

Publicato con il contributo finanziario
della Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro



Fondazione
Cassa di Risparmio di Pesaro 1841

© 2009 by Metauro Edizioni S.r.l.
Via Gavardini 5 - 61100 Pesaro
www.metauroedizioni.it
redazione.ps@metauroedizioni.it

ISBN 978-88-6156-014-7

È vietata la riproduzione, intera o parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

Attraversamenti

Giuseppe Bartolucci
nello spazio del teatro

di Matteo Martelli



1. *Tentando una definizione*

Quando, negli anni sessanta, Giuseppe Bartolucci comincia a scrivere di teatro, in quelle pagine, fin da subito, è possibile cogliere il senso di una frattura, di un mutamento in atto: quanto, con lo sguardo odierno, può essere considerato il passato prossimo del teatro e del fare teatro. Come si sa, quel cambiamento, o posizionamento alternativo alla scena tradizionale, è ciò che va sotto il nome di *nuovo teatro*, dove col termine nuovo si vuole segnalare una dimensione, per approcci, metodi, finalità, procedimenti ed interrogazioni contestatari rispetto alla tradizione, appunto configurandosi come esperienze di ricerca innovative, le quali pur diverse fra loro, eppure avvicinabili, hanno fortemente posto una riflessione sul fare teatro e sull'esperienza teatrale e attoriale che, anche odiernamente, se non per distrazione o sonnolenza, non pare eludibile. Le forme del nuovo teatro, extraeuropee ed europee (ma già dall'inizio e autonomamente, anche italiane¹), sembrano oggi un passato che, pur apparendo forse lontano, remota fonte di esperienze e direzionalità, per il suo necessario esaurirsi, decomporre e riaprirsi diverso con altre modalità e altre ricerche, ha segnato e segna, pur spesso in maniera carsica, una domanda sul teatro e di teatro² che continua a persistere.

Attraverso, e attraversando, la scrittura di Giuseppe Bartolucci, dagli anni sessanta agli anni ottanta, quanto per noi è venuto configurandosi come passato prossimo, in buona parte già sistematizzato e tematizzato, messo a riposo nelle pagine saggistiche, si mostra come emergenza dell'attualità, modificazione presente ancora tutta da cogliere (e anzitutto da saper cogliere), densità

¹ Cfr. Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p.151 e oltre.

² Come ha notato Piergiorgio Giacchè, oltre ad una domanda su cosa sia il teatro, attraverso gli anni sessanta e settanta ne è emersa con insistenza un'altra, una domanda di teatro. «Ed è così che nascono – e muoiono – successivi momenti e movimenti di *ricerca di teatro*, prima ancora di concretizzarsi in episodi o formazioni di “teatro di ricerca”». P. Giacchè, *Lo spettatore partecipante. Contributo per un'antropologia del teatro*, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, 1991, p.19.

materica che richiede una lettura critica efficiente, che sappia modificarsi essa stessa, esperienza di un vagabondaggio corporeo e ancora testimonianza per quanti, per generazione, distrazione o altro, non hanno potuto assistere alla rivoluzione teatrale sul crepuscolo del secolo. Rivedere e rileggere le pagine critiche di Bartolucci allora significa predisporre ad un doppio movimento, complementare e autonomo. Da un lato la lettura può essere espressamente concentrata su un recupero di quanto nelle pagine è dato: esperienze di spettacoli, interviste ad attori e personalità teatrali, ma anche profili critici più ampi. È in sostanza una lettura che voglia cogliere nel testo la documentazione e la registrazione di un accadimento, particolarmente importante, e direi necessario, nel caso teatrale dove lo spettacolo significa evento, esistente solo nella sua durata. Si configura in questo la visione di una critica militante che, nell'impossibilità di una riflessione a medio o lungo termine, trova il suo pregio nel dato, nella lucidità della testimonianza e della presenza. Il credito che noi diamo a quella scrittura, quand'essa si presenti come buona critica, è il credito dato al vagabondaggio del suo autore, il suo essere stato là e l'aver registrato nella pagina quanto noi, spettatori critici, come voleva Bartolucci, vi avremmo potuto vedere. È l'esperienza di quella diversità della dimensione teatrale che si manifesta allora, e al tempo stesso la presenza di un coinvolgimento, così che solo sbrigativamente si può parlare di dato e di registrazione, essendo anche quella, la scrittura, un evento al pari, e in contatto, con lo spettacolo. Certamente i critici non hanno bisogno di convincerci di essere stati veramente là, nell'accadimento teatrale. Tutta una tradizione e convenzione e abitudine ce lo dicono prima di affrontare la scrittura. Eppure Bartolucci non ha mai smesso di esprimere se stesso nella pagina, non ha mai smesso di fornire quel primo dato essenziale di lavoro, l'essere stato, l'essere insieme e in mezzo allo spettacolo. Allora anche questa prima lettura è già doppia, referto per un recupero destinato all'informazione e allo studio, e presenza dell'evento, di spettacolo e scrittura. E nel far questo, nel porsi sinceramente in relazione con l'accadimento, la scrittura di Bartolucci oltrepassa da subito la sola militanza, e oltrepassa continuamente l'evento, l'attore, lo spettacolo proiettandolo e proiettandosi oltre, o, con una parola a lui cara, nella contemporaneità. Nella necessità di seguire, spiegarsi e spiegare la diversità di certe prove teatrali, o la diversità di concepire e proporre teatro, cosa sia il teatro stesso, Bartolucci non soltanto coglie e dispiega sulle pagine di riviste e nei libri il dato della frattura, del movimento, ma lo legge e al tempo stesso l'accompagna, essendo il suo sguardo rivolto già al futuro, alla necessità odierna del futuro teatrale e sociale, proponendosi in realtà come una critica operativa, una scrittura che lavori nel e con il cambiamento.

Ciò porta al secondo aspetto di una rilettura odierna dell'opera di Bartolucci, la quale fin da ora appare più complessa e stratificata della mera militanza. Al di là di quella splendida coincidenza di tempi fra rinnovamento teatrale e lin-

guaggio critico che ha permesso un incontro per entrambi fruttifero, con unità di intenti e di vedute (pur se queste molte e mai univoche), quanto resta oggi di più vivo e vitale sembra essere proprio quel farsi operativo dell'opera. L'esplorazione nomadica come esigenza critica³ si lega ad un fare che pone nell'immanenza del tempo una riflessione più ampia sul divenire. Riflessione plurale: nell'orizzontalità del teatrale (e non solo del teatro) e nella verticalità del tempo. Occorre allora spostare lo sguardo alle pagine, alle modalità stesse della scrittura, la loro composizione come le loro parole chiave (la scrittura scenica, il teatro immagine, l'animazione etc.), lasciare emergere la mobilità di un pensiero intellettuale che è prima di tutto nomade esso stesso, e costruttore di nomadismo. Se il rimprovero spesso fatto a Bartolucci fu quello di fagocitare le sue stesse creature, di abbandonarle subito dopo averle supportate e direzionate, questo non soltanto risponde all'esigenza di uno sguardo sempre in cerca del nuovo, della diversità dell'esperienza, ma risponde anche ad una domanda più complessa insita in tutta la carriera del critico. Difatti parrebbe sorprendente, per un teorizzatore, per un inventore di slogan teatrali, non essersi mai posto la domanda su cosa sia effettivamente il teatro. Come ovvio che sia in realtà quella domanda è presente, pur se non formulata. Proprio in relazione a quell'esplorazione nomadica suddetta Bartolucci semplicemente la sposta, rendendola operativa. Non risponde più a cosa sia il teatro, non vi cerca un'essenza, una identità, bensì la diversità, una differenza. Individua, e se si vuole denuncia, ciò che il teatro è, o come esso è vissuto, nella società contemporanea, nella quale lo «spettatore cadavere è l'anticipazione e l'espressione di un teatro cadaverico, la società entrando e uscendo dallo spettacolo teatrale, senza confronti e traumi, senza convulsioni e differenziazioni», mettendo a nudo «un modo di operare che è *scaduto* di fronte alla società»⁴. Ma facendo questo esprime anche quell'essenza differenziante del teatro, e bisognerà allora andare a indagare, investire e sorreggere quegli ambiti non scaduti, bensì autentici. Alla ricerca dell'identità, del fondamento teatrale, Bartolucci sostituisce la ricerca di un elemento estensivo, di quella relazione di fondo dove «ogni autenticità e schiettezza dell'operazione teatrale non può che derivare dalla continuità del rapporto globale, e non può che consumarsi ed esaurirsi in se stessa se non è corredata dall'intersoggettività»⁵. Si chiarisce allora il bisogno, quasi, di esaurire anche i propri prodotti, le proprie «scoperte». È la necessità di una relazione che si ampli intersoggettivamente nel continuo rompersi, morire e rinascere del

³ Lorenzo Mango, *Premessa*, in (a cura di), *La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, «Biblioteca teatrale», n.48, ottobre-dicembre 1998, p.10.

⁴ Giuseppe Bartolucci, *Il vuoto teatrale. Passatempo prima della rovina*, Padova, Marsilio Editori, 1971, p.54.

⁵ Ivi, p.57.

divenire teatrale. Ne consegue che il concetto di tempo se da un lato implica lo scadere continuo delle esperienze vissute, dall'altro è elemento comune, comunanza, elemento ponte fra il discorso critico, lo spettacolo e lo spettatore; è ciò che mantiene continuamente aperto e rinnovato il fare, non soltanto nell'insistenza bartolucciana sulla contemporaneità come «moderno di domani», ma del tempo dell'accadimento in quanto tale: l'apertura di un evento che si esaurisce ma che perdura nella relazione instaurata, nell'autenticità della relazione.

Così gli interessi maggiori saranno rivolti alle forme laboratoriali, al teatro di gruppo, il Living Theatre come l'Open Theatre, all'animazione, ad un serio decentramento, al procedimento teatrale rispetto al prodotto. Eccoci dunque di fronte al tempo: all'immanenza del fatto teatrale che invece di porsi come una identità, si pone come differenza, ovvero si pone e pone allo spettatore la sua identità differenziale. La verticalità sempre frantumata del tempo si inserisce nell'orizzontalità del lavoro di comunità, nel laboratorio, nel continuo modificarsi, arricchirsi e schiudersi del procedimento. Percorribile o meno, la via proposta da Bartolucci e dal teatro degli anni settanta è un continuo tentativo di risposta ad una domanda di autenticità, recupero di uno spazio, più che vero, valido dell'espressione teatrale.

Il lavoro critico allora guida ed è guidato da un lavoro teatrale come distensione. Ancora, esso si fa esercizio teatrale, «“descrizione” di rappresentazioni, o meglio di procedimenti, al di dentro di queste rappresentazioni»⁶.

E questo è l'unico modo possibile, l'unica condizione di una critica operante oggi; e ad essa spetta il compito non soltanto di descrivere ma anche di accompagnare il «prodotto», dal momento che quest'ultimo è tutt'ora in formazione ed espansione, e dal momento che non se ne conoscono gli elementi se non nel loro farsi e morire di volta in volta. In effetti un «prodotto» teatrale quale noi abbiamo prospettato e quale del resto ci vengono dando gli uomini di teatro [...] richiede naturalmente l'operatività accompagnatrice della critica, essendo già di per se stesso un «oggetto» critico, cioè costituito da tanti elementi progettati, ed essendo avvolto da un artificio, la cui estensione è di carattere tecnico essenzialmente.

Così si tratta di un'operatività concomitante a livello tecnico anzitutto, e quindi con una conoscenza del mestiere pari a quella di chi effettivamente agisce scenicamente; e allora l'azione critica è squisitamente riflessiva non nel senso che coagula e assimila ma nel senso che espande e distribuisce con il suo operato lo stesso movimento drammatico, quasi che ne guidi l'andamento e ne corregga lo sviamento, nel momento stesso dell'agire drammatico vero e proprio, con una indicazione parallela di procedimento, tra agire e riflettere.⁷

⁶ Giuseppe Bartolucci, *America hurrah! Per un teatro di metafora*, Genova, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, 1968, p.7.

⁷ Giuseppe Bartolucci, *Per un nuovo senso dello spettacolo*, in *La scrittura scenica*, Roma, Lerici Editore, 1968, p.169.

Si può capire dunque come in una siffatta ricerca teatrale due momenti divengano essenziali in Bartolucci, le scelte critiche e la scrittura, le prime come oggetto di un discorso, anche proprio, da condurre il più lucidamente possibile, e la seconda come modalità con la quale non soltanto proporre una propria direzione, ma modalità d'azione che rispecchi, nei limiti del suo metalinguaggio, i convincimenti della processualità laboratoriale. Già da una prima osservazione dei titoli degli articoli e dei libri di Bartolucci appare chiaro come la sua critica sia una critica partecipata, ospitando nelle sue riflessioni quelle esperienze che in qualche modo avessero trovato un accordo con il suo fare. In questo senso il rapporto tra linguaggio critico e oggetto è sempre stato per Bartolucci autonomamente permeabile, il suo sguardo rivolto alla costruzione e all'innovazione più che ad un referto. Basta osservare i dodici punti della prefazione a *Teatro-corpo teatro-immagine* per rendersi conto che essi non sono soltanto l'esemplificazione di un mutamento, quello della scrittura scenica, dell'area «mentale-corporale» dell'attore, ma delle vere e proprie scelte operative di Bartolucci stesso, delle linee di ricerca da perseguire, dove «la descrizione del “negativo” e la progettazione “utopistica” sono i due elementi basilari di un reale mutamento della scrittura scenica», e ancora dove quest'ultima «si apre a ventaglio sulla realtà e sul procedimento, [...] socializzandosi in tal modo autonomamente e liberamente per non corruzione comunicativa»⁸. Il testo e il libro che ne segue sono sì una scelta, ma tale che in conclusione degli spettacoli e della analisi proposte emerga in maniera esplicita una modalità teatrale, e con ciò una direzione ben precisa. Le singole scelte non sono mai chiuse in se stesse, ma si presentano in un continuo dialogo di rinnovamento esperienziale, culturale e sociale al tempo. Ne consegue certo una critica partecipata, partigiana, umorale o anche ideologica, ma che non nasconde le proprie ideologie, tutt'altro. Sulla scia di un autore per lui importante, Roland Barthes, del quale tradurrà nel 1960 *Il grado zero della scrittura* per l'editore Lerici, il discorso critico di Bartolucci corrisponde ad una attività.

Come credere difatti che l'opera sia un *oggetto* esterno alla psiche e alla storia di chi l'interroga e di fronte al quale il critico avrebbe una specie di diritto di extraterritorialità? [...] Ogni critica deve includere nel suo discorso (sia pur nel modo più indiretto e pudico) un discorso implicito su se stessa; ogni critica è critica dell'opera e critica di se stessa [...]. In altre parole ancora, la critica non è per niente un indice dei risultati o un corpus di giudizi, è essenzialmente un'attività, cioè un susseguirsi di atti intellettuali profondamente impegnati nell'esistenza storica e soggettiva (è la stessa cosa) di chi li compie, ovvero di chi li assume.⁹

⁸ Giuseppe Bartolucci, *Teatro-corpo teatro-immagine (per una “materialità” della scrittura scenica)*, Padova, Marsilio Editori, 1970, p.10 e p.14.

⁹ Roland Barthes, *Che cos'è la critica?*, in *Saggi critici* (1964), Torino, Einaudi, 1966-'72 e nuova edizione 2002, pp.248-249. Il passo era certamente conosciuto da Bartolucci

La scelta critica, la scelta operativa che percorre il fare critico è proprio questo atto soggettivo e storico, e risiede nella materialità della presenza, la quale non potrà mai essere neutra, bensì territorialmente agguerrita, cresciuta ed alimentata da determinate spinte intellettuali. Ugo Volli, in un bel libro di qualche tempo fa, scriveva come l'esercizio del mestiere critico, l'osservazione, dovrebbe far aspirare ai viandanti del teatro il grado del «*puro sguardo*», tentando dunque di sottrarre «quanto in realtà *non possono* abbandonare: la loro vita materiale, l'impegno di tempo, di respiro, di corpo che mettono nel loro percorso»¹⁰. Il puro sguardo della contemplazione è proprio ciò che non può ritrovarsi negli scritti di Bartolucci, mentre, quanto emerge, secondo un'altra indicazione di Volli, è il dato di autobiografia. Scrittura autobiografica da intendersi essenzialmente come sguardo altrui, del lettore, su una serie di atti e attività le quali tutte insieme danno il senso di un percorso, appunto di quella continua presenza, o ancora scrittura autobiografica come rendiconto nei testi di un fare intellettuale ampio che visitando il suo oggetto compone se stesso.

