io credo oggi molto di più nell'apporto creativo dell'attore.», in *Il mestiere dell'attore* [Intervista a L. Squarzina], cit., pp. 166-167.

²²⁶ *Il mestiere dell'attore* [Intervista a S. Ferrati], cit., p. 168.

²²⁷ *Il mestiere dell'attore* [Intervista a R. Ricci], cit., p. 163.

in cui sembra versare la regia una volta esaurita quella spinta innovatrice che ne aveva caratterizzato la rifondazione nel dopoguerra.²²⁸ A fronte di tale situazione, alle soglie degli anni sessanta, iniziano a profilarsi i primi tentativi di mediazione tra le spinte accentratrici della regia e le esigenze degli attori che, in più di un'occasione, manifestano un certo malessere nei confronti del regista, sentendosi completamente privati della facoltà di suggerire un testo o un personaggio, scegliere un autore, offrire un personale contributo di idee.²²⁹

l'attore in genere non nasconde oggi di sentirsi a disagio. [...] La regia italiana di dieci o più anni fa non è la regia d' adesso; adesso, siamo al regista che finalmente si ritiene autore del testo e che sul testo, di solito classico, appronta la *sua propria commedia*, così come il regista del cinema costruisce il suo film sulla sceneggiatura. [...] Ora, e così stando le cose, il rapporto attore-regista non può che inaspriarsi, sia pure civilmente. Siamo a una regia che nel servire esclusivamente se stessa, cioè il *proprio testo*, esige dall'attore delle rinunzie sempre più gravi: rinunzie non più sino all'umiltà ma sino alla mortificazione. Già. Attori che non possono più scegliere o provocare il sorgere d'un repertorio; che non possono più mostrar d' avere della fantasia; che non possono più mostrare d' avere delle idee...²³⁰

In molti casi gli attori percepiscono, insomma, la figura del regista come eccessivamente invadente o, addirittura, 'dispotica'; è quanto emerge anche dalle pagine di «Sipario». Il tema del rapporto tra attore e regista è, anzi, uno dei punti su cui più attentamente si pronunciano gli intervistati, ora esprimendo disagio verso un certo dirigismo registico ora sollecitando, viceversa, un diverso, più maturo clima di collaborazione in cui all'attore venga riconosciuto un ruolo creativo che evidentemente sente messo in pericolo. Molto chiara, al proposito, è Laura Adani

il discorso sul rapporto tra regista e attore dovrebbe essere in funzione di una chiarificazione del testo, una discussione sul testo, una spiegazione del regista di come intende fare lo spettacolo, dimodoché l'attore si inserisca sulla linea che il regista decide e che senz'altro lui sa meglio dell'attore. Trovo un po' meno giusto, a mio avviso, che il regista imponga certe volte troppo la propria personalità. Il compito del regista deve essere limitato a coordinare e dare un'armonia allo spettacolo, ad accostare varie recitazioni: una volta che ha spiegato all'attore quello che deve fare, tocca all'attore, non può il regista obbligarlo a fare un gesto se non ne ha voglia, o un'intonazione che non si

²²⁸ Come osserva Claudio Meldolesi: «proprio verso il '63, la regia critica stava entrando nella sua fase discendente; ovvero stava cominciando a declinare, pur sviluppandosi ancora», in *Fondamenti del Teatro Italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni Editore, 1984, p. 536.

²²⁹ È bene precisare che il problema del rapporto tra attore e regista interessa fondamentalmente la scena ufficiale, non toccando il cosiddetto 'Nuovo Teatro'. In questi anni, infatti, la scena d'avanguardia è concentrata su un tipo di ricerca e sperimentazione che affronta questioni di tutt'altra natura.

²³⁰ *Il nostro attore parla di sé*, cit., pp. 1-2.

sente di dire. Caso mai bisogna discuterne e l'attore deve arrivare a essere convinto che quello che il regista gli suggerisce è esatto. Dev'essere cioè un rapporto di collaborazione.²³¹

È una posizione, la sua, esemplificativa di un atteggiamento più generale. Secondo la maggior parte degli attori intervistati, infatti, al regista spetta il compito di portare lo spettacolo su un piano interpretativo unitario ed efficace; per realizzare un quadro armonico, però, è fondamentale il contributo creativo dell'attore.

