

Il teatro è un'arte visiva?

di *Lorenzo Mango*

lormango@tin.it

Abstract

Is theatre a visual art? We can consider such a question from a double point of view. From a practical perspective the answer seems to be positive, however in theoretical terms the question is more complicated. The western idea of theatre is focused on the primacy of literary and it is only during the XX Century that the aesthetic consideration of theatre changes radically. Theater reduces or denies the narrative destination of its communication and emphasizes the production of an iconic meaning. Therefore we can speak of two different kinds of scenic dramaturgy: the “dramaturgy of difference” when we have a free interpretation of a pre-existent literary text (as for Jerzy Grotowski or Carmelo Bene) and an “iconic dramaturgy” (as for Romeo Castellucci or Jan Fabre) when we have the autonomous construction of a visual dramaturgy.

La domanda che vorrei introdurre a fondamento del mio ragionamento – il teatro è un'arte visiva? – pone una questione di metodo, nello studio del teatro, su cui vale la pena di riflettere. È la questione della sua collocazione estetica, argomento non riducibile, certo, entro l'ambito di una semplice categorizzazione di genere. Tenerne conto riguarda, infatti, la leggibilità stessa dell'opera d'arte teatrale. Pensare un oggetto all'interno di una catena semantica di oggetti linguisticamente prossimi e coerenti ha inevitabilmente importanti se non proprio decisive ricadute sulla sfera interpretativa. Direi, anzi, che è uno dei presupposti ermeneutici cui si fa capo nel lavoro di interpretazione di un testo.

Dunque partiamo di lì, dall'interrogazione su quanto, se e come il teatro sia riconducibile alle arti visive, non tanto per azzardare una risposta, quanto per utilizzarla come domanda guida nello sforzo di comprensione e lettura dell'opera d'arte teatrale contemporanea e affrontiamola, la domanda, su due piani diversi: uno pragmatico, l'altro teorico.

Partiamo dal primo, il piano pragmatico. È evidente come sempre, e da sempre, l'esperienza di fruizione di uno spettacolo sia riconducibile alla sfera della visione. L'espressione "vedere uno spettacolo" è una formula condivisa che individua l'atto di assistere a una rappresentazione teatrale. D'altro canto, come è universalmente noto, quello del vedere è concetto presente già nell'etimo della parola, lì dove il greco *theatron* è di diretta derivazione da *theomai*¹. Dunque il teatro sembra intrinsecamente nato per essere visto, il che non vuol dire che gli altri piani sensoriali – e quello uditivo in testa – non siano presenti o non vengano opportunamente considerati, ma è nel termine vedere che si sintetizza l'esperienza complessiva della fruizione teatrale. Vedere uno spettacolo è espressione che esprime la totalità di un'esperienza complessa e composita come è giustappunto quella teatrale.

Detto questo – ricordandoci che stiamo ragionando su di un piano pragmatico e che quindi ci confrontiamo con espressioni lessicali e concettuali che riguardano un livello corrente e non specialistico del discorso – fermiamoci a riflettere su cosa sottende l'affermazione che abbiamo appena fatto. Cosa si vede a teatro? La scena, anzitutto, gli attori, le loro azioni, i personaggi in cui si riconoscono, gli oggetti che li accompagnano, le luci. Insomma tutto quell'insieme di elementi che danno corpo allo spettacolo, alla sua consistenza di cosa scenica.

Limitiamo un po' di più l'ambito del discorso e chiediamoci cosa vediamo di un attore nel momento in cui il vederlo sintetizza la nostra percezione estetica. Ne vedremo la mimica del volto, o la costruzione dei gesti, la prossemica, la relazione con lo spazio e poi i costumi o il trucco se c'è o è evidente. Se assumiamo alla lettera le formule terminologiche che stiamo utilizzando quando vediamo, quando diciamo "ve-

¹ A proposito della questione terminologica vale la pena di considerare come il termine teatro, che in italiano riguarda sia il contenuto che il contenitore, in altre lingue, a partire proprio dal greco antico sia destinato in primo luogo all'individuazione del luogo fisico, all'edificio, distinguendo, in una qualche misura, tra oggetto estetico e ambito fisico della sua ricezione.

dere un attore”, è esattamente questo. Il che produce due conseguenze particolari: da un lato trasforma l’attore in una sorta di oggetto estetico distante da noi e non lo considera un altro essere umano con cui condividere uno spazio tempo, dall’altro lo renderebbe addirittura muto. È evidente come stiamo giocando su di un terreno paradossale, ma consentitemi di restare ancora un poco al gioco e chiedermi/chiedervi: se questo è quello che vedo c’è, poi, quello che sento a teatro. Ebbene cosa si “sente” a teatro? Saranno suoni, rumori, versi, ma soprattutto saranno parole. Queste ultime sono, nella nostra tradizione teatrale, il centro dell’esperienza artistica, eppure nessuno si sognerebbe di dire di aver ascoltato Shakespeare o Sofocle a teatro, per quanto si trovi qualche traccia di tale modo di esprimersi in epoche passate quando si legava la fruizione della recitazione all’ascolto di questo o quell’attore. Ma è una traccia, mi sentirei di dire, che non fa sistema. L’esperienza del teatro è, nel lessico comune che individua il piano pragmatico del discorso, ricondotta generalmente alla dimensione visiva, evidenziando una contraddizione forte ed evidentissima che si può forse sciogliere nel momento in cui affrontiamo il secondo piano del discorso, quello teorico.

Proviamo a porci, dunque, la nostra domanda guida – che sul piano pragmatico ci indurrebbe a una risposta positiva – sul piano teorico. Il teatro è un’arte visiva? La risposta è quanto meno più problematica, ma mi sentirei di dire, visti gli andamenti che ha avuto il teatro occidentale nel corso della sua storia, che dal punto di vista concettuale e delle categorie artistiche il teatro non possa essere definitivo un’arte visiva, o quanto meno non c’è nessuno che lo faccia fino a che non si arrivi al mondo contemporaneo e anche lì si tratta di un concetto tutt’altro che acquisito e in fondo, da un punto di vista estetologico, anche poco condiviso o quanto meno condiviso in un’accezione problematica e circoscritta.