La coerenza nelle scelte perseguite e nel perseguire certe scelte teatrali non si discosta dalla costanza di una testualità che a quelle preferenze vuole essere aderente. Proprio sul versante della scrittura, come secondo momento di consapevolezza del lavoro prefissato, pare sorprendente come Bartolucci sia riuscito a mantenere una valenza di apertura e simultaneità, o ancora di vera e propria processualità, all'interno di un mezzo che tende giocoforza ad immobilizzare e fissare il pensiero. La coerenza, in tutta l'opera di Bartolucci, sta proprio in questa indeterminazione che lascia emergere dal testo. Indeterminazione e non indeterminatezza, poiché il suo discorso non è mai svolto per approssimazione, bensì si pone sul crinale di una contemporaneità che dovrà di volta in volta essere cercata, indagata e verificata nelle prove scritte. La stessa costruzione retorica di queste ultime è una tessitura di relazione, così accanto alla propria parola Bartolucci non manca mai di accostare interventi e spunti di altri critici, di attori e di intellettuali attraverso i quali quella parola può interagire, stratificarsi, darsi per successive pieghe. La testualità diviene elemento vivo e vitale, continuo modificarsi e ripercorrersi, correggersi e contraddirsi nella dimensione della pluralità e delle visitazioni. La citazione, il dialogo, i volumi collettivi come l'organizzazione di rassegne e incontri¹¹ non sono che l'atto testuale di una volon-

che più volte, fin dai primi libri, citerà direttamente o indirettamente Barthes e in particolare gli *Essais critiques*.

¹⁰ Ugo Volli, *La Quercia del duca. Vagabondaggi teatrali*, Milano, Feltrinelli, 1989, p.124.

¹¹ Cfr. «Debo confessare che organizzare una rassegna significa anzitutto scrivere un saggio, organizzare un libro; la considero cioè un'attività eminentemente critica e come tale va letta e analizzata dallo spettatore, dagli spettatori», Giuseppe Bartolucci, *Salerno / Alla memoria?*, «La scrittura scenica», n.12, 1976, a.IV, p.3. Come ricorda Lorenzo Mango,

tà di lasciare fluido il processo e il procedimento culturale, anzi, di sostenere anzitutto il procedimento, la pratica dei linguaggi e delle accumulazioni creative, come valore in sé, al pari della contemporaneità, e indagando in esse le validità delle idee teatrali, dell'idea di teatro che sottendono. Questa compromissione e tensione della scrittura con altro da sé comporta che «se il teatro, prendendo a metro di riferimento la materialità del suo farsi, è per eccellenza “arte impura” – sostiene Bartolucci – altrettanto impura dovrà essere la critica che quel teatro vuol rendere leggibile»¹².

Aprire la significazione dei momenti teatrali, aprirla al vissuto, sottrarla il più possibile al regime cadaverico, passivo e di consumo neutro, nel quale è andata confinandosi, sottrarla ancora alla registrazione immobile, senza tempo e museale, della contemplazione e convenzione, in direzione di una dinamica fluida in cui «il lavorare è importante quanto il “lavoro”», nella «gioiosità empirica dell'“essere in”»¹³. In questo la scrittura impura di Bartolucci si pone sempre come una molteplicità di intenti, i suoi articoli essendo contemporaneamente rivolti alla dimensione dello spettacolo, al valore e alla proposta teatrale del critico stesso attraverso lo spettacolo e allo spettatore. Certo c'è in questo il richiamo, se non diretto quantomeno sentito e vissuto in più ambiti durante gli anni sessanta e settanta, della spoliatura del teatro proposta in diverse forme da Grotowski, Brook, Schechner, del recupero di quella relazione fondamentale e primaria fra attore e spettatore, ma che non porterà mai Bartolucci ad una visione del teatro come ritrovamento di certe forme di ritualità o a quella che successivamente è stata definita come la domanda antropologica del teatro. Piuttosto la sua è una necessità di lavoro, essendo la pagina scritta anzitutto per il pubblico, essendo il suo obiettivo quello di una apertura e una differenziazione anche di quest'ultimo e sentendosi lui stesso, prima che critico, parte dello spettacolo in quanto spettatore. La valorizzazione del pubblico, nei termini di attenzione e partecipazione rispetto al semplice consumo dello spettacolo, diviene valorizzazione del ruolo dell'attore, della sua tecnica, del suo percorso come del suo darsi nell'evento teatrale. L'esempio è, per Bartolucci, quello rappresentato dal

negli ultimi anni del lavoro critico di Bartolucci «il libro, il saggio, l'articolo, sempre più vengono affiancati, fino ad essere quasi sostituiti, da una pratica operativa che si risolve nella frenetica messa a punto di rassegne e festival», risultando in definitiva «dei libri viventi, i cui capitoli vengono scritti con la stessa materia del teatro», L. Mango, *Il contemporaneo è il moderno di domani*, «Biblioteca teatrale», n.48, ottobre-dicembre 1998, pp.88-89. Cfr. anche Marco Palladini, *Il critico militante come veggente in stato di grazia*, «Produzione & Cultura», n.2-3, marzo-giugno 1997. Ora anche sulla rivista «Le reti di dedalus» al sito http://www.retidedalus.it/Archivi/2006/dicembre/LUOGO_COMUNE/BARTOLUCCI2.htm

¹² Lorenzo Mango, *Il contemporaneo è il moderno di domani*, cit., p.57.

¹³ Richard Schechner, *L'ultima avventura di Victor Turner*, in Victor Turner, *Antropologia della performance* (1986), Bologna, Il Mulino, 1993, p.58.

Living, dalla comunità teatrale che comprime il rapporto arte e vita «in modo da rendersi testimoni non indifferenti nei confronti del pubblico di quel che essi propongono e provocano sul palcoscenico [...]; a significare che come gli attori si sono assunta la responsabilità di descriverne il corso [...], anche gli spettatori hanno il dovere di assumerne a loro volta la responsabilità, rimanendo tuttavia nei limiti di quel veicolo formale, e cioè dell'effettivo sviluppo della forma drammatica assunta dagli attori»¹⁴.

Mantenendo costate l'attenzione sui diversi elementi dell'accadimento, sempre più nel tempo Giuseppe Bartolucci si è proposto come un «corpoguida»¹⁵ del nuovo teatro, con una dimensione critica sorvegliata e generosa, radicale quanto sensitiva, nella quale l'exasperata ricerca di un'autenticità e di una contemporaneità teatrale lo ha portato a organizzare, teorizzare e promuovere forme e figure di un'arte mobile, e ad essere riconosciuto come un «infaticabile esploratore»¹⁶, per il quale è importante «scoprire esempi di una ricerca non interrotta del nuovo, preoccupato di segnalare la comparsa sulla scena del contemporaneo e di enfatizzare le fratture e le differenze rispetto a un anno prima»¹⁷. In questo sommovimento continuo risiede il fascino e la capacità critica dell'opera di Bartolucci, scandita nella sua durata dalle parole d'ordine con le quali coglieva il divenire teatrale.

Rimane di fondo la rivendicazione del valore operativo e culturale del termine avanguardia, il quale, come scrive Valentini, ha per Bartolucci un senso storico e assoluto, valore utopico di continua fondazione e messa in crisi del proprio fare. Anche negli ultimi anni di lavoro, in un clima culturale ormai passato ad altre forme e fonti artistiche, e nel quale l'esperienza passata si tradusse con la formula di «gioco finito», il critico non tralasciò di cercare e rinnovare il senso di quel termine, non soltanto non rinnegando una ricerca legata a un rinnovamento utopico, ma scorgendo con insistenza quanto, di quell'«atteggiamento mentale» continuasse a persistere, anzitutto nella «guida» critica che propone il discorso.

Io penso che la prima rivendicazione che si debba fare è che l'avanguardia esiste e che va rivendicata la parola stessa. Credo che di fronte agli spettacoli e ai gruppi sorti negli ultimi anni sia giusto, indispensabile, riproporre questo termine. L'avanguardia esiste. Io non so cosa voglia dire che «i giochi sono finiti».

¹⁴ Giuseppe Bartolucci, *Elementi della scena del Living Theatre: la corporeità come rottura dello spazio scenico nell'Antigone*, in *La scrittura scenica*, cit., p.101.

¹⁵ Marco Palladini, *Il critico militante come veggente in stato di grazia*, cit.

¹⁶ Franco Cordelli, *Sparse membra per Dal Bosco-Varesco*, in Giuseppe Bartolucci (a cura di), *Paesaggio metropolitano*, Milano, Feltrinelli, 1982, p.275

¹⁷ Valentina Valentini, *Avanguardia, tradizione e scrittura scenica. Rifondare il teatro / alimentare l'utopia*, «Biblioteca teatrale», n.48, ottobre-dicembre 1998, p.21.

Rispetto all'avanguardia i giochi non sono finiti, semmai cominciano, perché abbiamo di fronte una serie di spettacoli e di gruppi sui quali si può veramente contare e per i quali ricercare un tipo di pratica artistica e un atteggiamento globale. Io stesso, a proposito della postavanguardia, quando si diceva dei rapporti fra tradizione e avanguardia, dicevo “non parliamone”: era un'astuzia per portare avanti un discorso. Però questo si pone anche per quelle che allora si chiamavano altre tendenze, o brutalmente Terzo Teatro. Bisogna ripartire con forza e decisione, con sufficiente cinismo. Io ho sempre praticato il cinismo – e direi che mi è andata bene, sono sempre sopravvissuto, se non altro personalmente – e cinismo vuole dire lucidità operativa, pratica artistica e anche, se volete, tendenze.¹⁸

Avanguardia come utopia e come mito. Utopia come movimento, mito come vita. Sono rinato negli anni sessanta, per così dire, all'avanguardia per mito di vita e d'arte, e per utopia di rifondazione, di cambiamento. Non vedo altre ragioni, per allora e per adesso. È stata, è tuttora, la mia vocazione, un'ispirazione? Una fatalità, forse, una disperazione.¹⁹

2.1 *La storia. La scrittura scenica (I): rivisitare*

Bisognerebbe incominciare da Ivrea '67, dal Convegno sul Nuovo Teatro, come inizio già superato dalla pratica, in qualche modo arrivato giusto in ritardo, ma allo stesso tempo come momento, non soltanto formale o diplomatico, durante il quale si è cominciato a parlare della neo-avanguardia, a contarsi e guardarsi fra artisti, addetti ai lavori e critici, a polemizzare e riscoprire quella prima avanguardia futurista, a curiosare fra spettacoli e gruppi più o meno inediti (come l'Odin norvegese). Ivrea in ritardo perché già il nuovo teatro era stato tenuto a battesimo, e forse anche qualcosa di più: Carmelo Bene avanza il suo rinnovamento dal '60 almeno, Quartucci ha già portato in scena, fra le polemiche, *Zip* di Scabia, il Living è già passato con i suoi spettacoli in varie stagioni, lo stesso si dica per Mario Ricci, come per il debutto di Leo De Berardinis e Perla Peragallo, mentre è solo un mese dopo il convegno che al Festival dei Due Mondi di Spoleto giunge *Il principe costante*. Ciononostante il convegno è momento di raccordo e raccolto, spinta propulsiva e proiettiva dei materiali

¹⁸ Trascrizione di un incontro fra Giuseppe Bartolucci e Antonio Attisani (Carpi, 23 feb.1985) nell'ambito della rassegna *Confezioni d'avanguardia*, ora in A. Attisani, *Beppe in discesa nel tempo*, «Biblioteca teatrale», n.48, ottobre-dicembre 1998, p.95.

¹⁹ Giuseppe Bartolucci, *La traversata nel deserto*, in Antonio Attisani (a cura di), *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, Atti del convegno di Modena 24-25 maggio 1986, Modena, Mucchi, 1987. Ora anche in G. Bartolucci, *Scritti critici 1964-1987*, a cura di Valentina Valentini e Giancarlo Mancini, Roma, Bulzoni, 2007, pp.323-324.

intellettuali, teorici e pratici di quel rinnovamento. Ivrea '67 è allora forse golfo nella frenesia di mutamento e mare grosso che circola tutto intorno, elemento di stasi accelerante, il suo valore più che nei risultati o nelle possibili attese, nella presenza, nella significazione che quelle giornate di incontri hanno dato al nuovo teatro, al suo riconoscimento. Di lì partirà difatti, con scarti e deviazioni continue, la coscienza della diversità, e se si vuole la radicalizzazione dell'esperienza, anche, almeno a livello programmatico, verso l'ufficialità degli stabili.

Ivrea non giunge in ritardo solo per attori e registi del rinnovamento, ma anche per coloro che quelle esperienze le avevano seguite e supportate fin dai loro esordi. È il caso di Giuseppe Bartolucci che, nato a Pesaro nel 1923, redattore letterario e teatrale dell'«Avanti!» e di «Stasera» fin dagli anni cinquanta, esordiente romanziere²⁰, e dal 1966 al '70 condirettore artistico del Teatro Stabile di Torino, per generazione e sensibilità culturale trova nei nuovi spettacoli la carica di cambiamento che egli stesso persegue dalle pagine critiche. Ritardo, è il caso di dirlo, giustificato e giustificabile, o meglio quasi necessario essendo quello di Ivrea il frutto proprio degli anni antecedenti, anche a livello critico. La coscienza della frattura, di cui si diceva inizialmente, giunge nel 1967 ad una sorta di consapevolezza anche dei mezzi critici di quel nuovo teatro, ovvero dopo aver avvertito, seguito e registrato i molteplici segni con i quali si compone o si differenzia il nuovo, si è ora in grado di darne una stesura, una linea, una prospettiva salvaguardando al tempo stesso quella complessità²¹. Le premesse ed i preparativi, anche a livello critico, certo non mancano, il clima è pur lo stesso, basti scorrere le riviste che lo accompagnano («Marcatrè», «Teatro» di cui Bartolucci fu cofondatore con Ettore Capriolo e Edoardo Fadini, «Sipario») o, per non allargare il punto focale, basti vedere gli articoli del critico pesarese già direzionati verso il mutamento, con uno sguardo privilegiato, in quegli anni, alle stagioni americane (dalle quali nascerà nel '68 *America Hurrà!*), o ancora il numero speciale di «Sipario»²² sull'attore, gli interventi sulla situazione critica e ancora il nuovo, il contemporaneo che ritorna con insistenza, ma non isolato. Perché se Ivrea è boa attorno alla quale far girare la nuova avanguardia teatrale, per riconoscerla ma non solo (e Bartolucci sarà sia fra i firmatari del manifesto *Per un convegno sul nuovo teatro* che tra i redattori degli *Elementi di discussione del convegno sul nuovo teatro* presentati appunto nelle giornate piemontesi e sui quali si tornerà in seguito), a tutto il nuovo che viene il critico

²⁰ I primi due libri di Bartolucci sono difatti romanzi: *Lettera d'amore*, Milano, Feltrinelli, 1957 e *Le notti di Mosca*, Milano, Veronelli, 1959.

²¹ Scrive Bartolucci nel 1969: «La critica la “costruiscono” gli spettacoli, si cambia modo di far critica quando gli spettacoli cambiano». G. Bartolucci, *Al di là della critica tecnico-formale*, in *Teatro-corpo teatro-immagine*, cit., p.93.

²² Giuseppe Bartolucci e Franco Quadri (a cura di), *Rapporto sull'attore*, «Sipario», n.236, 1965.

prepara e distende una storia, anzi, una «preistoria», come scrive, una archeologia dove la militanza solo apparentemente lascia il posto ad una visione di lungo periodo, in quanto quello scorrazzare alla ricerca delle origini del nuovo è in definitiva tutto funzionale all'attualità del suo discorso. Con ciò compie una lettura affatto forzata, semplicemente funzionale, o se si vuole ancora operativa.