Si ha l'impressione - dice Albertazzi - che la regia abbia operato a lungo, in questi anni, un tentativo più o meno cosciente di ridurre l'apporto dell'attore, in quanto risolutore. [...] oggi i registi italiani più avveduti hanno per primi riportato le cose al giusto equilibrio. La regia superi il proprio complesso di castrazione nei confronti dell'attore [...].

Nessun attore responsabile, oggi, si sogna un ritorno alla non-regia o alla regia-vaga-direzione, nessuno: ma ogni attore responsabile, io credo, chiede una maggiore collaborazione.²³²

Per Albertazzi è, dunque, indispensabile un rapporto più equilibrato tra le due parti, fondato sulla collaborazione piuttosto che sull'imposizione; l'interprete, insomma, non deve avere la sensazione di essere strumentalizzato e spersonalizzato da un regista che si sente protagonista unico e 'divo' dello spettacolo, come un tempo era stato il 'grande attore'. È quanto lamentano molti degli intervistati, recriminando l'eccessivo potere del regista 'mattatore' a discapito delle possibilità creative e degli strumenti espressivi dell'interprete. A fronte di una situazione di 'sopraffazione' - che, almeno, è percepita da molti come tale - diversi interpreti rivendicano, quindi, l'importanza del proprio ruolo e del proprio apporto ai fini della costruzione e della realizzazione dello spettacolo. Ripercorrendo la nascita e l'evoluzione della regia in Italia, divenuta sempre più accentratrice, Franco Graziosi, ad esempio, osserva:

il regista ha finito per diventare una sorta di autore: l'autore dello spettacolo, un nuovo mattatore. [...] Oggi si parla di un movimento che vorrebbe mettere un po' le cose nel giusto equilibrio [...].

A me pare necessario che si instauri una specie di convivenza, legittima e possibile, in cui si riconosca all'attore la facoltà, la possibilità, l'autorità, la maturità di parlare. Un colloquio regista-attore, può essere fonte di interesse per tutti.²³³

La relazione tra chi dirige e chi interpreta dovrebbe, dunque, fondarsi su un lavoro comune scevro da qualsiasi forma di 'prevaricazione' da parte

²³¹ *Rapporto sull'attore* [Intervista a L. Adani], cit., p. 16.

²³² *Rapporto sull'attore* [Intervista a G. Albertazzi], cit., p. 20.

²³³ *Rapporto sull'attore* [Intervista a F. Graziosi], cit., p. 37.

del regista che deve essere ‘demiurgo’ e coordinatore della creazione scenica rispettando, però, le ragioni dell’attore.

Quale deve essere il compito del regista? – si chiede Eduardo De Filippo – Esistono tante teorie famose o meno su questo argomento, ed ecco il mio punto di vista [...]. Il regista deve capire l’autore e spiegarlo agli attori; deve scegliere la cornice in cui gli attori reciteranno obbedendo a criteri funzionali e non soltanto estetici, deve, soprattutto, portare gli attori a collaborare creativamente, non imponendo loro il suo punto di vista su come deve essere recitata una data parte, bensì scavando con pazienza e competenza nell’animo dell’attore fino a scoprirvi possibilità che lo stesso attore non è consapevole di possedere e che da solo, forse, non riuscirebbe a tirare fuori; deve farlo sentire parte attiva del lavoro [...]. Da parte sua l’attore deve capire e rispettare il pensiero dell’autore e le intuizioni del regista [...].²³⁴

Quello di De Filippo è un punto di vista molto particolare – in quanto attore e regista, oltre che autore, dei suoi spettacoli – che trova un significativo riscontro nelle parole di Fo e Gassman, i quali, pur assolvendo anch’essi ad un ruolo registico, ribadiscono entrambi l’esigenza di un regista il cui peso sia meno incisivo nelle scelte interpretative degli attori. Dal resoconto di Bartolucci e Quadri emergono però anche punti di vista diversi; c’è infatti chi mostra una totale e assoluta fiducia nel regista. Riferendosi alla sua esperienza con Luchino Visconti, regista accentratore per eccellenza, Lucilla Morlacchi osserva:

io mi sento a perfetto agio lavorando sotto Visconti, nella disposizione più aperta ad apprendere, sicura che mi porterà in breve, o lungo tempo (dipenderà da me) al personaggio, per la via più diritta, e troverà le battute, i gesti, gli atteggiamenti più convenienti e convincenti. [...] Visconti arriva, in noi attori che dobbiamo operare sulla scena, a quella battuta, a quel gesto, a quell’atteggiamento, attraverso una specie di processo conoscitivo e di realizzazione emotiva che al tempo stesso occupano e liberano, penetrano e accrescono.²³⁵