Ci troviamo, dunque, di fronte a una bella aporia. Un'arte, la cui fruizione la dichiara eminentemente visiva, non viene interpretata, letta e categorizzata concettualmente come un'arte visiva. Tale aporia ha una causa ben precisa nella nostra cultura e tale causa si chiama Aristotele. Nella sua *Poetica*, infatti, prima ancora di distinguere la tragedia dall'epica quanto a strutture poetiche e modelli narrativi, Aristotele determina in una maniera assai precisa e circoscritta l'ambito di pertinenza estetica del teatro. Enumerando gli elementi costitutivi della tragedia – caratteri, intreccio, pensiero, linguaggio, musica e apparati – tratta approfonditamente i primi quattro ma, quando giunge agli ultimi due, la musica e gli apparati scenici, scrive: «Tra gli elementi che rimangono, la musica è il maggiore degli abbellimenti, mentre lo spettacolo seduce sì l'anima, ma è il più alieno dall'arte e il meno proprio della poetica; infatti la potenza della tragedia si esplica anche senza rappresentazione e senza attori e, inoltre, per la realizzazione delle cose da vedersi è più efficace l'arte dell'arredatore che quella dei poeti»².

Aristotele non ignora certo che lo spettacolo tragico – quello cui lui stesso poteva ancora assistere ma forse ancor più quello del V secolo – nasceva da una complessità di motivi linguistici e formali, tant'è che li introduce nel suo discorso, ma sceglie di operare una distinzione capitale sul piano estetico tra ciò che è arte, nel teatro, e ciò che non lo è. Tale distinzione, che si può facilmente ricondurre alla distinzione tra ciò che è letterario e ciò che è spettacolare e visivo, fonda il paradigma occidentale di teatro. Un paradigma peculiare che si distingue – pur ovviamente all'interno di un insieme di fattori comuni – da quello delle culture non occidentali, i cosiddetti (impropriamente) teatri orientali in primo luogo.

Tale paradigma porta con sé tutta una serie di note implicazioni. Anzitutto il teatro pensato, sul piano dello specifico artistico, come at-

² Aristotele, *Poetica*, a cura di P. Donini, Einaudi, Torino 2008, p. 49.

tività poetica, come scrittura letteraria. In secondo luogo l'ipotesi che il teatro è una forma particolare di racconto letterario, che si distingue per ragioni interne (e quindi letterarie anch'esse) dalle altre forme narrative. Quindi la distinzione tra teatro e spettacolo, distinzione portatrice di una precisa gerarchia di valori. In ultimo che la drammaturgia sia termine che indichi la pratica stessa della scrittura e si risolva soprattutto nella modalità di costruzione del racconto teatrale.

Non mi sembra scorretto sostenere, al proposito, che nel paradigma teatrale occidentale ciò cui è affidata la missione comunicativa e poetica sia ancor più della parola, come normalmente si ritiene, proprio la dimensione narrativa. Quello che noi definiamo il "senso teatrale" si esprime principalmente attraverso la costruzione narrativa la quale è espressa, nella nostra tradizione occidentale, attraverso il tramite verbale. È vero, indiscutibilmente, che c'è un significato specifico di cui si fa portatrice la parola teatrale ma tale significato ha più implicazioni letterarie che non strettamente teatrali. La forza enunciativa del monologo del terzo atto dell'*Amleto* (Essere o non essere), tanto per fare un esempio, è in sé, in quanto enunciato verbale, un atto di altissima letteratura, il suo "senso teatrale" risiedendo, invece, nella disposizione di quell'atto verbale all'interno degli altri atti verbali che costituiscono il racconto. Il paradigma occidentale di teatro, dunque, muovendosi sulle premesse dell'affermazione categoriale aristotelica, ha creato i presupposti per cui, su di un piano strettamente estetico, il teatro non è stato considerato storicamente un'arte visiva, pur essendo primariamente un'arte da vedere.

La domanda da cui siamo partiti ci appare, a questo punto, assai più complessa e il tentativo di fornire una risposta assai meno evidente eppure continua a sembrarmi una domanda particolarmente pertinente nell'affrontare la dimensione estetica ed estetologica del teatro, anche se affrontarla di petto, come abbiamo tentato di fare sinora, ci ha

condotto nel *cul de sac* di un'aporia concettuale che non si riesce a sciogliere se non modificando la nostra prospettiva di lettura.

Il discorso, infatti, resta in una posizione di stallo fino a che affrontiamo la nostra questione in una prospettiva ontologica, fino a quando, cioè, parliamo di teatro come di una categoria assoluta. Diverso il caso se decliniamo l'argomento in una prospettiva storicamente determinata. Non "il teatro" dunque, ma il teatro all'interno di precise e circoscritte coordinate storico culturali. "Il teatro è un'arte visiva?" ha senso come domanda ermeneutica, insomma, se la decliniamo storicamente. E cominciamo a chiederci, in questa prospettiva, da quand'è che una simile domanda si presenta come credibile negli studi storico teatrali e perché.

Questo nuovo atteggiamento ci indirizza decisamente verso il teatro contemporaneo. È infatti nel corso del Novecento che il paradigma teatrale occidentale ha subito una serie di trasformazioni profondissime che hanno determinato quella che mi piace chiamare, con un suggestivo anacronismo, un antiaristotelismo del contemporaneo. Ciò che accade, infatti, nel corso del secolo e ciò che lo caratterizza forse più di ogni altra cosa dal punto di vista linguistico è la produzione di tutta una serie di affermazioni indirizzate nel senso proprio della specificità visiva del teatro. Tali affermazioni – che sono sia teoriche che operative – hanno delle implicazioni stilistico formali (l'enfasi data dalla nascita della regia in poi agli elementi scenici), delle implicazioni linguistiche (lo spettacolo inteso come testo) e delle implicazioni estetiche (il teatro inteso come organizzazione di segni visivi e quindi come possibile arte visiva).