Cosa significa però occuparsi di quella preistoria? Quali sono i nodi cari a Bartolucci e che tipo di recupero, se vi è, compone? In sostanza, quale domanda è posta in quei testi e al di sotto di quei testi? Questioni solo apparentemente oziose, anzitutto perché non è affatto scontata l'operazione del critico, il quale per un decennio e oltre, almeno fino agli inizi degli anni settanta, continuerà a spostarsi contemporaneamente su due fronti paralleli, quello del recupero e quello del sostegno all'attualità, e se successivamente perderà peso il primo a vantaggio del secondo è solo perché quello è stato introiettato, divenuto sottotesto, e ne sarà sufficiente un richiamo qua e là per riaprire i contenuti. Anziché perdersi, quella preistoria lavorerà al di dentro, in primo luogo all'interno della scrittura del critico. Scavare per costruire, è questa la mappa che offre Bartolucci ai lettori, con un duplice snodo anche in questo caso, da un lato smascherando la progressiva implosione estetizzante e moralistica del teatro del dopoguerra e dall'altro facendo riacquisire spazio, proponendo una nuova emersione in superficie di materiali scaduti, come l'eversione e la frantumazione scenica futurista o l'antinaturalismo di certa scrittura drammaturgica di inizio Novecento.

Si proverà dunque a rispondere alle domande poste partendo ancora dal convegno di Ivrea, particolarmente dalla seconda delle sezioni degli *Elementi di discussione*, dove è detto:

La collettivizzazione del fatto teatrale e la radicalizzazione dei contenuti nei confronti della realtà contemporanea comportano un tipo di scrittura scenica unitaria nella quale i vari elementi che contribuiscono alla sua attuazione (scrittura drammaturgica, regia, interpretazione, scenografia, musica, luci, spazio scenico e architettura) sono da ricomporre in un insieme di base, i cui elementi temporalmente concomitanti e senza alcuna preminenza l'uno sull'altro, sono i seguenti:

- a) gesto
- b) oggetto
- c) scrittura drammaturgica
- d) suono (fonetica e sonorizzazione)
- e) spazio scenico (luogo teatrale e rapporto platea palcoscenico).²³

²³ *Elementi di discussione del Convegno sul Nuovo Teatro*, scritto redatto a cura di Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini e Franco Quadri. Ora in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, p.141.

Pacifico rendiconto dei materiali scenici in cui entra in gioco quella parola chiave, in qualche modo emblema di Giuseppe Bartolucci: la scrittura scenica. Gli anni sessanta e settanta sono difatti dedicati a questa formula, per farla conoscere, per propagarla, per costruire una lettura degli spettacoli che consenta agli spettatori di cogliere la complessità e la simultaneità dei mezzi con i quali sono costruiti. Ed è una formula di spinta anche per gli addetti ai lavori, verso i quali sono rivolti gli *Elementi di discussione*. Oltre che formula, essa è concetto e categoria critica, movimento antecedente del processo di recupero e di analisi. Come si sa un concetto non è mai semplice, né univoco, essendo una articolazione che rinvia ad un problema che si definisce nella relazione e nella configurazione dell'evento che coglie e colà si sviluppa.

Il problema, detto pur sommariamente per ora, dal quale nasce e al quale rinvia la categoria di scrittura scenica è eminentemente dinamico. Si tratta da un lato di formulare e individuare il gioco del nuovo teatro, e con questo quelle forme di contaminazione fra pittura, happening, musica, immagini, dall'altro, e proprio in virtù delle esperienze che quel teatro mostra, di determinare in maniera forte un'autonomia di linguaggio, e di scrittura appunto. La dinamica del nuovo, scrive Bartolucci, è quella della compenetrazione di linguaggi ed esperienze diverse che si danno simultaneamente nello spazio e nel tempo della scena. Ancora, quella contaminazione acquisisce sulla scena un proprio linguaggio, ossia, dinamicamente ed in relazione, i diversi linguaggi, i diversi materiali espressivi di cui si serve il teatro nella composizione del suo artificio compongono una scrittura propria, autonoma e separata, la quale, ognuna per sé, è in relazione non preponderante sulle altre. Non è solo questione di nuovo teatro, ovvero se è lì che il problema di una categoria come quella di scrittura scenica s'è posta è perché in quel campo si lavora proprio sul linguaggio (essendo l'avanguardia proprio una ricerca, prima di tutto, sul linguaggio), ma è più generalmente il fatto teatrale a dover assumere criticamente ed entro sé la consapevolezza della propria autonomia linguistica, della particolarità della propria scrittura, slegandosi in tal modo dal predominio della parola, della scrittura drammaturgica²⁴, o da quello dell'attore, per il quale «la fonetica astrattamente parificatrice, il comportamento esteriore e sensoriale, il gesto né realistico né deformante, naturalmente, piegano l'interpretazione [...] verso un chiacchiericcio borghese, sostanzialmente scettico e non produttivo, con il presupposto di

²⁴ «La scrittura drammaturgica è soltanto *uno degli elementi* che compongono la scrittura scenica e come tale deve essere usata. [...] Il rifiuto di dare un valore preminente alla parola scritta obbedisce alla necessità di assumere nella scrittura drammaturgica tutti quegli elementi della "contemporaneità" che costituiscono oggi i segni principali dell'evoluzione della società», *Elementi di discussione del Convegno sul Nuovo Teatro*, cit., p.143.

una drammaturgia [...] nella quale viene attutito ogni contrasto sociale e intellettuale e tecnico, a favore di un vago e sentimentale arricchimento psicologico di una parte di società»²⁵.

Si diceva che un concetto è un' articolazione di un problema che rinvia ad un evento. Nell' ultima citazione di Bartolucci vi è allora un' altra diramazione della scrittura scenica, la sua estensione verso la contemporaneità, rispondendo ad una domanda di contemporaneità, di oggetti, di vita, di cultura, da reintrodurre nella dinamica teatrale. Questa domanda è propria anche di quella critica che non può più ritenere di «conoscere lo spettacolo e di riconoscersi, di descriverlo e di riflettervisi, sotto la protezione fondamentale della parola»²⁶, bensì si sposta sulle strutture portanti dello spettacolo, «sulla validità del movimento» nella sua complessità, movimento che «in quanto scomponibile è vivisezionabile pezzo per pezzo, lungo tutto il suo procedimento, il suo artificio»²⁷.

Con la scrittura scenica l' attenzione si sposta, come scrive Lorenzo Mango, sul «farsi della scena», così che lo studioso suggerisce una doppia articolazione per il termine: da un lato essa, in senso storico, riguarda la dimensione autonoma dei linguaggi e del fatto teatrale, dall' altro si deve tenere presente la sua natura di codice moderno, determinato storicamente, sia come costruzione della pratica teatrale secondo una dimensione scenica sia come riflessione teorica sulla teatralità.

Ad un livello strutturale essa [la scrittura scenica] ci appare come un codice dei codici del linguaggio teatrale, al cui interno è presente un marcato riposizionamento dei valori gerarchici, risultando privilegiati gli elementi scenici a discapito di quelli verbali. Postula, in questo modo, una ridefinizione, ed un allargamento anche, dei confini del teatro, concorrendo, così, a dargli un nuovo assetto categoriale. Infine, in questo suo processo, agisce come decostruzione di un modello codificato di linguaggio e come istituzione di un modello altro, le cui basi risiedono nella nuova relazione in cui vengono posti gli elementi linguistici tra loro ed i cui tratti distintivi sono sostanzialmente visivi. [...] Il problema centrale che riguarda l' identità della scrittura scenica come codice e come operatività teatrale, non consiste tanto nella presenza o meno di un testo letterario e nemme-

²⁵ Giuseppe Bartolucci, *Preistoria a un nuovo teatro*, in *Teatro-corpo teatro-immagine*, cit., p.31.

²⁶ Giuseppe Bartolucci, *Al di là della critica tecnico-formale*, cit., p.83.

²⁷ Ivi, p.87. Continua di seguito Bartolucci: «Ciò che allora garantisce la validità del movimento è la sua stessa complessità e il suo stesso suddividersi; cioè non è un giudizio estetico né un giudizio morale a consentire a tale struttura portante di vivere [...]; bensì è un giudizio di procedimento e di artificio, implicante tutte le ragioni culturali e di vita, e quelle specificatamente di ordine teatrale per le quali è stato “composto” e “offerto”, al di dentro del movimento stesso, e del suo tracciato temporale-spaziale, e della sua proiezione razionale-immaginativa, e della sua stesura materialistico-fisicizzata».

no nello svilimento della componente verbale dello spettacolo, quanto nel fatto che la drammaturgia [...] passa dalla parola alla scena, che è dire di più che dalla pagina alla scena.²⁸

A questo punto forse potrà apparire chiaro come il recupero di altre esperienze teatrali possa essere funzionale. Si tratta di creare una curvatura nel tempo a quella scrittura scenica, individuarla, ma anche recepire le contrapposizioni ad essa, aprire una storia alla frantumazione, e alla contestazione del naturalismo come del chiacchiericcio borghese, immettere nel dibattito una protesta antecedente con la quale confrontarsi.

Il primo dato da cui parte Bartolucci è quello di una specificità di linguaggi, di «un procedimento critico unitario di visione e di conoscenza teatrale e di spettacolo», individuandolo nell'instaurazione della regia naturalistica come momento in cui sotto il paradigma della verosimiglianza e dell'imitazione l'organizzazione di ricerca e degli elementi scenici acquisisce una peculiarità costitutiva nella messinscena e nella relazione platea-palcoscenico. Ma è quello anche il momento in cui la «scrittura drammaturgica cominciava a uscire e a liberarsi dalla condizione e dalla convenzione in cui si era venuta a trovare, in intima e costante lotta contro la verosimiglianza e l'imitazione del procedimento naturalistico [...]; e in tal modo essa, contemporaneamente, rimetteva in discussione, quel linguaggio scenico, sia nella sua interezza, sia, soprattutto, nella sua specificità di scrittura»²⁹. Nella rivisitazione di questa scrittura drammaturgica Bartolucci segnala tre momenti, tre dimensioni, quella verista, futurista e pirandelliana, le quali si pongono come momenti di ricerca e d'avvicinamento anteriori all'insediamento, in Italia, della regia e dei gruppi di ricerca, le quali, ancora, propongono una scrittura intimamente legata alla scrittura scenica in quanto, come mostrerà nel volume *La didascalia drammaturgica*, proprio attraverso la fitta rete didascalica l'autore offre non tanto un'impronta quanto una vera e propria struttura indicativa che tende a farsi scrittura scenica *tout court*. Una descrizione drammaturgica della didascalia significa per Bartolucci tentare di «ridurre al massimo, dal punto di vista critico lo scarto tra l'operazione drammaturgica e quella scenica; cioè di proporre un discorso teatrale [...] organicamente producentesi all'interno dell'operatività»³⁰, individuare già nella scrittura, in questo caso nella rete di scritture che accompagna il copione e dal quale non sono disgiunte, la struttura della scena, come essa venga colà già costruita.

²⁸ Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, pp.46-47.

²⁹ Giuseppe Bartolucci, *Preistoria a un nuovo teatro*, cit., p.19.

³⁰ Giuseppe Bartolucci, *La didascalia drammaturgica (Praga – Marinetti – Pirandello)*, Napoli, Guida Editori, 1972, p.7.

In questo caso Bartolucci sposta il discorso della rivisitazione teatrale da indagini di tipo ideologico, filosofico o letterario, per prodursi in una operatività all'interno della quale i tre momenti di scrittura, quello di Praga, Marinetti e Pirandello, sono altrettanti intendimenti del teatro. Così in Praga, attraverso i «cumuli di didascalie» nelle quali si dispongono «oggetti, gesti, parole, con ossessiva cura di particolari», riconosce una «fiducia illimitata nel teatro come rispecchiamento di vita, e nella convenzionalità del “salotto” come spazio ideale in cui si svolge l'azione dei suoi personaggi»³¹, la sua scrittura producendosi già all'interno di e per quello spazio teatrale, ed anzi costruendo anzitutto quello spazio, così che la disposizione oggettuale e il movimento attoriale risultano profondamente condizionati. Si tratta, come si sa, dello spazio governato dall'idea dalla quarta parete, il salotto chiuso e determinato al suo interno sotto il segno del rispecchiamento verosimile e della convenzionalità illusoria di tale finzione teatrale alla quale il pubblico si piega nel suo distacco, anche fisico, fra spazio scenico e spazio dell'osservatore³². Ciò che interessa a Bartolucci è come, a livello di scrittura, con le continue e precise indicazioni didascaliche, Praga progetti già sulla pagina lo spazio scenico, come egli costruisca la messa in scena. Nulla sfugge all'ossessività della didascalia nel disporre e presentare materiale scenico, e gli altri devono adeguarsi, scrive Bartolucci, scenografi, attori, pubblico, persino il critico. Nella conferma del salotto borghese, in Praga la didascalia si fa elemento guida della rappresentazione, divenendo appunto drammaturgia, azione teatrale.

Con Marinetti e Pirandello si entra in un campo di forze diverso, e il loro recupero attraverso la didascalia è già significativamente proiettato verso il nuovo teatro. Con Pirandello infatti la costruzione didascalica opera in senso quasi inverso al modello di Praga. Meno serrata, se si vuole, e maggiormente ambigua essa non offre più una scrittura che imprigoni la rappresentazione nella costruzione del salotto, nell'illusione teatrale come distacco scenico, bensì per Pirandello «il “salotto” è un brandello di spazio teatrale da considerare accanto ad altri elementi di spazio, non è l'universo dei personaggi dentro le quattro pareti, non ha alcuna immobilità ed eternità, è un'occasione di passaggio da un punto dello spazio teatrale all'altro». L'operazione pirandelliana decostruisce lo spazio allargando i confini del teatrale. Nel momento in cui il salotto del teatro naturalista non si offre più come spazio assoluto, luogo immobile e di identità dello specifico teatrale, ciò che cambia è al tempo stesso un'idea del teatro ed un

³¹ Ivi, pp.24-25.

³² «Questo spazio teatrale, è bene ricordarlo, riposa sulla scissura del luogo architettonico e sulla convenzione della quarta parete: da quando, nel cosiddetto teatro all'italiana, la rappresentazione avviene del tutto separata da dove stanno gli spettatori, e la finzione dello spettacolo è entrata nella coscienza e sensibilità del pubblico». Ivi, p.23.

approccio conoscitivo nel quale «il salotto familiare, divenuto palcoscenico, contiene parecchie realtà, ma quel che importa è che queste realtà sono disposte in modo di stendersi dal palcoscenico stesso alla platea, in una forma di spazio scenico mentale che è poi la sua più ricca espressione di modernità e rinnovamento»³³. Bartolucci in questa prospettiva insiste sull'impossibilità di legare semplicemente il concetto di "teatro nel teatro" ad una nozione sostanzialmente tecnico formale, in quanto essa fornisce una visione e una conoscenza. In questi termini difatti, nel 1962, il critico aveva riconosciuto nell'operazione di Squarzina per *Ciascuno a suo modo*, il distanziamento storicizzante verso Pirandello. Merito di Squarzina, scrive Bartolucci, è stato quello di aver predisposto e operato una pulizia mentale ricomponendo la drammaturgia pirandelliana

secondo la sua struttura fondamentale e non secondo i significati che questa proponeva e assecondava, concentrando la ricerca su una duplice dimensione: la prima, di osservazione apparentemente realistica dell'ambiente e del comportamento dei personaggi, sulla traccia [...] delle sempre minuziose e però ambigue didascalie pirandelliane; la seconda, di alterazione sostanzialmente "contemporanea" di quello stesso ambiente e di quel comportamento dei personaggi, sull'offerta di una suddivisione dello spazio scenico in più punti e di una sovrapposizione dei personaggi nel loro sentire e agire.³⁴

Se con Praga si trattava di individuare come la didascalia assorbisse e riempisse la convenzione del salotto, per Pirandello essa situa una molteplicità spaziale che in primo luogo riunisce quella divisione tra platea e palcoscenico. La didascalia assume una dimensione critica, elemento strutturante per la nascita di un nuovo spazio.

Si è lasciata in ultimo l'esperienza futurista poiché sembra essere quella più vicina al critico persarese. Per essa il discorso non si fa solamente enumerazione di una tradizione del nuovo, bensì appare come disposizione che Bartolucci vuole offrire al teatro degli anni sessanta, nella sua doppia valenza di azione e moto d'avanguardia e come momento, fra le esperienze dette, scaduto nel suo farsi, ovvero come progetto teatrale che non ha saputo promuoversi e promuovere la novità che implicitamente portava. È la scrittura di Bartolucci in primo luogo a voler segnare questa ripresa, a porsi nella contemporaneità, come si diceva, ed implicitamente a promuovere con questo trasferimento di dati, al di là della cesura degli anni del ripiegamento all'ordine e della guerra mondiale, il valore di quella scrittura scenica, superandone al contempo i limiti interni. Colmare uno scarto dunque, ma non per partito preso, bensì per operatività. Barto-

³³ Ivi, rispettivamente pp.82-83 e p.87.

