

Titolo || Forma e ideologia nella drammaturgia di Giuliano Scabia  
Autore || Giuseppe Bartolucci  
Pubblicato || Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Ed. Lerici, Roma, 1968  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 1 di 3  
Lingua || ITA  
DOI ||

## Forma e ideologia nella drammaturgia di Giuliano Scabia

di Giuseppe Bartolucci

Si può affermare che alla base della ricerca drammaturgica dello Scabia esiste e si muove una illusione: che non è naturalmente quella storicistica *tout court*, in grado di accogliere intieramente la realtà e di oggettivarla scenicamente nelle sua integrità, come presunzione e come assunzione al tempo stesso; e che non è nemmeno quella formalistica estetizzante, in grado di assumere e di suggerire una sorte di proposte tecniche a se stanti, con in più un'intenzione intimidatoria nei confronti della realtà, e prospettantesi, di questa realtà, una stilizzazione ornamentale. Niente di tutto ciò: si tratta infatti di una illusione di spazio scenico, e come tale essa ripropone anzitutto un problema di utilizzazione di spazio scenico, che alcune generazioni di teatranti in Italia hanno trascurato o messo in disparte, alla distanza subendone il danno e la riduzione, in sede di ricerca teatrale; in secondo luogo apre su questa utilizzazione aperta di spazio scenico (aperta nel senso che non viene posto alcun limite né di ordine prospettico né di ordine scenico generale) basandosi essa su una frantumazione assoluta di questa prospettiva e di questo ordine scenico, e muovendosi su questa frantumazione con una serie di materiali drammaturgici disponibili, in grado di offrire a quella frantumazione di spazio scenico una base letteraria mobile. In svolgimento.

Infatti una lettura dei testi teatrali dello Scabia, è stato detto assai bene, è una lettura registica, nel senso che da un lato si tratta di testi letterariamente proponibili soltanto in sede drammaturgica e che dall'altro si tratta al tempo stesso di testi drammaturgici con indicazione di lavoro scenico. In altre parole un testo come «All'improvviso» o anche «Zip», vuole già insediarsi come materiale drammaturgico e contemporaneamente essere già scrittura scenica, e cioè è una progettazione drammaturgica-scenica, che include appunto una scrittura scenica in movimento, ossia un'azione teatrale, per se stessa: in definitiva è una vera e propria descrizione registica, tanto che un lettore può diventarne spettatore, sin dalla semplice lettura, prima ancora cioè che il testo sia messo in scena. Ed è uno stimolo abbastanza nuovo questo, che i testi teatrali dello Scabia procurano, nel senso che promuovono una complicità teatrale, una visione scenica in altre parole delle parole scritte, con un duplice quindi ordine di lettura, l'uno fondato sul dato drammaturgico e l'altro sul dato scenico, ma ambedue preventivamente, in sede di sguardo sulla pagina, di movimento della pagina stessa.

Una simile pagina scenica naturalmente aspira alla completezza, tende alla finitezza almeno nella misura in cui un'azione teatrale in movimento può raggiungere, di fissazione degli elementi di lavoro, di materiali stilistici progettati, di artificio, in altre parole, come si suol dire oggi. D'altro canto abbiamo visto che questa stessa pagina scenica aspira, proprio per la composizione e la conformazione dei suoi elementi e dei suoi materiali, di lavoro e stilistici, a non chiudersi, a non completarsi, a non fissarsi. Quindi ecco che l'illusione di spazio con cui abbiamo definito all'inizio la tendenza normativa del lavoro dello Scabia, trova immediatamente la sua descrizione, in questa contraddizione, o meglio in questa tensione provocata da un simile contraddizione, tra frantumazione e apertura assoluta dello spazio scenico come inizio operativo e anche come procedimento, e completezza e chiusura della pagina scenica, nel senso che abbiamo detto già, di enucleazione, di tutti gli elementi e di tutti i materiali scenici per una possibile rappresentazione, comunque già fatta mentalmente e visivamente sulla pagina scritta.

Questa contraddizione, meglio questa tensione, non avviene a caso nello Scabia, appartiene direi alla sua maniera di vedere il mondo di confrontarsi con la letteratura, di esprimersi in una parola, nel nostro caso, scenicamente. È allora una tensione ideologico-morale ed al tempo stesso una tensione tecnico-formale che in lui non si contraddicono, in quanto stanno alla base e costituiscono il suo nucleo non soltanto di progettazione ma anche di orientamento; e per l'appunto il suo desiderio, o meglio la sua intenzione, è di poter dare un senso, una compiutezza, al mondo che viene rappresentando, all'interno della stessa illusione di spazio inteso come frantumazione assoluta, e al tempo stesso di poter render conto di questa frantumazione assoluta, al di là di ogni ideologia o di ogni moralità. Se ne ha un risultato di contaminazione peraltro tra visione e conoscenza, tra sguardo e ragione, tra riflessione ed emotività, e via dicendo, che è estremamente interessante sino a quando si mantiene come operatività e come procedimento, mentre diventa meno interessante, dal punto di vista della ricerca scenica s'intende, nei momenti in cui si illanguidisce per separazione e per con trasto, immobilizzandosi su una duplice scelta, e ripiegando su una normatività precettistica di grado senz'altro inferiore artisticamente, o comunque senza gran possibilità di estendersi in sede di sperimentazione.