Si tratta di un processo che si è svolto ovviamente, nel corso del Novecento, in una maniera non lineare, a volte con accelerazioni e scarti brucianti, a volte in modo più discreto e meno immediatamente visibile ma ne parlerei come di un processo costante e inesorabile che ha comportato uno spostamento radicale non solo dei modi in cui il teatro si fa

ma anche di cosa si ritiene che sia in quanto arte. A voler utilizzare una formula sintetica, potremmo dire che il Novecento teatrale mette in gioco prima ancora del “come” il “cosa” del teatro, secondo un processo che non inverte necessariamente del tutto il paradigma occidentale (quello narrativo/letterario) né tanto meno (come talvolta si è preteso che fosse) lo cancella. Piuttosto, direi, che lo ha dilatato, orientandolo proprio verso quella dimensione visiva che è il fulcro del nostro ragionamento, con problemi nuovi di categorizzazione storico critica – in che termini, ad esempio, è teatro un evento performativo – o anche di leggibilità critica del prodotto spettacolare – cosa leggo in un teatro visuale e come lo leggo. Di fronte a un modello teatrale che elegge lo spettacolo a testo unico dell’operazione linguistica ci troviamo a porci in una maniera particolarmente pressante il problema della comprensione del testo. È abbastanza evidente, se facciamo il caso di uno qualsiasi dei grandi maestri della scena contemporanea, che l’attenzione posta allo spettacolo come testo e agli elementi della scena come scrittura non si risolve solo, e direi che non si risolve per niente, nel dire e fare le stesse cose prodotte dal paradigma narrativo in una maniera diversa. La questione, insomma, non riguarda tanto produrre un racconto realizzato per tramite visivi in opposizione a un racconto realizzato per tramite verbali, quanto una modificazione profonda nella consistenza stessa della potenzialità narrativa del teatro.

Abbiamo già ampiamente detto come il modello aristotelico occidentale si risolva in una drammaturgia di natura narrativa la quale produce un senso teatrale che è esso stesso di matrice narrativa. L’analisi testuale, in questo caso, quella che poco prima abbiamo chiamato la comprensione del testo, si concentra sul piano del racconto e sul modo di essere e di relazionarsi al racconto da parte del personaggio. La grande tradizione registica, sia quella storica delle origini da Stanislavskij a Reinhardt che quella più recente da Strehler a Stein, pur spostando decisamente il piano semantico del linguaggio teatrale dalla

pagina alla scena, ha raramente infranto questo modello di comunicazione. Diversamente accade con la grande riforma novecentesca della scrittura scenica. È allora, infatti, e basta fare il nome di due dei padri fondatori di tale modo di intendere il teatro Craig e Artaud, che non solo si spostano i pesi del linguaggio (dalla pagina alla scena, come abbiamo appena detto) ma si ridisegnano gli statuti stessi della comunicazione teatrale.

Per rendere più concreto il discorso vorrei fare un esempio che può sembrare “eccentrico” rispetto agli argomenti in gioco e, invece, è straordinariamente pertinente. Il caso è quello del mimo, una forma di teatro considerata “minore”, che proprio nel corso del Novecento acquista una sua più matura visibilità e dignità artistica³. Bene, una delle cose che caratterizza più incisivamente la trasformazione moderna del mimo è il passaggio da un modello di tipo descrittivo (alla maniera di Marcel Marceau) a quello che è stato opportunamente definito “mimo corporeo” ed è rappresentato, sopra tutti, da Decroux e Lecoq. Se nel primo caso possiamo parlare di una diversa soluzione di racconto, in quanto l’azione mimica surroga sul piano gestuale la parola mancante per produrre un’illusione rappresentativa e narrativa, il “mimo corporeo”, viceversa, tradisce del tutto ogni intenzione narrativa e si affida a una comunicazione fisico corporea il cui obiettivo non è surrogare narrativamente la parola quanto esprimersi attraverso un movimento puro, di natura non referenziale, che eccede i limiti di una narrazione che è per lo più negata o quanto meno drasticamente ridotta. Il corpo, in altri termini, comunica in quanto corpo e non come veicolo di un racconto muto⁴.

³ Si veda, al proposito, l’importante studio di M. De Marinis, *Mimo e mimi. Parole e immagini per un genere teatrale del Novecento*, La casa Usher, Firenze 1980.

⁴ Si tratta di una soluzione espressiva che ricorda moltissimo il concetto di “pantomima non pervertita” affermato da Artaud negli anni Trenta.

Per chiarire ancora meglio il discorso, però, vorrei rimandare a due dei grandi maestri del teatro del secondo Novecento, Bene e Grotowski, che rappresentano un esempio molto evidente di come i nuovi processi di scrittura abbiano deformato, fino ad annichirla, la declinazione narrativa dello spettacolo. Pur con intenzioni estetiche profondamente diverse e con risultati formali ancor più distanti Bene e Grotowski presentano interessantissimi elementi di contiguità per quanto riguarda la organizzazione scenica della regia rispetto alla materia testuale e, ancor più nello specifico, alla sua costituzione narrativa. Prendiamo a titolo d'esempio, pur se in maniera sintetica, gli allestimenti shakespeariani di Bene e uno spettacolo come *Il principe costante* di Grotowski⁵. In entrambi i casi c'è un rapporto intensissimo e non solo strumentale o occasionale come talvolta si è detto, col testo di origine. Quanto fanno Bene e Grotowski è un attraversamento della materia letteraria, dei climi, delle atmosfere ma anche dei racconti e dei personaggi per darne una declinazione scenica che si qualifica più come riscrittura che come interpretazione, nel senso che l'opera finale, lo spettacolo, risulta una rielaborazione più che una nuova organizzazione dei materiali originari. In entrambi tale operazione agisce in primo luogo come decostruzione della tenuta narrativa, "potatura" la definisce efficacemente Temkine a proposito di Grotowski mentre Deleuze parla a proposito di Bene, altrettanto efficacemente, di amputazione, come perdita di potere, del racconto⁶. Quanto accade è che la comunicazione teatrale non solo non è affidata più al racconto, ma agisce direttamente contro il racconto, rendendolo irriconoscibile come macchina semantica attraverso il lavoro di potatura e amputazione che interviene sui gangli