³⁴ Giuseppe Bartolucci, *Pirandello nostro contemporaneo*, in *Teatro-corpo teatro-immagine*, cit., p.152.

lucci accoglie la ribellione al «pregiudizio della teatralità» espressa nel manifesto sul teatro sintetico del 1915, ma compiendo anzitutto una scelta all'interno dell'ambito futurista che ricadrà essenzialmente sulle «sintesi» brevi e brevissime, sulla materialità e la qualità cinetico visiva della loro composizione, differenziandole sia dagli impianti ideologici di certe prese di posizione, sia dalla parte «disgustosamente passionale e romantica» di alcune prove marinettiane (come il *Dramma senza titolo* o *Il tamburo di fuoco*³⁵). Appare chiaro come Bartolucci compia un'operazione critica sul futurismo segmentando, rompendo e recuperando qualità delle azioni teatrali, dell'uso degli oggetti, della luce, della scenografia e dei gesti, solo laddove questi abbiano comportato effettivamente un superamento dell'idea tradizionale di teatro.

In un ambito teatrale nel quale a guidare le azioni sono oggetti, luce e suoni più che un apparato verbale, la didascalia diviene subito e «automaticamente la rappresentazione *tout court*». Con il futurismo si ha dunque a che fare con una scrittura altra, con un linguaggio che non è più letterario e non ha più spessore drammaturgico se non nella dimensione appena detta, cioè di costruzione immediata da parte della pagina della scrittura di scena. Da un lato allora le sintesi marinettiane decostruiscono il dato teatrale: frantumano lo spazio scenico, il naturalismo recitativo, la costruzione psicologica del personaggio, la preponderanza della parola; dall'altro si fanno propositive nel senso di una possibilità e modalità altra di concepire e fare teatro, coinvolgendo nella significazione l'intera scrittura scenica, così che, come scrive Bartolucci, «la stessa lettura della pagina drammaturgica del “teatro sintetico” non è possibile se non attraverso un'operazione visivo-cinetica»³⁶.

Proprio lo spostamento radicale provocato dal teatro futurista permette un suo più attuale recupero, così in un altro intervento su Marinetti Bartolucci si concentrerà sulla qualità del gesto del teatro futurista, esplicitamente reintroducendo quella ricerca nella dimensione propria degli anni sessanta, nella dimensione di un'attorialità come riscoperta delle qualità corporee e delle qualità del movimento nella costruzione della scena; non solo, ma anche come costruzione dell'ambito spaziale e in questo del rapporto con gli spettatori.

Ciò che qui si vuol dire è che la contemporaneità di quel «gesto» futurista si rivela laddove questo «gesto» si amplia naturalmente o a immagine-suono o a

³⁵ Cfr. «La didascalia anche qui [...] è tuttora semplicemente letteraria, cioè accompagna l'azione dal di fuori, più in maniera ornamentale che descrittiva [...]. Questo tipo di didascalia inoltre conserva la qualità passionale e romantica con cui erano intrise le didascalie della “commedia borghese”, suggerendo tuttavia l'atmosfera più con un uso di aggettivi e d'avverbi, che di vere e proprie descrizioni con sostantivi esatti», Giuseppe Bartolucci, *La didascalia drammaturgica*, cit., pp.54-55.

³⁶ Ivi, p.78.

corpo-relazione, inglobando materiali di vita ed elementi stilistici propri alle ricerche di queste ultime generazioni, e conservando questa sua «vitalità» radicalizzata. L'immagine-suono permette in primo luogo infatti al «gesto» futurista o di acquisire quella ricerca di «rumori» insita già nel nucleo ispirativo e operativo degli anni dieci [...] e in secondo luogo di introdurre quella ricerca di «immagini» come movimento scenico reale quale continuum, quale fluido [...]. Il corpo-relazione permette poi di ricondurre alla fisicità, alla materialità l'operazione scenica tutta quanta, con particolare riferimento all'intervento, fisico, materializzato dell'attore, riferendosi al comportamento di questo attore rispetto a se stesso e agli altri collaboratori dello spettacolo, oltre che rispetto agli spettatori-partecipanti tutti quanti, dal primo all'ultimo.³⁷

Non è questa la sede per ripercorrere il recupero delle sintesi e dei manifesti futuristi operato da Bartolucci. Piuttosto, in un percorso che segua la linea della scrittura del critico, sembra importante segnalare come la categoria di scrittura scenica assunta in Bartolucci il significato di una ricerca nella contemporaneità teatrale, ovvero che il suo uso, e dunque il suo recupero negli ambiti segnalati, configuri non soltanto la modalità di una visione unitaria dello spettacolo nell'autonomia dei suoi linguaggi, ma attraverso ciò segnali anche una dinamica di lettura, ed una corrispettiva costruzione, dell'evento teatrale. Così il gesto futurista si dilata o a immagine-suono in un flusso in cui l'artificio è tenuto anzitutto come movimento-rumore, o a corpo-relazione il quale instaura una dinamica interpersonale e spaziale, rendendo essenziale la materialità della scrittura scenica.

Satellite. Due passi da Barthes

Nel 1963, a proposito del lavoro di Brecht, Roland Barthes affermava che la «materialità dello spettacolo non è regolata soltanto da un'estetica o da una psicologia delle emozioni, ma anche e soprattutto da una tecnica della significazione; in altri termini, che il senso di un'opera teatrale [...] non dipendeva da una

³⁷ Indicativo, nell'ambito di un legame esplicitamente cercato da Bartolucci fra l'avanguardia e il nuovo teatro, il proseguimento del passo citato, nel quale gli stessi snodi sono visti anche come una ricerca contemporanea per il superamento della tradizione teatrale: «Sono nozioni, queste, che hanno preso piede e si sono venute sviluppando negli ultimi dieci anni, su una perdita della regia intellettuale e critica, della scenografia estetizzante o moralizzante, dell'interpretazione a livello esortativo e rassicurante, con una prospettiva di corporeità quale elemento base interpretativo che dà al "gesto" una materialità benefica, fuor di ogni spiritualismo o moralismo, e che altresì gli dà anche una responsabilità di relazione applicabile e confrontabile di volta in volta con il comportamento», Giuseppe Bartolucci, *Il gesto futurista. Materiali drammaturgici 1968-1969*, Roma, Bulzoni, 1969, pp.10-11.

somma di intenzioni e di “trovate”, ma da quello che bisogna pur chiamare un sistema intellettuale di significanti»³⁸.

Si sa come proprio Bertold Brecht sia stato il limite teatrale (e al tempo stesso fonte continua di spunti intellettuali) per il critico francese, come, dopo aver conosciuto quegli spettacoli, sia divenuto per lui difficile continuare a frequentare e amare un altro teatro, al punto da lasciare, nel 1961, la militanza critica nella rivista «Théâtre Populaire». Il riferimento a Brecht diviene per Barthes fondamentale per superare le dicotomie fra un fare estetico e un fare politico, per verificare, nel concreto della pratica artistica, quello che definisce l'unione di una ragione marxista e un pensiero semantico. L'esemplarità dell'arte brechtiana risiede nella sua riflessione sugli «effetti del segno»³⁹, ossia, come scrive Gianfranco Marrone, nell'aver posto e proposto un'arte come *anti-physis*, nella quale «ad una pratica della *rappresentazione* sedicente speculare si oppone quella della *significazione* esibita, cosciente di sé e dei propri mezzi espressivi»⁴⁰.

Lettore attento di Barthes e traduttore del primo libro del semiologo pubblicato in Italia nel 1960, Bartolucci sembra procedere in una direzione intimamente legata ed opposta a quella del francese, trovando nelle riflessioni sull'arte brechtiana una maniera per cogliere i segni ed aprirsi al nuovo teatro, ed oltre a ciò le basi per una graduale definizione della categoria di scrittura scenica⁴¹. Difatti, proprio la mediazione barthesiana⁴² (a partire dall'idea di un «teatro fondato») e la sua riflessione sulla scrittura quale elemento funzionale, termine medio e relazionale tra lingua (orizzonte del dicibile storico e collettivo) e stile (intenzione individuale), e dunque quale elemento operativo, materiale⁴³, sembrano es-

³⁸ Roland Barthes, *Letteratura e significazione* (1963), in *Saggi critici*, cit., pp.259-260.

³⁹ Roland Barthes, *Autorappresentazione* (1971), in *Scritti. Società, testo, comunicazione*, Torino, Einaudi, 1998, p.11.

⁴⁰ Gianfranco Marrone, *L'utopia teatrale*, in R. Barthes, *Sul teatro*, a cura di Marco Consolini, Roma, Meltemi, 2002, p.277. Si veda anche quanto detto da Bernard Dort sull'interesse di Barthes verso Brecht in una intervista rilasciata a Marco Consolini: «Je crois que ce qui l'a intéressé chez Brecht c'est l'entrelacement des codes, pas la transparence. L'entrelacement et le caractère en même temps très concret des codes, et puis leur lisibilité, les différentes clés de lisibilité. Ce qui l'a intéressé beaucoup c'est justement ce discontinu, chez Brecht», B. Dort, *Roland Barthes spettatore teatrale*, intervista a cura di M.Consolini, «Culture teatrali», n.4, 2001, p.89.

⁴¹ «In effetti l'operazione scenica di Brecht è stato l'ultimo tentativo di ridare alla scena una misura di quotidiana fisicità [...] come insediamento sulle scene anzitutto degli oggetti quali elementi materiali accanto ad altri elementi materiali, e poi come rapporto costante tra la materialità degli elementi di scena e la quotidianità della vita in sede di possibilità di mutamento della società stessa», Giuseppe Bartolucci, *La "materialità" della scrittura scenica*, in *Teatro-corpo teatro-immagine*, cit., pp.69-70.

⁴² Cfr. l'esplicita ripresa dell'interpretazione di Barthes in G. Bartolucci, *La moda brechtiana in Italia*, in *Teatro-corpo teatro-immagine*, cit., p.183 e oltre.

⁴³ Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura* (1953), Torino, Einaudi, 1982, pp.9-15.

sere alla base di quella che sarà la categoria emblema di Bartolucci. Basti pensare al sottotitolo del volume *Teatro-corpo teatro-immagine*, il quale, programmaticamente, riporta la dicitura «per una “materialità” della scrittura scenica».

Bisogna altrettanto segnalare come, nell’orizzonte critico di Bartolucci, la scrittura scenica non sia un elemento possibile fra gli altri, bensì criterio critico e operativo già dato, struttura base esistente del fare teatrale, amplificato semmai dalle strategie e dai linguaggi del nuovo teatro. Se per dare incisività e diffusione alla propria categoria Bartolucci ne ricostruisce, come visto, una preistoria, tale operazione non andrà vista semplicemente come tentativo di comporre un filo conduttore, o una messa in prova della stessa scrittura scenica, semmai, e a partire dalla considerazione che essa è elemento non in discussione, approfondirne le modalità, le sfumature, riempirne, nei vari tempi, i modi e i metodi. Certamente può esservi una suggestione, nel termine di scrittura, ripresa dal lavoro di Barthes, ma pare più incisivo in questo ambito focalizzare l’attenzione sul passo successivo del critico pesarese. Se dunque il teatro si scrive e si legge nei diversi elementi che lo compongono sarà quella presenza materiale, a cominciare da una presenza materiale della parola stessa, alla quale ci si dovrà rivolgere. Data per assodata l’esistenza di una scrittura scenica, lo sguardo di Bartolucci si sposta sul lavoro materiale degli elementi e dei codici presenti nel teatro.

Il teatro è in effetti essenzialmente un’operazione “impura” e la scrittura scenica è strutturalmente una scrittura “materialistica”. Come tale essa rifiuta, in primo luogo, esteticamente, qualsiasi ascendenza idealistica, che salvaguardi e dia privilegio alla parola. Oggi la scrittura scenica non si estende, non riposa più su questa autonomia della parola; e giustamente si vuole porre questa parola alla pari degli altri elementi, gesto, fonetica, spazio e tempo, sulla scena. Così la parola viene considerata puro materiale scenico essenzialmente tecnico, prima di far capo a ogni sua possibile altra referenza, e viene descritta poi nei suoi elementi fonici e visivi, nella sua spazialità e temporalità, al fine di trarne scientificamente tutte le potenzialità espressive. Ciò che allora importa, e che è determinante, è la *materialità* di questa parola, la sua potenzialità espressiva ancorata agli elementi che la compongono e non ai significati che se ne traggono.⁴⁴

Operazione questa che scioglie da incertezze sull’uso di un termine, quale scrittura, apparentemente ancora legato ad un’immagine letteraria, in direzione di una sistemazione del termine stesso quale scrittura materiale di tutti gli elementi e codici che concorrono a comporre la visione scenica. Al tempo stesso, ed in maniera assai decisa, l’identificazione e l’esigenza di una materialità, quale fonte primaria dell’impurità teatrale, opera come liberazione dalla tirannia del

⁴⁴ Giuseppe Bartolucci, *La “materialità” della scrittura scenica*, cit., pp.65-66.

significato, aprendosi anzitutto alla manipolazione intesa come potenzialità espressiva dalla quale poi emergano, ed è altra cosa, molteplici letture ed intenzionalità.

2.2 *La storia. La scrittura scenica (II): decostruire e comporre.*

Due citazioni per cominciare, per segnare i confini del nuovo teatro e l'impianto critico col quale Bartolucci non smise mai di seguirlo. La prima offre un riconoscimento-rivendicazione dell'avvento della scrittura scenica negli anni sessanta. Nel testo Bartolucci ne riprende la paternità per poi passare oltre ed individuarne ancora una volta i punti di svolta, gli elementi e i materiali. Se la paternità appare chiara, pur non offrendo per primo il termine⁴⁵ è grazie a lui che in Italia si è sviluppato con forza come categoria, gli elementi ed i materiali, la contaminazione operativa del nuovo teatro appartengono già al campo dell'analisi critica, quella che saprà osservare lo spettacolo secondo le sue componenti tecnico-formali, ma non solo.

Negli anni sessanta la scrittura teatrale si impone, si trascrive come scrittura scenica. Mi pare di aver posto io il sigillo sulla scrittura scenica [...]. Non è la paternità che conta in queste definizioni fatali, quanto la riconoscibilità, l'esistenza di opere dotate, costituite di scrittura scenica. Allora la scrittura scenica (per quanto riguarda l'Italia) proveniva dal lavoro di Bene, di Quartucci, di Leo de Berardinis, di Ricci; gli elementi di tale lavoro erano tanto le parole quanto l'immagine, tanto il gesto corporeo quanto il movimento, tanto gli oggetti quanto l'ambientazione; e i materiali erano drammaturgicamente sia in stato di frammentazione che di deformazione, sia di provenienza pittorica che cinematografica, oltre che musicale e architettonica».⁴⁶

Ed è a partire dalla situazione appena descritta allora che la critica deve fare i conti con se stessa, ricostruendosi, interrogandosi in prima persona sul proprio ruolo e sulla propria funzione, come sui propri metodi. La diversità del nuovo teatro rispetto ad una tradizione consolidata, come è ormai anche quella della regia, la diversità, si diceva, dell'uso del testo letterario fagocitato di Bene, come della sua fonetica e gestualità «frantumata», della corporeità clownesca e popolare di Quartucci, del «movimento contaminato» de *La faticosa messin-scena dell'Amleto di Shakespeare*, solo per citare alcuni casi richiamati da Bartolucci, sono tali che non offrono al critico regole sottomano da seguire

⁴⁵ Per un dibattito sulla formazione della scrittura scenica quale categoria critica e operativa cfr. Lorenzo Mango, *La scrittura scenica*, cit., particolarmente il primo capitolo.

⁴⁶ Giuseppe Bartolucci, *La traversata nel deserto*, cit., p.324.

nella visione, per cui egli deve lavorare nella consapevolezza che «ogni lettura di spettacolo è un'acquisizione di linguaggio, è una riflessione sull'operatività». Ciò ovviamente non è sufficiente, anche se è già una disponibilità che diviene materia di pensiero, «capacità di organizzare il materiale». Oltre, ed è la forte impostazione che Bartolucci dà alla critica, è la persona ad essere chiamata in causa, essa stessa immersa nella dimensione dello spettacolo, delle azioni come degli esercizi; esigenza non solo critica, ma anche artistica se Julian Beck, in un'intervista col pesarese, si rammarica proprio che egli non abbia prima potuto vedere gli esercizi, essere partecipe nella dimensione creativa e costruttiva dello spettacolo, in quel caso del *Frankenstein*⁴⁷.