Altri attori non solo si affidano completamente alle indicazioni e alle direttive del regista, ma arrivano a rivendicarne l’«eterna necessità»;²³⁶ Gian Maria Volonté sottolinea l’imprescindibilità della regia, seppure all’interno di un lavoro ‘collettivo’, arrivando addirittura a scagliarsi contro coloro che non sono riusciti a comprendere quanto la collaborazione tra chi dirige e che interpreta possa essere proficua.

stiamo molto attenti a non cadere nel velleitarismo, nel volerci sottrarre alla regia. Fino a oggi mi pare che i tentativi di farne a meno siano falliti

²³⁴ *Rapporto sull’attore* [Intervista a E. De Filippo], cit., p. 28.

²³⁵ *Rapporto sull’attore* [Intervista a L. Morlacchi], cit., pp. 43-44.

²³⁶ «Nego recisamente – afferma Paolo Stoppa – che il primo violino possa dirigere l’orchestra al posto di Toscanini», *ivi*, p. 56.

completamente; nulla quindi ci indica la possibilità di una sostituzione. Ma poi in definitiva che vogliono questi che parlano di volersi sottrarre al regista? vogliono liberarsi del regista durante i quaranta giorni di prove? Un attore che abbia capito profondamente il rapporto attore-regista, progressivamente riesce a staccarsi dal regista e, difendendo se stesso e ciò che deve rappresentare, aiuta il regista. Io sento di non poter fare a meno di un regista che coordini il mio lavoro e inserisca il personaggio che mi è affidato nella totalità dello spettacolo.²³⁷

Un tema scottante, dunque, quello del rapporto tra attore e regista, che gli interpreti chiamati in causa affrontano in termini diversi anche in virtù dell'esperienza soggettiva nonché delle attitudini artistiche e caratteriali. Tale questione viene anche affiancata da alcuni degli intervistati al problema dell'importanza della parola come elemento fondativo del mestiere e dell'arte dell'attore e come strumento determinante anche nei processi di innovazione. Nell'immaginario dell'attore italiano degli anni sessanta la recitazione, infatti, è ancora imprescindibilmente legata al testo, questione non di poco conto, soprattutto se inserita all'interno di un ragionamento più ampio, che tocca il rinnovamento scenico.²³⁸ L'innovazione teatrale iniziata in questi anni e su cui si interrogano Quadri e Bartolucci, deve, infatti, trovare, secondo alcuni degli intervistati, un punto di partenza nella dimensione testuale piuttosto che in esperimenti, non da tutti condivisi, come quelli del Living Theatre.

L'esperienza del Living Theatre – dichiara ad esempio Giancarlo Sbragia – è stata una fonte di grande ispirazione per me: tanta preparazione tecnica e tanto spirito di rivolta non sono così facili a rinvenirsi, se ci guardiamo attorno [...]. Scuotere il pubblico è anche per me fondamentale, e come già ho detto, rientra anche nel mio intento di attore, probabilmente diverso; naturalmente noi abbiamo le nostre battaglie, i nostri usi e le nostre situazioni, per cui si tratta appunto di dare all'attore maggiore verosimiglianza con la realtà anziché maggiore esasperazione; e poi di mettergli in bocca discorsi che abbiano un senso preciso e che centrino i suoi problemi, anziché urla e iterazioni che lo pongano in una violenta sfiducia.²³⁹

Sbragia, pur mostrando apertura verso esperienze sperimentali, pensa, però, all'innovazione scenica in un'ottica particolare e, se si vuole, limitata

²³⁷ *Rapporto sull'attore* [Intervista a G. Volonté], cit., p. 60 e p. 99.