⁵ Ho analizzato quest'ultimo, proprio nella prospettiva della riscrittura scenica della materia letteraria in *Il principe costante di Calderón de la Barca/Stowacki* per Jerzy Grotowski, Ets, Pisa 2008.

⁶ Cfr. R. Temkine, *Il teatro-laboratorio di Grotowski*, tr. it. di S. Olivieri, De Donato, Bari 1969 e G. Deleuze, "Un manifesto di meno", tr. it. di J.-P. Manganaro, in C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli, Milano 1978.

narrativi, rompendone la tenuta e impedendo all'azione di seguire un suo corso lineare e riconoscibile.

L'evidenza narrativa è ancor più radicalmente contraddetta nel caso di quelle opere teatrali che, pur in presenza di una forte vocazione drammaturgica, non si appoggiano a un testo letterario preesistente. Non si tratta di operazioni che rifiutano la densità drammaturgica del teatro a favore di un puro evento performativo ma sono operazioni il cui linguaggio drammatico non solo si esprime in una maniera assoluta attraverso tramiti visivi ma soprattutto non produce racconto, nell'accezione – aristotelica anch'essa – di una narrazione organica dotata di un senso compiuto. Distingueri, così, l'insieme dei procedimenti drammaturgici di cui stiamo parlando in due grandi categorie: la drammaturgia della differenza e la drammaturgia iconica. Entrambi i modelli partono da un presupposto craighiano: i segni scenici sono segni di affermazione linguistica e non di mediazione linguistica. Non sono, cioè, uno strumento di interpretazione o attualizzazione di una identità artistica in una qualche misura preesistente (il testo letterario) ma esprimono essi stessi, per quello che sono come presenza nella scena, la loro espressione artistica.

La drammaturgia della differenza è il modello cui si possono ricondurre operazioni come quelle di Bene e Grotowski. Si tratta, su di un piano concettuale, della trasformazione dell'interpretazione testuale, tipica del teatro di regia, in una vera e propria riscrittura testuale, che viene realizzata attraverso i segni affermativi del linguaggio. In altri termini la riscrittura drammaturgica è una riscrittura scenica. Quanto accade è la costruzione di un'opera nuova rispetto all'originale, sia per consistenza linguistica che per intenzione espressiva, che però, per quanto per molti versi indipendente è, allo stesso tempo, intimamente legata all'originale. Esattamente come accade nei procedimenti di riscrittura letteraria, in cui la materia narrativa, i personaggi, il senso complessivo dell'opera vengono virati in una nuova scrittura che li con-

serva e li tradisce a un tempo. La particolarità della riscrittura scenica è che la materia poetica può essere mutilata, tagliata, riposizionata ma resta sostanzialmente quello che è nella fonte. Ciò che la riscrive essendo appunto la scena.

Vediamo allora cosa succede al testo in simili procedimenti linguistici, usando, a titolo d'esempio, *Il principe costante* di Grotowski. Al primo impatto lo spettacolo, a prescindere ovviamente dalle difficoltà linguistiche, sembra profondamente distante dal testo di Calderón se non addirittura indifferente a esso⁷. Ci sono le parole del testo, o perlomeno una parte consistente di esse, ma quanto al resto lo spettacolo racconta una storia del tutto sua che non sembra spartire molto col percorso di resistenza ed espiazione del principe Don Fernando nei confronti del re mussulmano di Fez che lo ha catturato in battaglia. Quanto vediamo sembra piuttosto la visualizzazione di un rapporto sadomasochistico tra una comunità di potere (esemplificata dalle lunghe cappe nere che indossano gli attori) e una vittima sacrificale, i cui tratti vengono assimilati sempre più, man mano che lo spettacolo procede, a quelli di Cristo.

A un'analisi più ravvicinata, però, le cose si rivelano più complesse. Il nuovo piano della vicenda – quello cristologico per intenderci – che è espresso fondamentalmente attraverso l'azione scenica degli attori interferisce molto più di quanto non sembri con quello testuale. Quella di Calderón è più di una permanenza verbale, oltretutto violentata da una recitazione molto spesso frenetica e ritmica che cancella il senso del discorso. C'è, a monte, un lavoro di riduzione del testo, di nuova organizzazione delle sequenze narrative e di permanenza del personaggio che agisce in maniera programmatica sulla fonte letteraria che, così, risulta essere ben più di un mero pretesto narrativo. Detto altrimenti il nuovo senso drammatico spettacolare, risultato del processo di riscrit-

⁷ Del *Principe costante* esiste una pregevole ricostruzione video realizzata da Ferruccio Marotti per il Centro Teatro Ateneo dell'Università di Roma "La Sapienza".

tura scenica, non solo non è indifferente alla fonte calderoniana ma ne diventa nei fatti, a tutti gli effetti, una nuova lettura, anzi meglio una nuova scrittura.