Il critico si muove dentro lo spettacolo, a contatto della contiguità corporeizzata e della dimensione dell'esistenza, e ne diventa partecipe oltre che testimone, poiché vi ha contribuito [...]; e non considerando egli più lo spettacolo un prodotto quanto un'azione legittimamente, [...] è di questa azione che deve rendere conto agli altri, da qualsiasi colonna stampata si voglia, indifferentemente, nei suoi elementi costitutivi, e avvolgere lo spettatore-lettore non tanto di descrizioni anche tecnico-formali quanto di correlazioni tra il procedimento adottato e l'effetto degli elementi predisposti nell'azione, con una partecipazione intellettuale e non commossa, con un'analisi ricca e non emotiva.⁴⁸

Non si tratta tanto di una contaminazione di ruoli, nemmeno quando è la critica a chiedere di intervenire nelle pagine scritte, e lo farà sempre più spesso, agli stessi artisti (o gli artisti, nella loro autonomia, costruiranno pagine di carta). Non può esservi sovrapposizione poiché i contributi degli uni come degli altri, per atteggiamento, analisi, finalità, in buona parte divergono. Al critico è richiesta quella partecipazione per muoversi dentro lo spettacolo, riconoscerne le linee guida, mentre gli artisti, in segno anche del mutamento percettivo e concettuale del teatrale, tenderanno a mostrare la loro visione in costruzione, appunto rendendo nelle frasi e nei paragrafi il senso del loro procedimento, della realizzazione della scrittura scenica così come dei referenti e degli spunti extra-artistici. Ciò che conta, per entrambi, è la corrispondenza di un «vocabolario unitario ed organico in cui l'azione teatrale si definisce concretamente ma anche si estende globalmente, divenendo qualcosa di più [...]; e cioè anche qualcosa di estremamente aperto dal punto di vista intellettuale come riproposta del rapporto arte-vita [...] quale indice di correlazione di comportamento e realtà, prospettandosi globalmente come utopia e come effettualità». Non sarà un caso allora se subito prima del brano citato Bartolucci, ad introduzione del

⁴⁷ Giuseppe Bartolucci, *L'esempio del Living: teatro-vita*, «Sipario», n.232-233, 1965, pp.58-59.

⁴⁸ Giuseppe Bartolucci, *Al di là di una critica tecnico-formale*, cit., pp.99-100.

volume che dedica al Living, esplicita come riferimenti di un fare critico contemporaneo due testi molto diversi fra loro quali possono esserlo quello che Roland Barthes dedica all'analisi delle fotografie di Madre Courage e quello di Eugenio Barba «attorno a Grotowski quando ancora era suo allievo e trascriveva i suoi esercizi»⁴⁹.

L'esigenza, anche critica, è quella di cogliere i segni dello spettacolo, vederne la costruzione attraverso i materiali, la dinamica a cui si riferisce quella scrittura. Nel momento in cui Bartolucci pone al centro del lavoro di composizione e lettura degli spettacoli la categoria di scrittura scenica questa opera in una duplice maniera: da un lato, proprio perché tale categoria tende a disarticolare, separate, ed equiparare in partenza i materiali attraverso i quali si compone uno spettacolo, essa funziona come momento decostruttivo e disgregante; dall'altro, in quanto pur sempre in riferimento a delle opzioni ed ipotesi di composizione, mette in moto un'operazione che può ben definirsi combinatoria a partire dagli elementi che compongono la sfera del teatrabile. Il primo elemento ad emergere tramite questo approccio è una critica contro i sostenitori dello spettacolo, e più in generale del fatto artistico, quale rispecchiamento. La linea tracciata da Bartolucci nei riguardi del teatro, nel duplice senso di realizzazione e ricezione, riconduce differentemente il discorso critico entro la formazione e la consapevolezza dell'accadimento come evento prodotto, per questo finzionale, artificiale, al quale sottostà una manipolazione ed una prova, un esercizio, e facendo questo implicitamente sposta l'accento dalla formalizzazione alla significazione che l'evento teatrale mette in opera nel suo farsi. In questo, il richiamo al saggio di Barthes e a quello di Barba paiono non soltanto appropriati per uno sguardo critico sul teatro, ma anche ed in primo luogo esercizi di lettura e conoscenza di questo, il primo come descrizione delle intenzioni, del lavoro sugli «effetti del segno», il secondo come analisi di un procedimento, del momento di preparazione e prova che non soltanto è la materia prima per giungere allo spettacolo, ma che diverrà essa stessa elemento preponderante di ciò che è il teatro.

Spazio, gesto, drammaturgia, immagine, fonetica, corporeità compongono quella sfera d'elementi base verso i quali ricondurre l'analisi dello spettacolo, anzitutto perché il nuovo teatro comincia a riflettere su questi materiali, a compiere un lavoro di ricerca da un punto di vista formale che però non si esaurisce unicamente su questo aspetto.

⁴⁹ Giuseppe Bartolucci, *The Living Theatre*, Roma, Edizioni Samonà e Savelli, 1970, p.16. I saggi a cui si riferisce il critico sono rispettivamente Roland Barthes, *Sept photographies de Mère Courage*, «Théâtre Populaire», n.35, 1959 (trad. it. *Sette fotografie-modello di Madre Courage*, in R. Barthes., *Sul teatro*, cit., pp.225-239) e le trascrizioni di Eugenio Barba, *Allenamento dell'attore (1959-1962)*, in Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero* (1968), Roma, Bulzoni, 1970.

Allora considerare lo spettacolo, il fatto teatrale come un «avvenimento», come un «prodotto», da un lato legittimamente riporta il discorso sul teatro alla tecnica, o meglio, all'artificio, al procedimento adottato e progettato per ogni singolo avvenimento, costringendo pertinentemente ad analizzare e descrivere gli elementi e i materiali che vi sono dispiegati; dall'altro lato rende estremamente libero e «aperto» il «prodotto» stesso, disarticolandolo dalla scenografia, dalla regia, dall'interpretazione nelle forme in cui si sono espresse e verificate in questo mezzo secolo, e «avvolgendolo» di un materiale di vita spesso «degradato» e comunque mai «letterario», in grado di far scattare la «provocazione» tra pubblico e platea «innovativamente».⁵⁰

In proposito Bartolucci promuove una definizione di lettura degli spettacoli attraverso segni-guida e segni-diramanti⁵¹. In tale maniera l'operazione critica tenta di cogliere una manipolazione che avviene nel tempo ma che è visibile solamente nell'accadimento, come “narrazione” scenica. L'individuazione dei segni-guida da parte del critico-spettatore ha allora per significato una definizione, nella dinamica dell'evento, dei meccanismi, o ancora meglio delle direzionalità del significato e della validità dello spettacolo a partire dal suo processo. Cogliere, ancora, nel prodotto, il processo⁵². Nel momento in cui lo spettacolo si presenta come contaminazione, come frantumazione dei diversi elementi materiali di cui si compone, il segno-guida si fa in qualche modo elemento base, elemento nucleare, a partire dal quale il procedimento scenico accosta in maniera cumulativa dei segni-diramanti che ne amplificano il ruolo (non come casse di risonanza, ma come ulteriori elementi di senso), ne definiscono i confini e le competenze, ne assommano il significato modificandolo a loro volta. Non è certamente ancora questa una grammatica, o un tentativo d'analisi grammaticale, dello spettacolo, né pare essere questa la volontà di Bartolucci, per il

⁵⁰ Giuseppe Bartolucci, *Per un nuovo senso dello spettacolo*, cit., p.165.

⁵¹ «Un'operazione che a me è sembrata pertinente, in quegli spettacoli che più profondamente negli ultimi anni si sono rivolti al nuovo, è quella che potremmo chiamare del segno-guida: ognuno di questi spettacoli avendo istituito all'interno del procedimento adottato un segno-guida appunto, attorno a cui questo stesso procedimento girava, in diversi gradi e per diverse linee, ripetendosi e allargandosi questo segno-guida in più segni-diramanti», Giuseppe Bartolucci, *La "materialità" della scrittura scenica*, cit., p.71.

⁵² «Così critica e “prodotto” cercano di rinnovarsi dal di dentro, per espansione di elementi culturali e di materiali stilistici. La frantumazione del Living o dell'Open come tensione materialistica su un procedimento d'improvvisazione include e determina la frantumazione della proiezione critica del loro lavoro, sia come descrizione sia come formazione. Un “prodotto” teatrale che si riflette e che si contesta senza pausa allora dichiara programmaticamente di rinnovarsi attraverso i propri errori, intendendo questi errori come l'accompagnamento descrittivo e formativo del farsi e del conoscersi artisticamente», Giuseppe Bartolucci, *Convegno di Amalfi su "Arte povera", settembre-ottobre 1968*, in *Mutations. L'esperienza del teatro immagine*, Roma-New York, Out of London Press, Pollenza, La nuova Foglio, 1975, p.85.

quale il recupero dell'elemento tecnico-formale non è mai fine a se stesso, producendosi diversamente verso una «riflessione sull'operatività» del movimento scenico. Il segno-guida è però l'elemento profondo, di scavo, pietra incisa per la scena e pubblico. Esso è volume di partenza e di durata, il quale non tende tanto a sovrapporsi agli altri elementi scenici, quanto a raccordarsi con loro, «ciascuno di questi movimenti delineando un tema dettato da un momento iniziale»⁵³.

Si tratta, come suggerisce ancora Bartolucci, di separare i codici che compongono lo spettacolo gli uni dagli altri e combinarli in direzione di una riflessione ed una diversa e nuova organizzazione dei materiali affinché si agisca concretamente ed in maniera innovativa, sia a livello dell'operatività artistica, sia da un punto di vista critico. Questa combinazione è in definitiva un «montaggio che procede per discontinuità»⁵⁴, moltiplicandosi a partire dai «nuclei espressivi», dai segni-guida, ed articolandosi secondo contaminazioni di altri elementi in uno sviluppo processuale.

In questa prospettiva e nello spostamento dell'attenzione verso lo spettacolo, o verso una tipologia di spettacolo emergente dalle esperienze dell'avanguardia e della post-avanguardia, nel passaggio dalla messa in scena ad una realtà che colga il processo delle varie scritture che si pongono sulla scena, Giuseppe Bartolucci anticipa, o solamente prospetta, quelle che saranno le analisi semiotiche del fatto teatrale, come la nozione di testo spettacolare proposta da Ruffini⁵⁵ e De Marinis (o ancora di quest'ultimo la ridefinizione del termine drammaturgia ad indicare le diverse scritture parziali che compongono lo spettacolo), pur poi non addentrandosi nello studio scientifico dei diversi codici che prendono parte all'evento. La difficoltà di una semiotica teatrale del resto, come indica lo stesso Franco Ruffini, risiede proprio nello statuto delle discipline, in quanto la prima, propriamente è «scienza della presenza» mentre il secondo termine, l'oggetto, vive in gran parte in un regime di assenza⁵⁶.

⁵³ Giuseppe Bartolucci, *La "materialità" della scrittura scenica*, cit., p.72.

⁵⁴ Lorenzo Mango, *La scrittura scenica*, cit., p.143. Scrive ancora Mango come per Bartolucci «leggere il teatro contemporaneo significa, anzitutto, [...] riuscire a risalire all'impianto drammaturgico dello spettacolo senza tradirne la consistenza scenica, prestare attenzione all'articolazione dei segni visivi come ad una scrittura in grado di definire, attraverso lo scambio con gli altri elementi del linguaggio, il senso complessivo dell'opera», pp.230-231.

⁵⁵ «Naturalmente la "scrittura scenica" e il "testo spettacolare" avevano molto in comune, soprattutto rispetto al sistema di riferimento, che si spostava da quello della scrittura o del testo a quello della scena o dello spettacolo. [...] La "scrittura scenica" di Bartolucci si appellava alla teoria per dar prestigio alla pratica; il mio "testo spettacolare" si appellava alla pratica per dare consistenza alla teoria. "Scrittura scenica" e "testo spettacolare" indicavano una stessa traiettoria, ma con indicazioni di percorso contrarie», Franco Ruffini, *Tra Barthes e Barba*, «Biblioteca teatrale», n.48, ottobre-dicembre 1998, p.123.

⁵⁶ Franco Ruffini, *Semiotica del testo. L'esempio del teatro*, Roma, Bulzoni, 1978, p.34.

Ma scrittura scenica e testo spettacolare, sono elementi o tracce in dialogo, non soltanto nel tentativo di cogliere la complessità e l'iterazione di codici e modelli culturali compresenti nello spettacolo, bensì occupando una zona ben più ampia, quella di una ridefinizione dell'ambito del teatrale, nella stessa maniera in cui la andava in quegli anni proponendo Richard Schechner con il *performance text* e la categoria di *Environmental Theater*. Proprio Bartolucci, alla fine degli anni sessanta, affrontava così il lavoro dell'americano:

Così una nuova "sensibilità" si pone al centro della comunicazione teatrale, una nuova provocazione, le quali sono dettate anzitutto dall'insieme dei rapporti che il "gruppo" si è creato e a cui ha dato origine, non tanto nel "prodotto" quanto nell'azione verso il "prodotto", quest'ultimo del resto essendo destinato via via a scomparire per dare luogo a una serie di prove di lavoro che sono poi prove di rapporti del gruppo; e via via che il "prodotto" scompare come entità a se stante, come sforzo sia pure collettivo di un risultato a se stante, è l'azione del "gruppo" a prendere piede e ad espandersi a macchia d'olio, avvolgendo e coinvolgendo il pubblico [...].

Al punto che la relazione è l'avvolgimento, il coinvolgimento stesso, nei suoi vari elementi previsti e tratti per espansione "contaminata" che sono poi elementi non soltanto tecnico-formali ma soprattutto di comportamento, per un allargamento improvviso dell'avvolgimento, del coinvolgimento stessi, dal comportamento alla relazione questa volta, verso la vita ed il suo movimento, verso la società e il suo dispiegarsi, insospettabilmente a prima vista, e però con una straordinaria amplificazione comunicativa.⁵⁷

L'intersezione dei rapporti che avvengono all'interno del fatto teatrale, relazioni fra soggetti – attori, persone, pubblico –, e ancora fra questi ultimi e gli elementi materiali che si dispongono e realizzano nella scena, pone non soltanto in maniera più accentuata, e volendo, visibilmente concreta, quella nozione di differenza che si dà quale identità del fatto teatrale, ma, a partire da questo, quella definizione relazionale «permette di concepire il teatro come qualcosa di più vasto della letteratura, della recitazione e della regia messe insieme»⁵⁸, permette, fuoriuscendo, anche fisicamente, a prima vista, dallo specifico del teatro, dal suo modello, un suo passaggio di ritorno negli anni settanta con quella che più generalmente può essere definita la cultura teatrale, un'autoriflessione che si sviluppa nelle diverse pratiche concrete e nelle diverse scritture, nei gruppi, negli spettacoli, emergendo in seguito in maniera autonoma come ricerca e consapevolezza di una propria specificità di lavoro, nel realizzarsi di un corpo teatrale che si distende nella processualità dell'evento, non solo spettacolare.

⁵⁷ Giuseppe Bartolucci, *Impuro-vita, puro-arte: verso il teatro degli anni settanta*, in *La scrittura scenica*, cit., p.177.

⁵⁸ Richard Schechner, *Sei assiomi per l'Environmental Theatre*, in *La cavità teatrale* (1968), Bari, De Donato, 1968, p.28.

Del resto può trovarsi in questa condizione il nodo del teatro, in quanto la sua assenza non consiste solamente nel dato fuggevole dello spettacolo, nella sua impossibilità di ripresentarsi identico a se stesso nel tempo. Pur in una condizione di finzione ed artificio, di prodotto, è dentro, nel fondo più proprio del teatro – al di là delle sue possibili definizioni – una presenza umana che non può essere non tenuta in considerazione, quantunque la cultura e la convenzione dell'andare a teatro tendano a nasconderla. La necessità di ribadire, riflettere, di porre al centro della condizione dell'accadimento questo elemento di verità (umana) anche all'interno di un prodotto (particolarmente per certe pratiche teatrali diffuse fra gli anni sessanta e settanta), passa da meccanismo di consumo comunicativo, ovvero dalla rappresentazione, a problematica che non può scindersi dalla e nella costruzione della scrittura scenica. Volli in proposito scrive che il teatro «ci esibisce concretamente un altro livello più generalmente umano, quello per l'appunto dell'essere qui in carne ed ossa, con quella verità e cecità della presenza reale, che nella vita quotidiana è permanentemente nascosta e rimossa». Il passo citato continua spostando in maniera lieve l'accento dalla presenza umana, alla presenza teatrale delle persone che fanno teatro, che sono sulla scena. Ed è questa presenza teatrale, scrive, che è il cuore del teatro, «la condizione di essere gettato di fronte agli altri nella propria figura umana; e ciò è [...] fondamento comune a ogni scrittura scenica»⁵⁹, ed è questa presenza teatrale che si dà e si ritrae nell'evento.