²³⁸ Di qui la denuncia, portata avanti da molti attori – ma anche da diversi critici – dell'assenza di autori contemporanei che scrivano per il teatro. A tal proposito è opportuno notare come alcune riviste – non ultima «Sipario» – si fermino in più di un'occasione a riflettere sulla necessità di nuovi autori che scrivano per la scena; al tema vengono, anzi, dedicate anche diverse inchieste tanto negli anni sessanta quanto negli anni settanta.

²³⁹ *Rapporto sull'attore* [Intervista a G. Sbragia], cit., p. 55. Analogamente Gian Maria Volonté afferma: «I tentativi del Living Theatre sono essenzialmente di carattere formale anche se spinti alle loro estreme conseguenze. Rischiano perciò di non avere altro contenuto che quello di una generica protesta. Quello che tutti dobbiamo trovare è l'autore», ivi, p. 99.

rispetto alle potenzialità del nuovo messe in gioco dal Living. Del resto le reazioni degli attori 'di tradizione' rispetto al lavoro del gruppo di Julian Beck e, più in generale, alle emergenze del nuovo - che viene esemplificato nella maggior parte dei casi proprio dal Living - sono spesso di sospetto e diffidenza se non di totale disinteresse. Alcuni degli intervistati si soffermano, ad esempio, sul problema del rapporto col regista 'mattatore' o con gli Stabili, trascurando completamente la domanda relativa alle innovazioni che stanno interessando l'orizzonte scenico e, più in particolare, il mestiere dell'attore; altri fraintendono o sminuiscono in maniera semplicistica - talvolta aprioristica - la portata di determinate esperienze, quali, ad esempio, il Living Theatre. Riferendosi al gruppo di Julian Beck e Judith Malina, Franco Graziosi, ad esempio, sostiene:

Gli esperimenti tipo Living Theatre possono avere anche un loro significato, però li considero un po' su un terreno accademico, non aldilà di un fatto didattico: danno modo di sperimentare certe cose del nostro corpo, certe possibilità che uno ha, ma sempre in sede accademica. Esperienze, se ne possono sempre fare, ma secondo me una recitazione di questo tipo non può restare fine a se stessa, ma va inserita in una manifestazione più ampia.²⁴⁰

Di tono simile le considerazioni di Valeria Moriconi che esprime, anzi, un giudizio di netto rifiuto:

non ho visto il Living Theatre, ma non rientra, per quel che ne ho sentito dire, in quel che io desidero dal teatro e nel teatro: cioè una comunicazione diretta con il pubblico a base di discorsi schietti, anche se a livello letterario e di invenzioni di linguaggio, se si vuole, a base di stimoli di avanguardia. Il Living Theatre è invece portato a moltiplicare i gesti anziché le parole, e cioè a creare un diaframma di comprensione con il pubblico, fuorché per le parti nervose dello spettatore. Se non fosse conosciuta la serietà dei componenti del gruppo, potrei anche pensare che vogliano un po' confondere le idee e sbalordire il pubblico.²⁴¹

C'è, poi, chi, pur riconoscendo il valore di fenomeni come il Living e individuandone più specificamente le ricadute sul modo di lavorare dell'attore, non coglie comunque appieno il senso della ricerca affrontata dal gruppo di Beck. Vittorio Gassman, ad esempio, parla della formazione americana come di

una delle esperienze, una delle proposte più stimolanti, più curiose e più nuove, anche tecnicamente, di questi ultimi tempi. [...] per il Living credo che la parte più curiosa sia proprio quella che riguarda gli attori. È la proposta non di un metodo, ma addirittura di un modo di porsi dinanzi alla professione, assolutamente inedito: credo che vi sia una grande porzione di utopia perché si prospetta di rompere addirittura i limiti fisici, fisiologici della

²⁴⁰ *Rapporto sull'attore* [Intervista a F. Graziosi], cit., p. 37.