Restiamo ancora un poco al lavoro sul testo letterario. Potremmo dire che esso perde la sua consistenza semantica di testo, nel senso di un sistema linguistico coeso la cui forma è definita, chiusa e in grado di produrre un suo significato intrinseco. Insomma il testo drammatico letterario perde la sua natura di macchina semantica, la cui identità sia formale che comunicativa è espressa, in una maniera autonoma (o quanto meno quasi autonoma) dalla composizione verbale. Il discorso non vale solo per Grotowski o per questo spettacolo particolare ma esprime una modalità di lavoro che appartiene a Bene, come abbiamo già detto, ma che possiamo trovare anche in molte opere di Wilson come la recentissima *Lulu* da Wedekind⁸. La perdita del testo come macchina semantica si esprime in primo luogo nella perdita della sua tenuta narrativa. È quanto esperisce lo spettatore cui non è dato di conoscere la vicenda del testo, assistendo allo spettacolo, ma semmai di riconoscerla, facendo appello a un livello di informazione che è esterno alla fruizione dell'opera (da cui quel diffuso sentimento di difficoltà nella ricezione di tale teatro).

In operazioni linguistiche così impostate ci troviamo di fronte, dunque, a una decostruzione radicale dell'ordine formale e narrativo del testo e alla costruzione di un nuovo ordine testuale scenico indipendente e dipendente al tempo stesso dalla fonte letteraria. Tecnicamente tale processo si realizza attraverso una serie di soluzioni drammaturgico-registiche che possiamo così sintetizzare: eliminazione di tutti gli snodi narrativi che legano una scena all'altra; trasformazione del personaggio da identità soggettiva in segno formale (il personaggio, cioè, non è riconoscibile che per l'azione coerente dell'attore ma non è più un sog-

⁸ Vorrei solo ricordare che la gran parte degli allestimenti shakespeariani vengono indicati da Bene come suoi autografi "da" Shakespeare.

getto narrativo); eliminazione di situazioni di contesto (sia sceniche che narrative) che accolgano le battute e le organizzino dentro un sistema referenziale. Detto in termini ancor più sintetici, potremmo dire che l'operazione consiste in un lavoro di straniamento della vicenda scenica rispetto alla vicenda narrativa.

La "differenza" che introduco come termine per specificare tale tipo di approccio drammaturgico scenico sta proprio a individuare questo rapporto di prossimità e di distanza tra testo letterario e testo spettacolare. In quanto scritture della differenza, tali operazioni agiscono su di un piano ben diverso da quello dell'interpretazione del testo e soprattutto non trovano nel racconto, anzi nell'interpretazione scenica del racconto il luogo di sintesi della loro intenzione comunicativa ed espressiva. In quanto scritture della differenza tali drammaturgie si danno come sottrazione del racconto e come sottrazione della produzione di senso narrativo, contraddicendo così in maniera drastica i principi fondativi del paradigma occidentale di teatro. Il nuovo sistema semantico prodotto dallo spettacolo o sfugge a ogni possibile vincolo di senso drammaturgicamente compiuto, come nel caso di *Bene* i cui Shakespeare non possono essere ricondotti a un messaggio comunicativo univoco (chi è e cosa vuol dire il suo Amleto?) o agisce lateralmente rispetto alla narrazione testuale, come abbiamo visto accadere nel *Principe costante*.

Vale la pena – solo come inciso perché il discorso ci porterebbe lontano – notare come un simile approccio drammaturgico sia analogo a quello che troviamo in Beckett, con la differenza non irrilevante che lì si tratta di una ipotesi di scrittura e non riscrittura drammaturgica, ma il processo decostruttivo è coerente nelle intenzioni e negli esiti, compreso il problema del senso. Vale, tanto per restare a immagini immediate, per il suo Godot, quanto abbiamo appena detto per l'Amleto di Shakespeare: chi è e cosa vuol dire? In entrambi i casi la risposta è strategicamente mancante. Faccio questo rapidissimo inciso solo per

dire che ho l'impressione che gran parte del procedimento di riscrittura drammaturgico-scenica degli ultimi cinquant'anni – nella duplice declinazione di drammaturgia della differenza e di drammaturgia iconica – possa essere letto proprio come uno sviluppo postbeckettiano del concetto e della prassi di scrittura teatrale. Superando, così, una oramai datatissima e impropria distinzione tra ciò che è scritto con le parole o con il testo letterario e ciò che è scritto con la scrittura scenica, agendo i due piani linguistici all'interno di uno scenario concettuale e categoriale che mi sembra per tanti versi omogeneo. Suggestire tale ipotesi intende fornire uno stimolo per nuove organizzazioni concettuali del discorso sul teatro, tese proprio a interrogarsi sul nuovo orizzonte del "cosa" del linguaggio teatrale e di quel suo aspetto fondativo e particolare che è la drammaturgia.

Ma torniamo allo specifico del nostro ragionamento affrontando l'altro modello drammaturgico introdotto in precedenza, quello della drammaturgia iconica. Parliamo, in questo caso, di quelle ipotesi drammaturgiche che hanno una dichiarazione visiva più esplicita, più direttamente riconducibile all'ambito estetico del visibile e della visione. Si possono fare, per illustrare una simile procedura linguistica, esempi più storicizzati, come quelli di Kantor o Wilson, ma anche più attuali come quelli di Jan Fabre o di Romeo Castellucci e della Societas Raffaello Sanzio.

Chiediamoci cosa accade dal punto di vista drammaturgico in questo tipo di spettacoli. Non abbiamo un testo "estraneo" di riferimento. Anche quando un testo verbale c'è, come nel caso di Kantor e Fabre che di esso oltretutto sono anche autori, non funziona come testo a sé (nel senso semiologico del termine) ma come parte, segno, di una scrittura testuale complessiva che lo assorbe e lo motiva; ben più di quanto accade nella drammaturgia della differenza dove il testo ha comunque una sua identità di partenza. Abbiamo, infine, una organizzazione molto forte e strutturata dello spettacolo, non solo per quanto riguarda

l'impianto formale ma anche quanto allo sviluppo diegetico nel tempo dell'azione. Solo che tale sviluppo diegetico non ha un compimento narrativo, non ha cioè la forma di un racconto estraibile dalla materia testuale scenica e, quindi, non possiamo parlarne propriamente in termini di sintesi o esito narrativo.