Ampliare i confini a partire dalla scrittura, dalla maniera propria del teatro di scriversi, è quanto suggerisce Bartolucci nel passaggio dal prodotto al processo, e non è da non vedere in questo come anche da un punto di vista critico egli sia persuaso verso linee teatrali che tengano conto delle indicazioni appena date. L'apertura va anche oltre, e precisamente dal prodotto all'azione, in riferimento al Living, «come prospettiva non riduttiva o retrodatata della “linea” che il nuovo teatro di oggi e di domani deve perseguire se vuole mantenere fede al suo tirocinio»⁶⁰. Passaggio che, evidentemente, occupa una sfera più ampia del singolo fatto artistico, coinvolgendo degli elementi di vita e di spazio che sono per Bartolucci fondamentali per un approccio al teatro, o quantomeno in essi vede la possibilità reale di un mutamento negli schemi di relazione capace di fuoriuscire dai limiti dei teatri stessi:

Se il prodotto dell'arte teatrale precipita inevitabilmente nella realtà sociale, che lo riceve e lo consuma, non altrettanto avviene per il suo “processo”, altro, libero ed estraneo; ed è proprio questa la possibilità ulteriore del teatro, quella di proteggersi più a lungo e più completamente spostando sempre più la propria

⁵⁹ Ugo Volli, *La Quercia del duca*, cit., p.88.

⁶⁰ Giuseppe Bartolucci, *Premessa*, in *La scrittura scenica*, cit., p.13.

definizione e funzione (si potrebbe dire, la propria identità) all'interno del proprio processo creativo. Questo gli concede un aumento di autonomia, entro nuove e continuamente mutevoli convenzioni, fino a potersi permettere di far progredire l'assegnata e pur sempre parziale "estraneità", verso una provocatoria o illusoria extra-territorialità culturale.⁶¹

Si arriva così ad un aspetto certamente diverso della scrittura scenica, quello di una cultura teatrale che "fuggendo" dai teatri, cercando spazi per se stessa prima ancora che per gli spettacoli, configura diverse possibilità di relazionarsi fra sé, ovvero propone, e in più occasioni in maniera radicale, un mutamento concettuale dell'universo del teatrale che supera il più delle volte i confini dell'esperienza dello spettacolo e dello spettatore per giungere a modelli di interazione che in definitiva si pongono come veri e propri modelli culturali, o meglio sub-culturali.

Ritornando allora alla scrittura scenica come matrice di mosse, questa subisce mutamenti, anche radicali, a partire da esperienze, non solo di esaurimento, ma di conflitto nelle quali viene a trovarsi l'avanguardia. Esaurimento di modalità operative (come la contaminazione, un certo uso dell'immagini) alle quali si accosta una ridefinizione del processo di lavoro su quei tratti che sono stati definiti da Bartolucci e Mango come analitico-esistenziali e che delineano i caratteri emergenti della post-avanguardia⁶². Proprio in questo ambito non soltanto la scrittura scenica diviene elemento centrale di costruzione dell'opera, in un uso esasperato e portato al limite del linguaggio ogni volta selezionati, in un'opera ancora che si forma nella riflessione sui codici per la quale Ponte di Pino scriverà che essa richiede, nella composizione, un'acuta coscienza semiotica⁶³; ma si fa guida di una diversa resa anche dell'elemento esistenziale in un'operatività che vuol porsi sempre più in maniera precisa, definita, in un reale mediato da un «procedimento mentale-estrattivo» nel quale giocano attivamente riflessioni (analisi) sugli effetti del segno, media linguistici, possibilità estetiche. Di questo momento propriamente compositivo, di partiture, ovvero formulatosi in una consapevolezza dei materiali e spesso in una dimensione metalinguistica, Bartolucci seguirà da vicino l'evoluzione intravedendone apertamente la «rifondazione estrema del fare teatro» (evoluzione alla quale nel tempo attribuirà una nova parola-guida, quella di nuova spettacolarità).

⁶¹ Piergiorgio Giacché, *Lo spettatore partecipante*, cit., pp.59-60.

⁶² Cfr. Lorenzo Mango, Giuseppe Bartolucci e Achille Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980.

⁶³ Oliviero Ponte di Pino, *L'angoscia e l'estasi. La parabola dei gruppi*, in (a cura di), *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, Firenze, La casa Usher, 1988, p.21.

Così l'esecutività ed il lavoro di taglio sui linguaggi e sui codici specifici del teatro rientrano all'interno del discorso critico di Bartolucci nella veste, già osservata, di quell'esigenza nomadica, di superamento continuo del presente, particolarmente, in questo ambito, in riferimento ad «un'assunzione della crisi di produzione culturale a livello di analisi delle condizioni di fallimento dell'operare artistico» e ad un «riconoscimento leale dei possibili mutamenti del reale attraverso modi di produzione analizzati scientificamente e riproposti per se stessi come igiene mentale collettiva, come momento riflessivo permanente»⁶⁴.

2.3 La storia. Per una scrittura collettiva anonima

Ha segnalato Richard Schechner come l'operazione dello scrivere sia sempre indiretta, rappresentativa: «mappa e non territorio». Di contro una «scena che è sempre lì, luogo anzitutto fisico, territorio urlante che solo vagamente si rivolge altrove»⁶⁵. Non è certamente questa l'unica segnalazione in tal senso, basti ricordare, a titolo d'esempio, come nel «rapporto fecondo» fra teatro e libro Eugenio Barba individui uno sbilanciamento verso il secondo termine, avvertendo però come le cose stabili abbiano «una debolezza: la stabilità», così che «la memoria delle esperienze vissute come teatro, una volta tradotta in frasi che rimangono, rischia di pietrificarsi in pagine che non si lasciano trapassare»⁶⁶.

Mappa e territorio confluiscono in Schechner, secondo un'altra bella immagine di Valentini⁶⁷, nella professione del cartografo, come colui che attraversa un luogo ed un ambiente tornandone con una sistemazione grafica e concettuale. Nel lavoro di Schechner questa sistemazione non è però semplice rappresentazione, configurandosi differentemente come una mappatura ed una pratica, atta ad essere riformulata territorialmente, a dirigersi nuovamente nella fisicità del luogo, nella scena.

I problemi posti da una scrittura critica come la intese e la espresse Giuseppe Bartolucci conducono a queste memorie di esperienze: memorie di un territorio in continuo scivolamento verso la dimensione cartografica all'interno della quale però è possibile scorgere un movimento inverso, tentando piuttosto di evadere

⁶⁴ Giuseppe Bartolucci, *Dalla post-avanguardia alla nuova spettacolarità*, in L. Mango, G. Bartolucci e A. Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale*, cit., p.153.

⁶⁵ Richard Schechner, *Notizie, sesso e teoria della performance*, in Claudio Vicentini (a cura di), *Il teatro nella società dello spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 1983, p.11.

⁶⁶ Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, p.23.

⁶⁷ Valentina Valentini, *Professione cartografo*, in Richard Schechner, *La teoria della performance 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Roma, Bulzoni, 1984.

dall'area della rappresentazione. L'esercizio della scrittura si estende allora nella direzione di quella «operatività accompagnatrice» la quale, sulla carta, si presenta come continuo spostamento d'attenzione, ampiezza, ripetitività e variazione, in un lavoro di fissaggio e bricolage che, anche laddove si fa testo, libro delimitato da uno spazio fisico, apre e chiude ogni sua parte in una direzionalità che è in definitiva esterna al prodotto cartaceo. Nella tensione di Bartolucci verso questa fluidità di movimento è rintracciabile anche una sorta di utopia teatrale, una linea guida, che si muove fra le pagine e i testi. Se il teatro ha nel suo centro una presenza umana sarà in quella tensione vitale che anche la scrittura dovrà porsi, in quel connubio di arte e vita che in diverse esperienze degli anni settanta – con percorsi singolarmente particolari – si tradusse come una pratica, quella dei gruppi, al tempo stesso quotidiana ed extraquotidiana. Pratica posta su un margine, su una soglia, nella quale proporsi come differenza ed alterità e dove «il rifiuto delle convenzioni teatrali (o meglio, l'indifferenza a riguardo) riflette in qualche modo il superamento di una normatività sociale rigida, invadente e inadeguata»⁶⁸. La partecipazione di Bartolucci a questi movimenti assume un senso non soltanto teatrale: workshop, lavoro di gruppo, pratica di laboratorio sono elementi che acquisiscono spessore anche nell'indagine critica in quanto al loro interno si sviluppa un «esercizio-prova» che «è ancora ricco di vita e non ha ancora acquistato solidità, è ancora mobile tra la vita e l'arte, detto un po' grossolanamente, ma con il vantaggio di potersi risparmiare nell'una o nell'altra, a giusa non soltanto di ricerca, ma come procedimento in se stesso»⁶⁹. Il critico scorge così nella comunità teatrale, una maniera di focalizzare il lavoro sulla fluidità dell'esperienza, sul processo, ed oltre, una maniera di vivere quella dinamica, ossia di vedere in maniera riflessivo processuale.

Il lavoro di gruppo non è soltanto una maniera di lavorare assieme, ma anche una maniera di riconoscersi a livello di comportamento; la tecnica di improvvisazione non è soltanto una qualità inventiva di scena ma è anche una possibilità di liberarsi e concentrarsi. L'uno e l'altra si sovrappongono, come momenti diversi di uno stesso gioco, di uno stesso rito: quello della difesa del gruppo dall'estraneità della società nei confronti del lavoro teatrale per se stesso e quello della espansione dei suoi comportamenti in una libertà espressiva caratterizzata indifferentemente dall'elevazione o dalla disponibilità del movimento drammatico.⁷⁰

⁶⁸ Oliviero Ponte di Pino, *L'angoscia e l'estasi. La parabola dei gruppi*, cit., p.16.

⁶⁹ Giuseppe Bartolucci, *Tecnica e improvvisazione dell'Oper Theatre di Joseph Chaikin*, in *La scrittura scenica*, cit., p.131.

⁷⁰ Giuseppe Bartolucci, *Premessa*, in *La scrittura scenica*, cit., p.11.

Il contesto del gruppo, la disciplina come i modi della creatività che in esso si instaurano e si codificano, più o meno esplicitamente, sono il territorio di una ricomposizione di comportamenti a livello umano prima ancora che espressivo, o meglio sono il luogo all'interno del quale una energia scaturisce al tempo stesso dalla pratica e dalla relazione. Si compone uno spazio di libertà che non si definisce semplicemente in una libertà di ricerca teatrale, espandendosi più in generale nella salvaguardia di una diversa dimensione dell'esistere, in una pratica che fuoriesce dalle singole finalità dello spettacolo contaminandosi con la vita.

Al di là del caso, forse più emblematico, della comunità instaurata dal Living, la pratica di gruppo come relazione e tirocinio di fiducia fra i suoi componenti, e come tensione e riflessione verso una sfera più ampia dal fatto artistico è ben espressa dalle parole di Chaikin, in un testo di note, appunti e domande come è *La presenza dell'attore*. Emerge dal testo non soltanto una continua riformulazione delle motivazioni personali e di gruppo (sia nel senso di un'articolazione del lavoro che di una pratica d'essere del gruppo stesso), ma anche come proprio lo studio, la pratica del workshop instauri delle forme di relazione extraquotidiane, non separate però dall'ambiente del vissuto: «il processo di collaborazione è il lavoro di un ensemble. Quello che i collaboratori scelgono è l'atto. Il loro approccio è contenuto nell'atto. L'atto deve provocare il riconoscimento da parte dello spettatore. Il metodo è il coinvolgimento misterioso dei collaboratori, che porta all'atto. I mezzi che hanno scelto di usare – esercizi, discussione ecc. – costituiscono gli elementi coscienti all'interno del procedimento. La tecnica comprende la disciplina e le regole per l'uso degli elementi coscienti»⁷¹. È in qualche

⁷¹ Joseph Chaikin, *La presenza dell'attore. Appunti sull'Open Theatre* (1972), a cura Franco Quadri, Torino, Einaudi, 1976, p.46. Sempre sul ruolo del gruppo teatrale, ed in particolare nel rapporto spettacolo-vita e cultura del gruppo, Eugenio Barba si è espresso in maniera assai efficace: «Ma l'appello di un gruppo teatrale oggi non consiste nell'invenzione creativa, ma nella sua capacità di realizzare, di vivere le sue illusioni, di trasformale in norme e atti quotidiani, quindi anche lavoro teatrale [...]. Ecco allora rispuntare quei gruppi teatrali che per primi hanno vissuto la condizione dell'attore come biografia in comune e attraverso il teatro hanno scoperto la loro identità, arrivando a comprendere il limite del teatro e quindi sorpassarlo. [...] Ma oggi esistono moltissimi gruppi che non si sentono per niente attratti dalla condizione di attore di teatro tradizionale o d'avanguardia. Questi gruppi sono formati da giovani che si uniscono per rompere un proprio isolamento, come se volessero trovare un luogo fisico cui appartenere, dove mettere radici, anche fragili, precarie, il primo passo verso un'identità che è relazione stretta con i compagni del gruppo [...]. Da qui questo unirsi in gruppi non per rompere, opporsi a determinati schemi teatrali, né per crearne di nuovi, ma per realizzare un modo di vita attraverso il teatro. Il teatro diventa la prassi di una nuova socialità e nello stesso tempo anche un alibi sociale, addirittura artistico, per giustificare il proprio stare insieme e farsi accettare dagli altri. [...] Questa cultura è aldfuori, perché chi ha il potere, chi scrive, chi dà le medaglie, giudica questi gruppi in base ai loro spettacoli e ai risultati artistici. Ma non è più di produzione di estetica o di arte che si tratta. Ma di cellule di una nuova cultura», *Colloquio con Eugenio Barba*, in Franco Quadri, *Il teatro degli anni settanta. Invenzione di un teatro diverso*, Torino, Einaudi, 1984, pp.65-67.

modo questo il risultato di quel processo di ridefinizione dell'ambito teatrale divenuto elemento condizionante e centrale della pratica nel momento in cui, come ha scritto De Marinis, «il Novecento ha fatto decisamente pendere la bilancia a favore dello spazio teatrale come *volume-ambiente* [...]: spazio teatrale come spazio degli attori e degli spettatori, e più esattamente del loro incontro, della loro *relazione*»⁷², accanto al quale si pone quello spazio culturale di una ricerca di individualità e collettività, od in definitiva la «necessità di ricostruire un tessuto vitale»⁷³ attraverso il viaggio teatrale.

Ci si sposta così dall'esigenza di una visione propria dell'avanguardia, alla quale Bartolucci però non verrà meno, verso una riformulazione operativa che ne travalichi sia le intenzioni che i risultati restringendo anche il mero dato artistico per amplificare i materiali di vita, le possibilità che un mezzo quale il teatro, per la sua natura di arte impura, può porre e produrre anche in un più ampio ambito sociale. Se le richieste al lavoro svolto nel sessanta dall'avanguardia vengono meno, ovvero vengono tralasciate nella nuova ricerca dei gruppi, è anche per un bisogno di condurre un lavoro non più solo su un piano di linguaggi, o non più principalmente su un piano di linguaggi, quanto di esperienze e coinvolgimento, a partire dai comportamenti, dalle «cellule propulsive» rappresentate dai gruppi stessi.

Il non abbandono non solo del termine, ma anche delle necessità e delle rivendicazioni dell'avanguardia da parte di Giuseppe Bartolucci, non significa che il critico non abbia colto o seguito quest'ulteriore rinnovamento teatrale, tutt'altro, bensì riporta necessariamente il discorso sul valore concreto del crinale avanguardistico, la sua possibilità di esprimersi ed espandersi come «utopia» e come «movimento», anche nella vita: valore questo che egli, criticamente, cerca di traghettare nello scorrere degli anni. Il gruppo come cellula, la cultura di gruppo come esistenza relazionale alternativa, lo spettacolo come risultato sia artistico sia frutto di comportamenti collettivi, non si oppongono dunque, per Bartolucci, alla radicalità del rinnovamento che si coagula nei termini di avanguardia.

