

La Nuova Critica e la recitazione

di *Lorenzo Mango*

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 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

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.

Titolo || La Nuova Critica e la recitazione
Autore || Lorenzo Mango
Pubblicato || «Acting Archives Review», anno II, n° 3, maggio 2012.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 2 di 9
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

*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.

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 un 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 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

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

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*, Corazzano, Titivillus, 2010.

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 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 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

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.

⁷ «Niente correnti d'aria o improvvise tempeste: la critica funziona come una specie di ufficio di previsioni metereologi 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.

Titolo || La Nuova Critica e la recitazione
Autore || Lorenzo Mango
Pubblicato || «Acting Archives Review», anno II, n° 3, maggio 2012.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 4 di 9
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

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 (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 all' 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 Arbasino.¹⁴ Tenteremo, quindi, di dare conto della sua

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.

¹³ Ivi, p. 44.

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*.

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

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.

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

¹⁸ Ivi

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 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 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,

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.

²² Ivi

Titolo || La Nuova Critica e la recitazione
Autore || Lorenzo Mango
Pubblicato || «Acting Archives Review», anno II, n° 3, maggio 2012.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 7 di 9
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

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 pertinenza della 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.

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

*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

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

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

²⁵ Ivi, p. 22.

Titolo || La Nuova Critica e la recitazione
Autore || Lorenzo Mango
Pubblicato || «Acting Archives Review», anno II, n° 3, maggio 2012.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 8 di 9
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

*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 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 disinnesta 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

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 lucemovimento-rumore in de Berardinis-Peragallo* in *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968.

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.

*violento, dal momento che 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, 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.

³¹ Ivi, p. 54.

³² Ivi

³³ Ivi

³⁴ Ivi, p. 56.