La decostruzione narrativa, che abbiamo visto all'opera nella drammaturgia della differenza come strumento di destrutturazione della tenuta identitaria del testo letterario, adesso si presenta come una sorta di premessa drammaturgica. In realtà parlare di decostruzione, in questo caso, è utile solo come termine di riferimento per gli esiti spettacolari che vengono prodotti, l'assenza di un racconto compiuto, ma in realtà, per essere più scientificamente precisi, dobbiamo parlare piuttosto di un modello di costruzione spettacolare in cui il "tutto" scaturisce dal montaggio di frammenti di narrazione scenica non necessariamente coerenti tra loro⁹. Tali frammenti consistono in segni visivi costituiti da personaggi che si presentano come altrettante icone poste ad agire all'interno di specifiche situazioni sceniche.

Con personaggio iconico va intesa una figura scenica dotata di una forte evidenza formale e di un'alta densità evocativa. Vale a dire che non si tratta di un personaggio che si dà come doppio o copia della realtà, il personaggio persona, ma di una presenza scenica i cui tratti scenico-visuali la individuano come soggetto. Non necessariamente un soggetto-individuo, il modello imitativo, ma un soggetto di natura più indistinta che agisce per suggestione sullo spettatore determinando l'evocazione allusiva di una situazione narrativa senza però risolversi in essa. Insomma un personaggio la cui identità o non è costante, nel corso dello spettacolo, o non si evolve o non si chiarisce, limitandosi a essere una forma scenica funzionale a un'immagine complessiva ma

⁹ Ho definito questo tipo di procedimento costruttivo, non solo narrativo, costruire nella decostruzione, cfr. il mio *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003.

non sufficiente a se stessa come è nel caso invece del personaggio persona.

Quando parliamo di personaggio teatrale, infatti, intendiamo una figura scenica la cui identità si costituisce nel tempo della rappresentazione, sia per quanto riguarda le diverse situazioni narrative in cui lo troviamo ad agire e il loro rapporto diegetico, che per quanto riguarda il contesto scenico rappresentativo. La costruzione del personaggio teatrale in quanto persona è un processo composito che dà come risultato il personaggio come individuo e soggetto della narrazione, sia che si tratti di Amleto sia che si tratti di Arlecchino.

Il personaggio iconico è, invece, qualcosa di diverso perché la sua identità non è il risultato del processo di elaborazione temporale e rappresentativa che ha luogo nel dramma quanto una immagine connotata che ne fa un individuo ma un individuo che, potremmo dire, non ha storia, in quanto non agisce né narrativamente né scenicamente in una maniera coerente rispetto alla sua natura. Potremmo definire il personaggio iconico come una pura presenza scenica che non si risolve nella pura presenza scenica. Cosa vuol dire questa apparente aporia? Che pur risolvendosi il personaggio iconico in un segno della scena, la sua identità eccede la pura dimensione performativa. Non è insomma solo un corpo che agisce nello spazio, come in certe azioni del Living per intenderci, né è una pura forma visiva, come accadeva, per fare un esempio particolarmente chiaro, nei costumi animati del *Balletto triadico* di Oskar Schlemmer.

Esempi evidentissimi di questo modo di procedere sono la gran parte dei personaggi di Kantor. In *Crepino gli artisti* la “passerella” delle immagini che si schiudono di fronte agli occhi dell’immaginario del regista, presente in scena alla sua visione, “l’uomo che si lava i piedi”, “l’impiccato”, “la prostituta”, “l’uomo che gioca a carte” e via dicendo è realizzata da personaggi chiusi in una micro-azione infinitamente ripetuta, che li individua chiaramente come personaggi, ma come perso-

naggi isolati che non appartengono a nessuna storia e la cui azione è il puro atto di presentarsi al regista (bisogna ricordarsi che Kantor presenza in scena, come regista, al suo spettacolo continuando a dirigerlo e ritoccarlo) e al pubblico. Forse ancora più esplicito, perché quasi pittorico, il caso di *Einstein on the beach* di Wilson, in cui i rimandi allo scienziato sono ridotti praticamente al costume di scena di due delle danzatrici, analogo a quello di una famosa foto di Einstein, e a un momento preciso dello spettacolo in cui un violinista entra in scena perfettamente truccato come lo scienziato, così da diventare Einstein che suona il violino. Al di fuori di ogni contesto sia narrativo che rappresentativo.

Il riferimento pittorico non è casuale, nel senso che uno dei modi per capire cosa è un personaggio iconico in relazione allo spettacolo è pensare a cosa accade all'interno di un quadro, i cui personaggi sono soggetti della rappresentazione visiva proprio perché sono delle icone visivamente riconoscibili.

Un caso particolarmente interessante in cui osservare il personaggio iconico in azione all'interno del complesso della scrittura spettacolare è la *Tragedia endogonidia* di Romeo Castellucci per la Societas Raffaello Sanzio. Più che di uno spettacolo si tratta di un'operazione teatrale complessa che ha impegnato Castellucci dal 2002 al 2004 e consiste in una successione di riflessioni sul tragico create in rapporto a diverse città europee. Ogni luogo è stato fonte e oggetto di una drammaturgia diversa. Drammaturgie sceniche, non narrative né descrittive basate in gran parte proprio sull'evidenza scenica del personaggio e sul suo affermarsi e consumarsi scenicamente.

Un paio di esempi di natura diversa tratti da quegli spettacoli. Nel primo il riferimento di natura pittorica è fortissimo ed esplicito. Il palcoscenico è uno spazio vuoto interamente circondato di tendaggi d'oro su cui le luci colorate incidono esaltandone i riflessi. Per terra sdraiato un giovane riverso con una canottiera, il passamontagna e vicino un

estintore. L'immagine, tragicamente riconoscibile, è quella di Carlo Giuliani, il giovane morto durante gli scontri di Genova nel 2001¹⁰. La scena, che riproduce in una maniera iperrealistica la fotografia che immortalò come una pietà moderna il giovane corpo riverso, resta immobile. Non succede nulla né a quel personaggio né ad altro. Il tempo che trascorre agisce esattamente come avviene nell'ostensione di una icona sacra. Il tempo dell'azione coincide con il tempo dell'ostensione, in quanto manca ogni tipo di azione, sia di tipo narrativo che di tipo performativo.