²⁴¹ *Rapporto sull'attore* [Intervista a V. Moriconi], cit., pp. 42-43.

professione, la quale rimane sempre di mediazione di qualche cosa che già esiste. Non credo all'improvvisazione totale e tanto meno alla folgorazione demoniaca o mistica che secondo me appare negli spettacoli del Living e ne inquina o comunque ne condiziona un tantino il valore.²⁴²

Ad altri poi sembra che il valore di un'operazione come quella del Living non possa essere colta in tutta la sua complessità in un Paese come l'Italia, ancorato a convinzioni sceniche fortemente tradizionaliste.

sono rimasta affascinata dagli spettacoli del Living Theatre - racconta Annamaria Guarnieri: sia per la tecnica di recitazione che per la tematica. Il mio entusiasmo, però, riguarda più la spettatrice che l'interprete. Mi sembra quasi folle l'idea di ricalcare queste esperienze in Italia, quando ci troviamo ancora in uno stadio pre-teatrale: sono tante ancora le cose che non sono state fatte e che devono essere sperimentate e accettate da noi, prima che si possa pensare a importare o imporre lo stile Living.²⁴³

Del resto, tra gli attori chiamati in causa, anche chi mostra maggiore apertura verso il lavoro del gruppo, esprime una certa difficoltà nel relazionarsi con la ricerca sul corpo portata avanti dal Living; tale disagio è il segno di un'attitudine verso il mestiere dell'attore ancora decisamente vincolata all'interpretazione del testo.

La questione ritorna, seppure in maniera più limitata, anche nella seconda parte del dossier, dedicata ai giovani. Franco Sangermano rivolge, infatti, cento domande a cinquanta interpreti alle prime armi, inducendoli a riflettere sulla loro situazione professionale. Il questionario è suddiviso in tre parti: le prime due tranches di domande sono dedicate alla formazione (*Le scuole e l'esordio*) e ai rapporti di lavoro; gli ultimi trentasei quesiti si soffermano, invece, sulle idee sul teatro e sulla recitazione.

Nonostante l'indagine sia rivolta a giovani interpreti, il quadro complessivo che emerge non si distacca di molto da quanto espresso dagli attori più maturi. Un primo dato riguarda anzitutto il percorso di studi degli intervistati che, per la maggior parte, hanno frequentato scuole o accademie ('Silvio D'Amico', Scuola del Piccolo Teatro di Milano, Accademia dei Filodrammatici di Milano, etc.). Solo uno sparuto gruppo proviene da compagini universitarie, pochissimi da esperienze di altra natura. Quanto alle questioni più tecniche, è interessante osservare che, quando si parla di sperimentazione, molti dimostrano scetticismo, disinteresse, se non addirittura una totale chiusura, e solo un piccolo gruppo ne intravede le possibilità in termini di ricerca e proposta creativa.²⁴⁴ Analogamente laddove ci si sofferma sui 'modelli' di

²⁴² *Rapporto sull'attore* [Intervista a V. Gassman], cit., p. 36.

²⁴³ *Rapporto sull'attore* [Intervista a A. Guarnieri], cit., p. 38.

²⁴⁴ C'è, ad esempio, chi si chiede: «ma esistono veramente, in Italia, teatri sperimentali degni di tal nome?»; qualchedun altro parla, invece, degli esperimenti portati avanti dalla 'scena

riferimento vengono nominati la Compagnia dei Giovani, Strehler, Visconti (nessuno prende in considerazione esperienze meno note, ma più innovative, come, ad esempio, quelle di Bene o Quartucci) e, sul fronte straniero, il Théâtre de Villeurbanne di Planchon, la Compagnie des Quinze, Copeau, Barrault piuttosto che il Living.²⁴⁵ Del resto, anche nel momento in cui viene richiesto di individuare le differenze, nel gusto e nella ricerca, rispetto alla generazione precedente, una parte degli intervistati non risponde o, addirittura, dichiara di non capire la domanda; un altro gruppo, invece, si sofferma sulla maggior fiducia nel lavoro di gruppo, sulla maggiore apertura alle istanze sociali e al teatro di polemica politica, sull'evoluzione delle tecniche e sulla differente mentalità.

Laddove, poi, si approfondisce il discorso del rapporto con la regia o il problema del repertorio, quasi tutti gli intervistati esprimono orientativamente le medesime opinioni dei loro colleghi più noti.²⁴⁶

Messi a confronto i due gruppi di risposte offrono interessanti spunti di riflessione. È possibile, infatti, comprendere in che modo, lungo la parabola degli anni sessanta, gli attori italiani – indipendentemente dalla notorietà e dall'età – si rapportino alla propria professionalità e alla dimensione artistica del lavoro.