La corporeità e l'elementarietà possono allora essere due elementi di quella percezione-relazione che ci attendiamo dal teatro, come risultato di un lavoro di gruppo, che si costituisca come cellula propulsiva, a difesa dell'autenticità di vita oltre che di arte di ciascuno di coloro che la compongono, e a oltraggio della non autenticità di tutto quel che socialmente e organizzativamente ci circonda e ci chiude, ci depauperava e ci priva [...].

⁷² Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, p.30.

⁷³ Giuseppe Bartolucci, *Il Carrozone di Firenze*, in (a cura di), *Teatrotre. Scuola romana*, Roma, Bulzoni, 1974, p.8 (cap. Il Carrozone di Firenze).

Tutto questo può suggerire che oggi il prodotto teatrale [...] può essere bombardato o assalito o dal di fuori, come è avvenuto nei gesti e negli atteggiamenti dei pittori ad Amalfi [...]; oppure dal di dentro, come sappiamo ha tentato di fare il Living, deflagrando il suo alto prodotto formalizzato verso l'azione, in una sede di collettività peraltro, e cioè coagulando la carica eversiva al centro del comportamento di tutti nel momento dell'evoluzione stessa del lavoro scenico, e rovesciandola verso il di "fuori" con una intenzione utopica ed effettuale allo stesso tempo, utopica in quanto oggettivamente non realizzabile compiutamente ed effettuale in quanto afferrabile soggettivamente nel momento del suo espandersi.⁷⁴

Ciò comporta, secondo Bartolucci, un allargamento del discorso della stessa critica, una sua messa in questione, sia dal punto di vista dei contenuti che delle tecniche, cogliendo nell'azione teatrale «un livello di mutazione inerente alla vita collettiva». Alle cellule che si proiettano verso l'esterno deve corrispondere una critica che si riversi nel fuori, occupando quegli stessi spazi con le sue parole, in un accompagnamento che segua e si combini dello «stesso grado di utopia e realtà».

Sembra che il nodo centrale per Bartolucci sia sempre lo stesso pur nel variare degli anni: stare lì, esserci, dare con la propria presenza un contributo operativo al continuo rinnovarsi dei linguaggi, nella contemporaneità. Il non tirarsi indietro, il non chiudersi su quanto si è raggiunto pare anzitutto una pratica culturale, un atteggiamento mentale che riversandosi nel viaggio teatrale persegue non tanto correnti o mode (alla base del lavoro è sempre ravvisabile una scelta precisa su dove andare, una direzionalità), quanto un'exasperata estensione e tensione verso possibilità espressive ed un continuo riemergere di queste verso il "fuori".

In un tale sommovimento del fare, nel quale la pratica è sempre sostenuta da una debordante teoria in continua verifica, si inserisce quel «primo grande esperimento mai tentato in Italia [...] di *decentramento produttivo dal basso*, fondato cioè su un lavoro collettivo che impegnasse realmente il pubblico, [...] mettendolo in condizione di collaborare a tutte le fasi del processo creativo»⁷⁵. Si tratta, come noto, dell'iniziativa promossa fra il 1969 e il 1970 dal Teatro Stabile di Torino (del quale Bartolucci, fino al settanta, fu condirettore artistico⁷⁶) affidata al Gruppo di ricerca formato da Giuliano Scabia, Loredana Perissinotto e Pierantonio Barbieri e divisa in tre filoni: spettacoli portati nei quartieri, ricerca e animazione teatrale, lavori autonomamente prodotti dagli abitanti in-

⁷⁴ Giuseppe Bartolucci, *Convegno di Amalfi su "Arte povera"*, cit., pp.86-88.

⁷⁵ Marco De Marinis, *Il nuovo teatro*, cit., 247.

⁷⁶ Bartolucci del resto proseguirà questa politica di decentramento anche successivamente come responsabile del Teatro Scuola del Teatro di Roma.

sieme al Gruppo di ricerca. Esperienza in qualche modo critica e contraddittoria, fatta di successi ed insuccessi, pervasa anche di polemiche, ma che nonostante tutto ha mostrato nella pratica l'esistenza di «spazi nuovi e pubblici nuovi con i quali era forse possibile reinventare un teatro necessario e vivente»⁷⁷.

Da un punto di vista critico quell'esperienza offre ciò che Bartolucci definisce come «teatro d'occasione», identificando, con quel termine, un fare teatrale che si postuli non solo al di là dei limiti del prodotto, ma che per sua natura si offra come non ripetitivo, come avvenimento partecipato che nasce e muore all'interno di una comunità, e nel far questo agendo concretamente nel mutamento dello spazio in cui si trova. Si reinventa allora un teatro non tanto in polemica con i teatri ufficiali, ma sulla scia di una partecipazione diversa e di una diversa condivisione del momento del fare: semplicemente così il teatro si sposta altrove, ricostruendo una sua necessità a partire da altre esigenze, da altri impulsi⁷⁸.

Se nella visione del teatro di gruppo risiede la necessità di ricostruire dinamiche alternative, esistenziali ed artistiche, con le pratiche di decentramento e di animazione l'oggetto diviene non più solo problematica interna al gruppo stesso, ma elemento condiviso, di costruzione collettiva:

L'idea di laboratorio teatrale allora entra in un'ottica diversa, e si rinnova radicalmente: non si tratta più di costruire luoghi segreti per segreti esperimenti, ma luoghi aperti, dove la ricerca viene continuamente verificata non dal ristretto gruppo gergale degli addetti ai lavori, ma da tutta la comunità, in tal modo coinvolta e resa in un certo senso responsabile della ricerca.⁷⁹

Con la rivista «La Scrittura Scenica – Teatrotre», fondata dal critico nel 1971 e diretta fino al 1983, Bartolucci sosterrà in più occasioni le diverse pratiche che

⁷⁷ Marco De Marinis, *Il nuovo teatro*, cit., p.249.

⁷⁸ Scrive in proposito Bartolucci: «L'usura del "prodotto" *negativo*, cioè della lotta a coltello per il cambiamento del modo di fare teatro "ufficiale", è tale da condizionare alla distanza la qualità stessa del lavoro "alternativo" oltre che a metterlo in difficoltà da un punto di vista comunicativo [...]. Si tratta allora di agire laddove si aprono spazi, oltre che contro certi spazi, naturalmente, contando sia sul rispetto del proprio lavoro, sia sull'efficacia del contatto nuovo», G. Bartolucci, *Di un autore bambino-adulto*, in (a cura di), *Teatrotre*, cit., p.2 (cap. Gruppo di sperimentazione teatrale).

⁷⁹ Giuliano Scabia, *Nuovo spazio, nuovo teatro, nuova cultura*, in Giuseppe Bartolucci, *Il vuoto teatrale*, cit., p.72. Già in «Sipario», n.291, luglio 1971. Sempre sul lavoro nei quartieri Bartolucci scrive nel 1973 che è quella una «problematica che esige una presa di posizione radicale nei confronti del pubblico anzitutto e nei confronti della partecipazione, con l'intervento di una forma di comunicazione socializzante e di collaborazione partecipativa collettiva, al di là della crisi "intellettuale" di un rifiuto tout court di un pubblico appunto "borghese" e di un "prodotto" raffinato», G. Bartolucci, *La crisi del "prodotto" rispettoso*, «Teatrotre», n.6, 1973. Ora anche in G. Bartolucci, *Scritti critici*, cit., p.223.

ricadono sotto il nome di animazione teatrale e che lui alternativamente definirà come animazione culturale, cogliendo in tal modo anche il senso di un'operazione di sconfinamento del teatrale non però per fare cultura, bensì per organizzarsi culturalmente come forma «di utopia innovatrice» nella quale l'azione funziona «allorché l'anonimato collettivamente gestisce e si fa padrone del procedimento, e si trasmette e si relaziona per sollecitazione comune e per sollevazione generale dei dati del reale e dell'immaginazione messi in moto dalla stessa drammatizzazione»⁸⁰.

Scrittura collettiva, anomala, «per *anonimato*», nella quale la socialità ed una comunicazione sempre meno corrompibile divengono gli elementi portanti. Non a caso l'interesse verso il lavoro di Scabia appare, su questo versante, fortemente accentrato, come modalità di un agire differente e come modello «delle finalità e delle contraddizioni del fare teatro in Italia oggi»⁸¹. Si dice di un interesse per Scabia non soltanto come riferimento più volte segnalato da Bartolucci, ma come affinità utopiche e comunicative che stanno alla base della tensione teatrale. Basti pensare al progetto, ideato dal gruppo dell'autore padovano, di una discesa del Po, della durata di tre mesi, su un barcone-teatro che avrebbe dovuto realizzarsi per la Biennale di Venezia del 1975 e mai effettuati, oltre che per motivi finanziari e impegnativi riguardo all'impresa, per il «rifiuto [...] di gettarsi in pasto alla tivù e di trasformare un rapporto di fiducia e di amicizia con le popolazioni e le comunità [nato durante le fasi di ricerca] in un'operazione mediatica e spettacolare in senso deteriore»: «abbiamo stabilito dei rapporti di amicizia con persone, gruppi, famiglie: vale la pena portarli in pubblico? non si falsificherà il contatto?»⁸². Se quel teatro, il teatro a partecipazione, fonda se stesso nel momento del suo contatto con la comunità in cui viene accolto e con la quale istituisce uno scambio reciproco sulla base di intensità umane, è facile comprendere come la sua natura possa essere stravolta nel momento in cui in quelle relazioni si inserisce un pubblico che ne colga il

⁸⁰ Giuseppe Bartolucci, *Animazione 1974*, in (a cura di), *Il teatro dei ragazzi*, Rimini, Guaraldi, 1974 (seconda edizione aggiornata), p.281. Per quanto riguarda poi l'accompagnamento alla drammatizzazione della rivista «La scrittura scenica – Teatroltre» basti ricordare i numeri quasi interamente dedicati all'argomento (1973, n.7; 1975, n.10; 1975, n.11; 1976, n.13; 1977 n.15) accanto ai quali si pongono, non solo nei numeri citati, singoli interventi di Bartolucci come di artisti, gruppi e critici (per uno spoglio degli indici della rivista cfr. G. Bartolucci, *Testi critici*, cit., pp.385-398).

⁸¹ Giuseppe Bartolucci, *Giuliano Scabia: dal "teatro nuovo" al "teatro diverso"*, in (a cura di), *Il teatro dei ragazzi*, cit., p.22.

⁸² Le citazioni sono riprese da Fernando Marchiori, *Vera storia del Teatro Vagante a Mira*, e Giuliano Scabia, *La commedia della barca e del fiume – e il racconto sottostante*, entrambe in F. Marchiori (a cura di), *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Milano, Ubilibri, 2005, rispettivamente a p.155 e p.106.

semplice risultato (un prodotto forse inesistente se non colto nel processo), o, peggio ancora, una massa mediatica esterna.

Pratiche di una comunicazione autentica dunque, e anche di una scrittura che volgendo all'ambito dell'animazione non rinuncia ad un piano culturale e politico. L'intento critico di Bartolucci è quello di salvaguardare le finalità sia contestative della drammatizzazione, rispetto alle convenzioni, anzitutto dentro le scuole e i teatri, ma estesamente in ogni luogo, sia quelle innovative come «strumento di comunicazione fondato sulla socialità partecipazionale»⁸³. Nel testo *Per un gesto "teatrale" dei ragazzi (scritture collettive)* è da subito il richiamo al manifesto di Benjamin *Programma per un teatro proletario dei bambini* a definire il carattere sociale e politico dell'azione di Bartolucci: distaccarsi dalla forma di un teatro come «soggetto a profitto» non soltanto, in una via negativa, per non confermare un operare aderente alla conformazione sociale, bensì, in senso positivo e propositivo, come dimensione pratica e attiva, per chi la sappia cogliere almeno, di una liberazione di espressioni e creatività a partire dal tessuto umano, dalla comunità, in un gesto che mentre si produce si riversa sul suo ambiente, o in altre parole, un liberare liberando, non offrendo una cultura preesistente bensì offrendosi in una relazione paritetica. Riprendendo Valentini, se «Avanguardia e/o Animazione era la questione che allora affascinava Bartolucci» è perché in quei termini risiedeva «un'opposizione-congiunzione che in effetti si traduceva in una proposizione affermativa: avanguardia è animazione perché entrambi tendono alla disintegrazione del prodotto artistico, a non rifornire più l'apparato di merci da consumare, ma a lavorare sulla fluidità del processo»⁸⁴.

L'attenzione ad un «teatro diverso» sfocia così in due direzioni che si integrano vicendevolmente nel momento della realizzazione. Oltre ad una partecipazione che è liberazione individuale e comunitaria, contestazione di un costume e riappropriazione di un ambiente, la «scrittura-azione» che scaturisce collettivamente si delinea come una modalità di scrittura scenica che introduce nuove possibilità comunicative ed espressive:

Peraltro la politicizzazione di tale scrittura-azione non avviene puramente per contenuti quanto per invenzione, cioè per capacità di delineare una situazione e di svolgerla per occasione, di afferrare un brandello negativo di realtà e di trasformarla in materiale autentico di vita, di promuovere una provocazione nell'ambito di un procedimento "libero". Allora la drammatizzazione di base

⁸³ Giuseppe Bartolucci, *Per un gesto "teatrale" dei ragazzi (con scritture collettive)*, in (a cura di), *Il teatro dei ragazzi*, cit., p.17.

⁸⁴ Valentina Valentini, *Il dibattito sul nuovo teatro in Italia*, in Giuseppe Bartolucci, *Testi critici*, cit., p.27.

(scuola quartieri) può confrontarsi utilmente e può caratterizzarsi di esperienze complementari e successive, per una materialità della scrittura scenica *tout court*, riproponendosi non più a livello di sperimentazione formale o di politicizzazione astratta [...]; bensì nell'ambito di una forma di comunicazione partecipazionale e di un'elaborazione collettiva dell'azione per successivi interventi tecnici e ideologici tutt'assieme. Ci troviamo allora di fronte ad una scrittura-azione, per quel che ci è dato constatare, che si progetta organicamente e si espande liberamente, quando può e come può, a proprio rischio e rendimento.⁸⁵

3. «La traversata nel deserto»

Ha scritto Lorenzo Mango, a proposito di Bartolucci, che «la critica è in grado di fornire una visione dell'arte solo in quanto crea una scrittura parallela, un universo di senso che non è pura e semplice esplicitazione, sul piano della logica discorsiva, dei contenuti interni dell'opera ma un vero e proprio oggetto di pensiero, una scrittura di accompagnamento teorico»⁸⁶. Una tale visione può essere riferita a tutto l'operato di Giuseppe Bartolucci, per il quale parlare dell'opera ha sempre significato da un lato, parlarne dall'interno, dalle sue guide, ovvero dalla sua scrittura scenica, dall'altro proiettando la pagina nel respiro del fuori, proponendo costantemente una comunicazione. Scrittura parallela significa però anche una modalità di creatività critica che non vuole farsi estrosità, bensì produrre un movimento inverso e vicendevole a quello appena descritto: portare all'interno dell'opera, operativamente, i segni della contemporaneità.

Il termine tanto caro a Bartolucci sembra del resto assumere una validità assoluta, una presenza acentrica e onnicomprensiva negli ultimi anni di lavoro. Nella contemporaneità si salda il critico, fermandosi, per ossimoro, nell'attraversamento.

Due aspetti del fare di Bartolucci appaiono, nel traghettamento dagli anni settanta agli ottanta, più vistosi: un primo legato ad una materialità dell'attuale, ad un coinvolgimento, anche fisico, nel sorpassare le passate parole d'ordine, le passate stagioni, per estendersi concretamente nel presente, in un pur opaco presente. Un secondo aspetto, che interagisce con l'altro, è il sensibile modificarsi dei modi della scrittura stessa, dell'uso, dello stile, forse più che delle finalità, con un accentuarsi, affatto gratuito, di quella scrittura parallela e all'apparenza divagante dall'opera; con un procedimento critico che si compone per metafore, e anche di non detti, suggerimenti e esplicitazioni che fanno sempre

⁸⁵ Giuseppe Bartolucci, *Per un gesto "teatrale" dei ragazzi (con scritture collettive)*, cit., p.18.