Il secondo esempio viene da Roma # 07. La soluzione è molto diversa. La scena è una scatola bianca chiusa sul davanti da un fronte di vetro che isola completamente lo spazio scenico. Per una lunga tratta dello spettacolo all'interno della scena agisce uno scimpanzé. L'animale non fa nulla di particolare, non è una scimmia da spettacolo addestrata a compiere una qualche azione precisa. Sta lì a passare il tempo, come farebbe tristemente nella sua gabbia di bestia reclusa¹¹. Sul fondo, confusa nel bianco, una figura di spalle che appena si intravede. Quando lo scimpanzé esce la figura si gira ed è un attore in accappatoio incredibilmente simile a Mussolini. Questo Mussolini, una sorta di doppio della scimmia, resterà lungamente in scena, compiendo azioni di impossibile precisazione narrativa, agendo a un certo punto con un felliniano gruppetto di spiritati novizi che giocano a pallacanestro. I due personaggi hanno una funzione scenica alquanto diversa. Se Carlo Giuliani è veramente come un'icona sacra, immobile nella sua distanza, Mussolini è, invece, il protagonista di un'azione, solo che si tratta di un'azione che non ha alcun riferimento diretto con chi è il personaggio – in un caso

¹⁰ L'episodio è il numero uno, "Cesena".

¹¹ La presenza di animali è un tratto ricorrente in moltissimi spettacoli della Societas Raffaello Sanzio. Essi – che siano cani, scimmie, cavalli, una capra – hanno la funzione di introdurre una variabile non prevedibile nell'azione scenica, di segnalare l'atto della pura presenza di un agire privo di scopo sia rappresentativo che performativo, qualcosa che potremmo definire, con un termine mutuato da Michael Kirby, "non recitare", cfr. "Recitare. Non recitare", *Acting Archives Review*, 1, I, 2011.

come questo un riferimento storico. Ciò che lo spettatore vede è un Mussolini fuori contesto, che agisce all'interno di segni diversi che non hanno legami coerenti tra loro e tanto meno producono racconto. Quello che fa potrebbe in linea di massima farlo chiunque altro, ma la sua riconoscibilità ne determina una caratterizzazione particolare, creando come un'aura del personaggio che circonda e connota l'attore.

La questione è, da un punto di vista linguistico, che il contesto scenico all'interno del quale è posto ad agire il personaggio icona è uno spazio visivo astratto in cui si incontrano personaggi e situazioni molto spesso altamente connotate, come le due che abbiamo preso in esame, ma che altrettanto spesso si consumano senza sedimentare, né sul piano del racconto né su quello del significato simbolico. Affermare questo non vuol dire che lo spettacolo non significa nulla, che l'astrazione, cioè, annulla del tutto la sfera semantica. Tutt'altro. Spettacoli come la *Tragedia endogonidia* danno al contrario la sensazione fortissima di una vera e propria saturazione di senso, ma di un senso che non può tradursi in racconto e discorso. Si tratta di un procedimento di costruzione del senso scenico che procede per discontinuità, derivando dall'interferenza di segni diversi che non ambiscono a una sintesi. Manca cioè quel processo, tipico ad esempio della regia critica, che partendo dall'esigenza di affidare alla scena uno specifico e particolare messaggio comunicativo, ne organizza i segni secondo uno schema semantico preciso e ordinato. Nel nostro caso il processo è inverso: non dal senso al segno che lo rappresenta, quanto la costruzione di un sistema di segni che, nati autonomamente, si riflettono in ambiti di senso possibili destinati a restare, però, strutturalmente ambigui. Apre discorsi possibili, una simile drammaturgia, ma non li chiude né li completa, procedendo anche sul piano semantico oltre che su quello formale e linguistico per discontinuità. Manca, infatti, quel tipo di significato che possiamo definire sostitutivo dell'opera, quel discorso che enuncia e spiega quanto contenuto nel linguaggio dell'opera per i tramite di un

linguaggio concettualmente organizzato. Nel caso di Castellucci, viceversa, come in altri tra cui spicca senz'altro quello di Fabre, abbiamo la percezione di una saturazione di senso presente nello spettacolo che non possiamo però mai pronunciare¹². Verrebbe da parlare, nel caso della drammaturgia iconica, di una vera e propria impronunciabilità del senso.

È un procedimento linguistico che ha radici profonde nel Novecento che vorrei far risalire a due modelli: il concettualismo e il surrealismo. Il primo – che rappresenta una linea di tendenza forte e trasversale nell'arte moderna come ha dimostrato oramai tanti decenni fa Filiberto Menna nella sua *La linea analitica dell'arte moderna*¹³ – indica un approccio all'opera di tipo intellettuale, nel senso che si basa su una dimensione metadiscorsiva che nega ogni relazione diretta e di natura emotiva sostituita da una fruizione di tipo mentale, tanto quanto mentale è la natura linguistica profonda dell'opera prodotta. L'opera concettuale nasce di per sé come un intreccio di rimandi linguistici da decodificare, non per giungere a un senso discorsivo recondito o nascosto ma per accedere al meccanismo linguistico che è l'oggetto stesso, non referenziale, del prodotto.