Si può allora anche pensare che l'illusione storica e l'illusione formale che abbiamo date per scontate per lo Scabia, invece stiano alle spalle di quella che è oggi la sua caratteristica più singolare ossia l'illusione dello spazio: e ciò è vero nella misura in cui lo Scabia conserva all'interno della frantumazione dello spazio una possibilità di comunicazione razionale con il mondo, in particolare con lo spettatore, e nella misura in cui non fa di questa frantumazione dello spazio un gioco visivo a se stante, che si moltiplichi e si diffonde a volontà per istinto. In verità l'interesse dell'operazione drammaturgica dello Scabia sta propriamente nell'uso di questa illusione dello spazio scenico, e il suo avvenire di scrittura teatrale penso che possa riposare più su una prospettiva di lavoro verso questo uso, che verso ogni possibilità nostalgica di illusione storica o di illusione formale.

Intanto di questo «All'improvviso». In sede scenica, possiamo notare una classificazione abbastanza sorprendente e stimolante degli oggetti, ma non tanto per la loro disposizione e per la loro presenza, su cui già c'è tutta una tradizione del nuovo a disposizione come modello, quanto per l'estensione alla qualifica di oggetto di tutti gli elementi che vengono immessi sulla scena, dagli attori alle scene, direi dalle luci alle parole. È questa una base di lavoro piuttosto importante ai fini del movimento scenico cui tende lo Scabia; perché considerare oggetti tutti gli elementi di scena significa poterli adoperare schiettamente e apertamente senza doversi scontrare con il loro significato, con la loro suggestione, con il loro proporsi convenzionalmente. Un

attore- oggetto, una parola-oggetto, una luce-oggetto, un'immagine-oggetto, infatti via via gli si offrono frantumati e dispersi, come materiale grezzo di lavoro. Ed egli a poco a poco li toglie dal magma e dall'indifferenza con cui li ha considerati e messi in scena, e ne trae una contaminazione di realtà e di finzione, di fisicità e di visività, di complicità e di ambiguità, che arricchiscono non soltanto ciascuno degli oggetti in sé ma gli oggetti nel loro assieme; provocando con ciò un'azione, o meglio un movimento, che è tanto più schietto e nuovo, quanto più resta fedele alla sua composizione e alla sua conformazione, come abbiamo visto, di materiali grezzi in funzione di oggetti, e poi di oggetti che hanno assimilato la materialità di origine.

Questo procedimento è chiarissimo nell'uso del materiale fonetico su cui mi pare che lo Scabia, a differenza di altri autori sperimentali abbia aperto un discorso tecnico assai preciso e confortante, anche perché, come si sa, ha già avuto occasione, con Nono, di approfondire non soltanto un testo per un'opera, ma anche di approfondire un testo letterariamente frantumato come fonetica, per un'applicazione appunto teatrale, anche se in sede di rappresentazione musicale. Così egli propone in «Zip» per esempio una tabella fonetica che si basa proprio sull'uso della parola come oggetto, sino all'individuazione della sillaba e della consonante, quale momento stilistico di una comunicazione; e questa nozione egli l'ha derivata tranquillamente da certe sperimentazioni della voce umana da parte di alcuni musicisti contemporanei, e così l'ha riversata sul teatro, non confusamente e non approssimativamente, ma con una accentuazione quasi scientifica e comunque matematicamente proponibile, in tal modo rendendo l'uso della parola come oggetto estremamente disponibile e al tempo stesso estremamente preciso. Allora la interpretazione degli attori può foneticamente disporsi su una varietà di toni e di timbri che altrimenti sarebbe solo utilizzabile in sede di singolarità e di temperamento, mentre in tal modo è possibile renderla a livello in un certo senso scientifico, con una ricchezza predisposta e determinata momento per momento, a guisa di trascrizione musicale vera e propria.

Abbiamo detto gli attori: è chiaro che in una simile progettazione fonetica il gesto non può che muoversi sulla stessa linea deformante e però anche sulla stessa nozione di scientificità, ed è per questo accoppiamento di fonetica-gesto in «Zip» ad opera di Quartucci che abbiamo a suo tempo assistito al primo vero spettacolo «nuovo», nel senso di una sperimentazione che partisse da dati appunto gestici interpretativi estremamente precisi e da nozioni fonetiche estremamente precise anch'esse. Il Quartucci aveva dato agli attori di «Zip» una nozione di gesto a lui cara, di figuratività astratta, per così dire, e cioè con una contaminazione di derivazione commedia dell'arte, di libertà clownesca apertissima, di geometricità infine ad una pittura astratta, con un risultato interessante proprio per la commistione di questi elementi. In una recitazione che ne proponeva e ne distruggeva via via gli elementi singoli, recuperandone il senso e attivandone la proposta, liberamente e però con una plurima derivazione di vita e intellettuale al tempo stesso.