Interessante da questo punto di vista la ricostruzione della situazione fatta in anni recenti da Giancarlo Mancini che sintetizza gli esiti del dossier in «due approcci polari al [...] mestiere»:

Da un lato il tentativo di Giorgio Albertazzi di riaffermare la funzione catalizzante del grande artista del palcoscenico, non disconoscendo tuttavia le innovazioni fornite nell'ultimo trentennio dalla regia [...].

Posizione più aperta verso gli orizzonti nuovi del lavoro di gruppo è invece quella di Gian Maria Volonté [...] [dalle sue parole] emerge un tipo di approccio nuovo e diverso nei confronti del proprio ruolo all'interno dell'ordito spettacolare, che non viene ricondotto né alla ricerca di una nuova autonomia espressiva rispetto ai dettami del regista, né d'altra parte verso un tentativo di mediazione tra la propria individualità critica e le necessità estetiche generali, ma introdotto dentro un 'gruppo di lavoro' dove collettivamente studiare le reciproche peculiarità e mettere a punto il modo

minore' come di «estetismi fine a se stessi», paventando il «rischio di cadere nella pseudocultura» o «nella ricerca gratuita», in *Cento domande a cinquanta giovani attori*, Inchiesta a cura di F. Sangermano, in «Sipario», n. 236, dicembre 1965, p. 76.

²⁴⁵ Esperienze come quelle del Living o di Grotowski non vengono neanche nominate, eppure alcuni degli intervistati dichiarano di aver assistito, in Italia o all'estero, a spettacoli di diverse compagnie straniere.

²⁴⁶ Le opinioni dei giovani in merito al rapporto con la regia ricalcano in un certo qual modo quelle degli attori più celebri; alcuni esprimono, infatti, il desiderio di lavorare con quei registi «con cui si possa parlare», altri, invece, con «tutti quelli che sanno precisamente quello che vogliono», indicando peraltro espressamente Visconti, Strehler, Squarzina, De Lullo (Cfr. F. Sangermano, *Cento domande a cinquanta giovani attori*, cit., p. 76). Rispetto al repertorio, alcuni lamentano poi la mancanza di autori che scrivano per il teatro.

con cui affrontare il testo drammatico, la disposizione delle luci, l'utilizzo dello spazio scenico.²⁴⁷

Pur muovendo da una stessa cornice di riferimento, cioè a dire la relazione con il regista, i due interpreti pensano, secondo Mancini, al proprio mestiere in un'ottica completamente diversa; per Albertazzi, l'attore, tenuto conto dei cambiamenti che, grazie all'apporto della regia, hanno interessato la scena, deve recuperare la propria centralità. Volonté, di contro, sembra meno interessato al protagonismo dell'attore, guardando piuttosto con curiosità alle possibilità di un metodo condiviso, quasi di una creazione collettiva. In tal senso appare più vicino alle coeve esperienze che vanno sperimentandosi sul fronte dell'avanguardia, sebbene la sua idea di «lavoro di gruppo» prenda comunque le mosse dal testo drammaturgico. Del resto, come abbiamo avuto modo di osservare, l'orizzonte del discorso dell'intero dossier è ancora pienamente quello della regia critica e quindi degli strumenti più adeguati per giungere alla corretta interpretazione, cioè rilettura, del testo.

Di fronte ai risultati emersi dall'inchiesta, Quadri e Bartolucci non esprimono le loro considerazioni personali; una volta fornite delle concrete basi di analisi, attraverso le domande, i due critici preferiscono lasciare la parola alla pluralità delle voci chiamate in causa. Gli intervistati sono sollecitati a rispondere e riflettere su interrogativi che costituiscono, però, anche delle ipotesi sui possibili scenari del teatro italiano e, in particolare, della professionalità attoriale. L'inchiesta diventa così un efficace strumento per concentrarsi da un lato sul presente, tentando di far emergere una radiografia, un resoconto esaustivo delle problematiche del mestiere dell'attore in un momento in cui gli statuti stessi del linguaggio teatrale stanno subendo una radicale trasformazione, dall'altro sul futuro, interrogandosi sulle possibilità e gli esiti dell'arte dell'attore.