Il riferimento al surrealismo, invece, rimanda a uno dei più “classici” esiti linguistici della Modernità, il cui procedimento compositivo si basa sulla contaminazione dei segni e l'interferenza dei linguaggi secondo uno schema che richiama le procedure di funzionamento del sogno come dimostrate da Freud. Ma il surrealismo che emerge dagli spettacoli della tarda Modernità è di natura non onirica, manca cioè un esplicito rimando alla dimensione dell'inconscio. È un sistema di linguaggio sciolto dal vincolo rappresentativo grazie al gioco delle libere

¹² Si veda al proposito l'interessante analisi di *Prometheus Landscape II* fatta da Christian Biet in “Jan Fabre: la bellezza di Prometheus”, *Acting Archives Review*, 2, I, 2011.

¹³ F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1975.

associazioni semantiche, un po' come accade nel famoso passo di Lautréamont che tanto sedusse Breton¹⁴.

Un discorso analogo vale, in fondo, anche per il concettualismo, il cui modello linguistico viene assorbito sottraendogli quel tanto – e non era poco – di ideologico se non addirittura dogmatico che ne caratterizzava le declinazioni più estreme. Parlerei, allora, di un concettualismo e di un surrealismo fisiologici nel teatro della tarda Modernità, nel senso di procedimenti linguistici assimilati al di là, nell'un caso come nell'altro, delle originarie volontà ideologiche e trasgressive. Non nel senso di una pacificazione, né di una normalizzazione ma della trasformazione di una opposizione in una pratica di costruzione. Della definizione di un modello linguistico; modello fisiologicamente moderno, lo definirei, per chiarirne la natura di modo d'essere condiviso anche al di là delle singole scelte di poetica.

Sia nel caso della drammaturgia della differenza che in quello della drammaturgia iconica siamo, dunque, di fronte a modelli di una drammaturgia oltre-narrativa, che nega o supera il racconto, la cui capacità di produrre senso è affidata, soprattutto, alla dimensione scenica e iconica, all'azione agita e all'immagine. È evidente che questo meccanismo drammaturgico non solo procede per tramiti visivi (i segni visuali del linguaggio teatrale) ma ipotizza un sistema di codificazione (e quindi sollecita un sistema di decodificazione) analogo in gran parte a quello delle arti visive.

Giunti a questo punto, la questione sollecitata dalla domanda che ho posto all'inizio del mio discorso assume una configurazione più chiara. Dovrebbe essere evidente che il problema che ne discende e che ci ha accompagnato nel corso del ragionamento non è banalmente tassonomico, a dire che pone la collocazione in questa o quella sfera

¹⁴ Parlando di un giovane, Lautréamont lo descrive bello “come l'incontro fortuito sopra un tavolo di anatomia fra una macchina per cucire e un ombrello”, *I canti di Lautréamont*, tr. it. di N. M. Buonarroti, Feltrinelli, Milano 1978, p. 305.

dell'estetica, quanto di natura ermeneutica. Ciò che conta è comprendere come, in una parte consistente del teatro contemporaneo, lo spostamento del peso semantico dalla parola alla scena – per dirla schematicamente e anche un po' semplicisticamente – riguarda soprattutto la sua efficacia comunicativa. Una efficacia la cui natura è per moltissimi tratti corrispondente a quella di un'opera d'arte visiva, senza per questo che perda nulla della sua dimensione specifica. Parlare di una declinazione visuale della drammaturgia non significa sostenere adesioni a modelli linguistici altri, quelli delle arti visive – ipotesi contro cui si sono da sempre schierati i padri fondatori del teatro moderno, e Craig soprattutto nella maniera più esplicita – col risultato di passare da una dipendenza, quella dalla letteratura, a un'altra. Si tratta di comprendere come, rispetto al paradigma di teatro occidentale, si sia trasformato nel corso del Novecento il codice linguistico e con esso non solo i meccanismi di comunicazione del senso, ma anche la sua stessa identità. Un senso iconico, la cui evidenza è visiva e non traducibile in un discorso esterno all'opera.

In conclusione va dichiarato un debito per quanto riguarda la scelta del titolo di questo intervento, con i problemi a esso connessi. Pierre Francastel, in un saggio dei primi anni sessanta, affronta un argomento analogo, anche se più limitatamente circoscritto a un discorso sullo spazio scenico, riconducendolo all'interrogazione su se e quanto il teatro possa essere considerata un'arte visiva e intitolandolo proprio: *Il teatro è un'arte visiva?*¹⁵. La sua autorevolezza in quanto storico dell'arte di prima grandezza rende la sua opinione particolarmente preziosa. Ebbene Francastel argomenta lungamente sull'importanza primaria che ha lo spazio scenico nella definizione effettiva dell'opera

¹⁵ P. Francastel, "Il teatro è un'arte visiva?", in P. Francastel, *Guardare il teatro*, a cura di F. Cruciani, tr. it. di B. Torresin, Il Mulino, Bologna 1987. Il saggio è l'intervento prodotto da Francastel in un convegno importantissimo organizzato dal CNRS nel 1963 dedicato al tema dello spazio scenico.

d'arte teatrale la quale non può essere pensata, così scrive, se non come scenicamente e spazialmente eseguita. Ma, aggiunge, tale esecuzione è giustappunto solo un'esecuzione e ritiene, dunque, che sia più corretto parlare, nel caso del teatro, di visualizzazione piuttosto che di visività.

La posizione di Francastel ci fa tornare indietro alle origini di questo discorso, quando ci siamo trovati a dire che il teatro è, per sua stessa natura intrinseca, un'arte della visualizzazione. Quanto accade nel corso della Modernità, e particolarmente nella sua ultima parte – e Francastel nel 1963, quando scrive, non poteva ancora saperlo perché quei processi di trasformazione erano ancora in via di formazione, Living Theatre e Grotowski in testa – è il passaggio dalla visualizzazione alla visività. Dove la prima è secondaria, in quanto agisce su un corpo testuale preesistente, la seconda è primaria, è oggetto, cioè, e soggetto di una scrittura, nelle intenzioni comunicative e non solo nelle forme, in quanto costruzione di immagini semanticamente dense, in altri termini di icone sceniche.