In un certo senso il gesto degli interpreti sotto Quartucci si profilava alla stessa stregua dei fonemi, con una complessità individuabile e accettabile nella misura in cui da una derivazione culturale ben precisa risaliva ad una offerta scenica autonomamente, sia per gli uni che per gli altri, con un accrescimento non automatico ma liberatore, sia come suddivisione di temi sia come esemplificazione tematica, allargandosi via via in tanti segni stilistici che determinavano il movimento, per artificio, non per naturalezza, dell'azione drammatica stessa. Così ci trovavamo di fronte ad un movimento che riusciva a tenersi in equilibrio tra elementi di vita e materiali letterari, sia che codesti provenissero dalla scrittura drammaturgica dello Scabia sia che risalissero dalla scrittura scenica del Quartucci, per un processo di depauperazione degli elementi di vita e per un processo parallelamente di selezione dei materiali letterari, talvolta con un'invenzione specificatamente scenica di invidiabile risultato, talaltra con un'accentuazione specificatamente letteraria di indubbia validità; e non sempre comunque in equilibrio, come si diceva, o per eccesso di letterarietà frantumata o per eccesso di stilizzazione scenica, che erano le due remore principali da amputarsi a «Zip» pur nella stesura innovatrice, nel suo insieme, senza alcun precedente consistente.

Il movimento era in particolare visivo, cioè tendeva non tanto ad occupare tanti spazi scenici (e anche quando questo avveniva era più una suggestione che una realtà drammaturgica), quanto invece a disporli visivamente alla pari, mescolando immagine parola gesti suoni quasi su una superficie unica: ed invero qualsiasi tentativo di render plastica scenicamente questa superficie risultava inferiore al movimento stesso o meglio ne deformava la tensione dal momento che non riusciva a penetrare appunto plasticamente nello spazio rappresentativo, disponendosi più agevolmente orizzontalmente, a guisa di lettura visiva di un movimento di pagina scenica. Tale movimento in effetti risultava ora di una estrema eleganza, ora di una specifica astrazione ora di una libertà inventiva inesauribile, collaudandosi e corredandosi per interventi gestico-fonetici del tipo di quelli descritti poco sopra; su una base letteraria che non tendeva tanto ora a frantumare la parola quanto a definirla foneticamente, e su una ricerca gestica che non tendeva tanto a distruggere la verosomiglianza quanto a recuperare motivi di vita e di cultura astrattamente.

La definizione fonetica e l'astrazione gestica per alternanza compivano e davano luogo a codesto movimento di superficie visiva, su cui si infrangeva già allora ogni illusione storica e di lato anche ogni illusione formale, l'una violentata da quella definizione fonetica frantumante e l'altra vietata da quella configurazione intellettuale astratta e però muovendosi da una ampia esuberanza di vita. In questo modo, per tornare ad «All'improvviso», ecco che questo stesso movimento ci ritorna in misura più relativa, come scrittura scenica, mentre risulta più preciso come scrittura scenica, proprio per la sua natura di frammento e per la sua non avvenuta rappresentazione. Mancando cioè a «All'improvviso» il riscontro scenico, ecco che la pagina scenica acquista una sua capacità singolare di formularsi in ideale rappresentazione, e quindi di rivoluzionare mentalmente spazi, oggetti, immagini, suoni, parole, nel senso che lo Scabia dà loro, di materiali disponibili a diventare materiale teatrale, indipendentemente dal loro uso scenico, e cioè in virtù della loro collocazione fisica già sulla pagina scritta.

Titolo || Forma e ideologia nella drammaturgia di Giuliano Scabia  
Autore || Giuseppe Bartolucci  
Pubblicato || Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Ed. Lerici, Roma, 1968  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 3 di 3  
Lingua || ITA  
DOI ||

Così il movimento è da inventare quanto più sembra preciso, ed è da fissare quanto più evidentemente appare mobile; voglio dire che qui la scrittura di regia funziona meravigliosamente e pericolosamente, come materiale drammaturgico e risulta invece più opinabile come materiale scenico, proprio perché vi appare più evidente quella tensione, quella contraddizione tra illusione storica e illusione formale, come abbiamo descritto all'inizio, senza che sia possibile utilizzare un retroterra gestico-fonetico reale, cioè dimostrare scenicamente, tutto dovendo riferirsi a quella scrittura di regia così precisa e così rinviabile, in quanto non sperimentata sulla scena, non prodotta al pubblico oggettivamente, come del resto essa stessa tende specificatamente.