⁸⁶ Lorenzo Mango, *Il contemporaneo è il moderno di domani*, cit., p.88.

più spesso riferimento non al teatro, ma agli ambienti culturalmente più stimolanti del presente (e i riferimenti saranno spesso a Baudrillard, Lyotard, come ai *Mille plateaux* di Deleuze e Guattari, senza tralasciare ovviamente Barthes). Non è, quest'ultimo dato, necessariamente novità nella scrittura di Bartolucci, ciò che varia è l'intensità, e l'uso. Pur in maniera generale, si può indicare questo passaggio in un'introduzione di un discorso più ampio all'interno della scrittura, non dato però come citazione esterna, esplicita, dialogo continuo, ma come riflessione orizzontale, coinvolgimento estensivo, ambientale (pur mantenendo comunque ampio quel richiamo a testi altrui, interagenti). Ci sono poi sfumature all'interno di questa linea, attraversamenti appunto, densità più o meno materiche, uscite dalla scrittura per farsi, come si diceva ad inizio intervento, «corpo guida», per produrre una sorta di «libri viventi, i cui capitoli vengono scritti con la stessa materia del teatro»⁸⁷.

Attraversamenti è anche il titolo dell'intervento che Bartolucci tenne al convegno *Teatro come poiesis* svoltosi ad Urbino nel 1986. In quel titolo vi è la consapevolezza che «il teatro di ricerca sta riattraversando il teatro, e che questo attraversamento è di ordine drammaturgico-interpretativo oltre che tecnico-formale, di natura produttiva e comunicativa parallelamente. Mettere assieme, disporre contigualmente opere ed attraversamento è naturale ed inevitabile a questo punto». Ai diversi linguaggi per narrazione e sensibilità, e modificazioni sia rispetto alla spettacolarità che al Terzo teatro, alla diversa produzione che fa dell'opera comunque un prodotto all'interno di un sistema di vendita e sostenibilità, Bartolucci risponde disseminando «postille» rispetto all'inquietudine che serpeggia introno al nuovo senza per altro tirarsi indietro, ed invitando invece «le forze della ricerca a scendere in campo» e a «fronteggiarsi», a «mettersi in competizione ed esporsi appunto produttivamente ed esteticamente». Postille «non di comodo ma di attenzione», visione che trapassa per le opere ed i personaggi, per scrittura scenica, individuando ancora impulsi, percorsi all'interno di un'epoca fredda: «e qui freddo sta per dispositivo interno, per procedura non ambientale di scena, per rappresentazione insomma; dopo il caldo della strada, della festa, della spettacolarità, della fisicità, in un vuoto riempito fino all'orlo e disponibile al pieno fatto vuoto, e non è un gioco di parole, ma un strappo di squilibrio senza soluzione di centralità senza riscontro, ecc. ecc.»⁸⁸. Questa presenza teatrale si compone, per Bartolucci, di individualità che storicamente «tendono a isolarsi e nello stesso tempo a fare catena, culturalmente a vivere per solitudine» attraverso le opere, alla loro presenza artistica (così Valdoca, la Raffaello Sanzio, come per il percorso già intrapreso dai Magazzini Criminali, dal

⁸⁷ Ivi, p.89.

⁸⁸ Giuseppe Bartolucci, *Attraversamenti*, in Massimo Puliani (a cura di), *Il teatro come poiesis. Linguaggi della scena anni Ottanta*, Bologna, Il lavoro editoriale, 1987, pp.11-15.

Falso Movimento o dalla Gaia Scienza). Proprio un recupero della dimensione dell'opera come senso della rappresentazione si trascrive per il critico nel segno di un'aderenza alla «scansione narrativa» e alla «seduzione di montaggio» all'interno dei quali si deve di «scivolare» criticamente, l'opera dandosi come momento di esistenza e di lavoro, singolarità, e configurandosi come passaggio per superare le «tendenze» laboratoriali a vantaggio della dimensione dello spettacolo in un diverso investimento anche ambientale il quale si lega ad un «ritorno e ritrovamento di spazi fissi, di luoghi teatrali dove esporsi continuamente e produrre serenamente le opere dei gruppi»⁸⁹. L'emergere di un tessuto culturale diverso e al contempo di una scrittura scenica che si disloca su altri canali ed orizzonti spostandosi con gli slittamenti del linguaggio, assumono a tratti toni “profetici”, di visione, non staccandosi al tempo stesso dalla concretezza del presente, da una dimensione spirituale conscia che «vivere in un'epoca inconsistente non vuol dire non possedere consistenza»⁹⁰.

Si tratta allora di percorrere e saper leggere questo attraversamento, anche secondo altre parole guida lanciate da Bartolucci in questo periodo, quale metropoli e deserto. O forse, ora, più che parole guida queste metafore assumono il senso di uno sguardo, di un orizzonte: che sia quello della nuova germinazione “arborea” di spazi urbani nella composizione e compromissione della foresta o giungla metropolitana, o l'ampio spazio senza riferimenti scontati o facilmente visibili del vuoto desertico. Ma entrambi sono anche concretamente luoghi immaginari dell'attraversamento del presente, al di là del solco dei decenni precedenti.

Non è possibile usare accumulazioni o evocare perdite se si vuol tenere fede a questa onnivora perscrutabilità del senso della rappresentazione, non è possibile in altre parole tornare integralmente e idealmente sui propri passi e scivolare sul futuro lungo questa via interpretativa rinnovata senza rimozioni, senza distrazioni. Si può sensitivamente essere dalla parte della perdizione del senso e tuttavia stare dentro il vertice della sua presentabilità. Un dio senza età, una prova senza storia, una conferma di utopia, una verifica di mito. Si può allora uscire di soppiatto e danzare alla maniera degli dei per stato di grazia, ci si può decentralizzare e occupare per immaginarietà un ambiente, ci si può sedurre e compiangere di morte e di interpretazione gloriosamente. Che c'è da salvare a questo punto e che c'è da mandare al macero divinamente?⁹¹

⁸⁹ Giuseppe Bartolucci, *Dalle cantine ai gruppi emergenti*, in Oliviero Ponte di Pino, *Il nuovo teatro 1975-1988*, cit., pp.29-30.

⁹⁰ Giuseppe Bartolucci, *Il colore del tempo nel lavoro della Società Raffello Sanzio: il teatro iconoclasta*, a cura di T. Colusso, Ravenna, Essegi, 1989. Ora anche in G. Bartolucci, *Scritti critici*, cit., p. 336.

⁹¹ Giuseppe Bartolucci, *La traversata nel deserto*, in *Scritti critici*, cit., pp.328-329. Già in A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*. Atti del convegno di Modena 24-25 maggio 1986, Modena, Mucchi, 1987.

Il deserto da attraversare, e che il teatro sta attraversando, sembra suggerire Bartolucci, è anche quello di un mutamento sociale e percettivo, culturale ed estetico e, ancora, informativo⁹²: è il passaggio, od il paesaggio, del metropolitano, localizzazione che cambia i sistemi di valori, i segni, i referenti ed i modi di agire. La metropoli spazia, allarga, decentra accentrando segnali nei margini senza marginalizzarli, ombreggia il proprio paesaggio dal quale però emergono luci, trasparenze, comportamenti, soggettivamente incanalati ed esposti. In questo spazio post-industriale, post-umanistico o post-moderno si compone un'invenzione del quotidiano dove criticamente bisogna costruire giochi di lettura a partire dalle opere: «così la lettura di quel che fanno i gruppi [...] è sottile e astuta, nella sua opacità e nella sua trasparenza, nella sua invenzione umanitaria e nella sua pratica minoritaria»⁹³. Lo spostamento è sottile, non avviene per «rivoluzioni» o sterzate improvvise, bensì per soggettività spaziali e a-centriche, modificazioni di un passaggio e di un linguaggio dove ancora però si possono trovare i segni di un'utopia, di una volontà di ricerca che evade, si osserva e si verifica nella pratica dell'opera, in un nomadismo derivante «sia dalla consapevolezza di non farsi cogliere sul fatto e quindi dalla necessità di travestirsi e di nascondersi, sia dalla vertiginosa presa di possesso dei segnali che vi sorgono e vi propagano, su un riscontro che li spiazzi di continuo anziché depositarli, li agiti in breve anziché acquietarli»⁹⁴.

In questa diversa spazialità la scrittura di Bartolucci ha un passaggio ulteriore, od una accentuazione, non coagulando più verso sé le esperienze incontrate per poi proiettarle nuovamente nella dispersione dell'agire, ma estendendosi e fuoriuscendo lui stesso per primo dal proprio spazio di scrittura: non scrivendo più libri, ma intervenendo nello spazio del fuori, fisicamente. Anche Bartolucci allora sembra disporsi su quella localizzazione a-centrica, nomadica, continuando ad intervenire, ma orizzontalmente e come fuori dal sé, già immerso nell'opacità-trasparenza della foresta. Come lui stesso scrive si tratta di riprendere un discorso contemporaneo per *modi* e non per valori, affrontandolo per «microeventi», «microvariazioni», «segnali intermittenti».

⁹² «Attraversare il *deserto* dei mass-media, il *vuoto* delle comunicazioni di massa. [...] Questo *deserto* e questo *vuoto* rappresentano infatti i luoghi, i modi, le pratiche, di una informazione ricchissima e complessa, appartenendo peraltro alla metropoli, alla contemporaneità proprio per la loro assenza di segni, per la loro deprivazione di esperienza», Giuseppe Bartolucci, *Paesaggio contemporaneo*, in (a cura di), *Paesaggio metropolitano*, Milano, Feltrinelli, 1982, p.135.

⁹³ Giuseppe Bartolucci, *Il moderno di domani*, in *Saggi critici*, cit., p.321. Già in «Quarta parete», n.7-8, 1983.

⁹⁴ Giuseppe Bartolucci, *Paesaggio contemporaneo*, cit., p.136.

E l'intervento della sua voce, sempre più spesso prima della pagina scritta, compone questi segnali, modi di un fare che non si sottraggono e non rinunciano a porsi, nello spostamento del tempo, una medesima domanda, «come si può [...] alimentare l'utopia e il mito iniziali e costanti?»:

Qui [...] si riabilita il senso del rischio, e il suo utile percorso per errori, la sua sana disposizione a rimanere eccentrico. La fine del secolo per questa scrittura scenica riposa su queste divaricazioni e su questi tradimenti, e non contribuisce ad arrecare consolazioni, né a donarsi soluzioni. Ma anch'essa non sembra declinare senza scosse, né prospettarsi unicamente sul vuoto. C'è una dolorosità che nessun esito riesce a risparmiare, e c'è una solidarietà che nessun senso di solidarietà è in grado di coprire. Così il viaggio è davvero perdita di memoria, attraversamento del deserto soggettivamente, o è puntare i piedi, non farsi abissare?⁹⁵

⁹⁵ Giuseppe Bartolucci, *La traversata nel deserto*, cit., p.331.

Bibliografia

Si riportano di seguito i principali volumi e interventi della folta bibliografia di Giuseppe Bartolucci, rimandando, per un preciso ed esauriente contributo bibliografico sul critico, ed in particolare per i saggi e gli interventi pubblicati su riviste, al numero monografico *La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, «Biblioteca teatrale», n.48, 1998, curato da Lorenzo Mango e al volume G. Bartolucci, *Testi critici 1964-1987*, a cura di Valentina Valentini e Giancarlo Mancini, Bulzoni editore, Roma, 2007 nei quali sono presenti anche importanti interventi critici sul pesarese, nonché, nel volume edito da Bulzoni, gli indici di «La scrittura scenica – Teatroltre».

Volumi

America Urrah! Per un teatro di metafora, Genova, Edizioni del teatro Stabile di Genova, 1968.

Il gesto futurista. Materiali drammaturgici 1968-69, Roma, Bulzoni, 1969.

La scrittura scenica, Roma, Lerici Editore, 1968.

Teatro-corpo teatro-immagine (per una "materialità" della scrittura scenica), Padova, Marsilio, 1970.

(a cura di), *Orlando Furioso*, Roma, Bulzoni, 1970.

The Living Theatre, Roma, Samonà e Savelli, 1970.

Il vuoto teatrale, Padova, Marsilio, 1971.

(a cura di), *Ettore Albini: cronache teatrali 1981-1925*, Genova, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, 1972.

(a cura di), *Il teatro dei ragazzi*, Rimini, Guaraldi, 1972.

La didascalia drammaturgica (Praga – Marinetti – Pirandello), Napoli, Guida, 1973.

La politica del nuovo, Roma, Ellegi, 1973.

(a cura di) *Teatroltre. La scuola romana*, Roma, Bulzoni, 1974.

La donna stanca incontra il sole, Roma-New York, Pollenza, Olp / La nuova Foglio, 1974.

Mutations. L'esperienza del teatro immagine, Roma-New York, Pollenza, Out of London Press, La nuova Foglio, 1975.

(a cura di), *Uso, modalità e contraddizione dello spettacolo immagine*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1975.

con G. Ursini Ursic, *Teatro provocazione. Inediti, documenti, materiali dall'Europa dell'Est*, Venezia, La Biennale-Marsilio, 1977.

con D. Raimondi, *Immagine-immaginario: il lavoro del teatro "La Maschera" di Memé Perlini e Antonello Aglioti*, Torino, Studio Forma, 1978.

con R. Martinis, *Il gesto generale*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1978.

Il gesto teatrale: avanguardie alla Biennale di Venezia 1975/76, Milano, Electa, 1978.

con A. e L. Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980.

(a cura di), *Paesaggio metropolitano*, Milano, Feltrinelli, 1982.

Interventi presenti in altri volumi

Nota introduttiva, in L. Abel, *Metateatro: una nuova interpretazione dell'arte drammatica*, Milano, Rizzoli, 1965.

La materialità della scrittura scenica (elementi per un "teatro nuovo"), in *Catalogo del Festival Internazionale del teatro di prosa. La Biennale di Venezia*, Venezia, Marsilio, 1967.

Nota, in J.L. Moreno, *Il teatro della spontaneità*, Padova, Guardaldi, 1973.

Alcune osservazioni di animazione della periferia romana (come ipotesi di decentramento culturale), in M. Rita Parsi, *Animazione in borgata*, Roma, Samonà e Savelli, 1976.

Introduzione, in F. Passatore, *Animazione dopo*, Rimini, Guaraldi, 1976.

Dalla pagina alla scena surrealista: frammenti di interpretazioni, in *Studi sul surrealismo*, Roma, Bulzoni, 1976.

L'avanguardia e gli elisabettiani, in A. Lombardo (a cura di), *Shakespeare e Jonson: il teatro scespiriano oggi*, Roma, Bulzoni, 1979.

Magazzini criminali anni '80. Paesaggio contemporaneo, in R. Bonfiglioli, *Frequenze barbare*, Firenze, La Casa Uscher, 1981.

Il contemporaneo è il moderno di domani, in L. Mango (a cura di), *La macchina del tempo: dal teatro al teatro*, Perugia, Editrice cooperativa umbra, 1981.

Nuova spettacolarità / paesaggio metropolitano, in R. Tomasino (a cura di), *Semiotica della rappresentazione*, Palermo, Flaccovio, 1984.

Tra vecchio e nuovo (invenzioni/modificazioni): i Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello, in *Alle origini della drammaturgia moderna: Ibsen, Strindberg, Pirandello*, Atti del convegno internazionale di Torino 1985, Genova, Costa & Nolan, 1987.

Attraversamenti, in M. Puliani (a cura di), *Teatro come poiesis. Linguaggi della scena anni Ottanta*, Bologna, Il lavoro editoriale, 1987.

Leo – Shakespeare, teatro come teatro, in A. Serpieri e K. Elam (a cura di), *Mettere in scena Shakespeare*, Parma, Pratiche, 1987.

La traversata nel deserto, in A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, Atti del convegno di Modena 24-25 maggio 1986, Modena, Mucchi, 1987.

Dalle cantine ai gruppi emergenti, in O. Ponte di Pino, *Il nuovo teatro 1975-1988*, Firenze, La Casa Usher, 1988.

Il colore del tempo nel lavoro della Società Raffaello Sanzio, in T. Colusso (a cura di), *Società Raffaello Sanzio: il teatro iconoclasta*, Ravenna, Essegi, 1989.

Il linguaggio del presente, in *Il teatro come pensiero teatrale*, Atti del convegno di Salerno 1987, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990.

Glossario minimo, in C. e R. Castellucci, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio*, Milano, Ubulibri, 1992.



2009 Metauro Edizioni s.r.l., Pesaro

*Finito di stampare nel mese di aprile 2009
presso la tipografia Litocolor (Pesaro)
Printed in Italy*