Attenti osservatori di una scena in fibrillazione, Quadri e Bartolucci, mettono, dunque, a fuoco una serie di questioni critico-problematiche, esplorando il panorama teatrale attraverso le parole degli intervistati; contemporaneamente sembrano voler suggerire l'interrogativo su quale dovrebbe essere il ruolo e la funzione dell'interprete 'moderno'.

Renzo Tian, all'inizio del dossier interviene proprio su questo punto:

il teatro moderno si muove su una direttrice di 'recitazione critica'. Con questa provvisoria denominazione [...], dovrebbe cominciare a prendere corpo una immagine dell'attore moderno. Cioè di un attore il cui processo d'incontro e di fusione col testo avvenga non tanto sul piano dell'adesione psicologica, ma su quello dell'esperienza intellettuale [...]. Il termine 'interprete' [...] riacquisterebbe il suo vero significato: cioè di interprete

²⁴⁷ G. Mancini, *Percorsi dell'attore nel Nuovo Teatro italiano*, in G. Bartolucci, *Testi critici*, a cura di V. Valentini e G. Mancini, Roma, Bulzoni Editore, 2007, p. 346.

critico. Il rapporto tra attore e regista acquisterebbe un autentico carattere di collaborazione. La 'vitalità' di un attore andrebbe ricondotta entro gli argini che egli stesso dovrebbe crearsi; il 'vitalismo' di tipo neoromantico che ancora si affaccia nella recitazione moderna, magari nelle circostanze più impensate, sarebbe il vero polo di opposizione di questo tipo di recitazione, il cui primo obiettivo non sarebbe altro che quello di instradare l'attore verso una consapevolezza dei propri mezzi espressivi [...].²⁴⁸

Le parole di Tian alludono a un 'modello' di attore che superi non soltanto la conflittualità col regista, ma anche la distinzione, talvolta semplicistica e fuorviante, tra recitazione immedesima di tipo stanislavskijano e recitazione 'a freddo' di matrice brechtiana (e, ancor prima, diderotiana). Prendendo le mosse da queste due polarità, la prospettiva critica di Tian apre sull'idea di un attore che definisca i confini di una nuova interpretazione.

Tale ripensamento non può prescindere dalla constatazione del 'sisma' creativo che sta attraversando la scena contemporanea. Negli anni sessanta il teatro sperimenta, infatti, una crisi d'identità, sentendo l'esigenza di trovare una sua via di rinnovamento. Rinnovamento, però, non necessariamente significa ricerca del nuovo inteso come alterità. L'innovazione scenica sembra infatti seguire due direttrici diverse: da un lato si pensa a uno svecchiamento inteso come rigenerazione che non riguarda scelte di fondo ma modalità di confronto col mestiere e le sue pratiche; dall'altro si inizia a ragionare in termini di decostruzione e rifondazione dello specifico scenico. Nel primo caso il modello di riferimento è ancora quello della regia che in un momento di profonda crisi pensa appunto a una ridefinizione, restando, però, ancorata saldamente alle premesse dei propri codici linguistici. In questo caso il 'nuovo' è concepito come un rinnovamento che coincide con lo sforzo di indirizzare l'egemonia registica verso un diverso equilibrio di pesi e poteri. Le ipotesi creative elaborate dalle forze del teatro d'avanguardia, che proprio nei primi anni sessanta trova le sue prime formulazioni, muovono, invece, verso un'idea del 'nuovo' inteso come ricerca di possibilità 'altre' che mettano completamente in discussione le certezze acquisite.

L'inchiesta di «Sipario» dimostra come questo scenario vada configurandosi anche sul piano della recitazione e come ancora i paradigmi di un'ipotesi diversa di teatro stentino ad affermarsi e ad entrare nel discorso sul mestiere proposto dagli attori e, in fondo, nello stesso lessico utilizzato per parlarne. La 'tendenziosità' del progetto di Quadri e Bartolucci è un'interessante fotografia dell'esistente, colto nel momento in cui tutto sta per cambiare, ma ancora non è chiaro come e verso quale direzione.

²⁴⁸ R. Tian, *Situazione dell'attore*, in «Sipario», n. 236, dicembre 1965, pp. 3-4.