

60 avvertenze per leggere e/o per costruire un testo - come si dice quando è stampato o pubblicato, un copione - come si dice quando viene usato in scena, e per capire che sono la stessa cosa.

**di
Luigi Gozzi**

A) CIRCOSTANZE

1) committenza: offerta e domanda;

Nella pratica dell'odierno teatro italiano la committenza è molto rara, se non inesistente. Mancano quasi completamente i punti di contatto (commissioni di lettura o simili) tra gli organismi produttivi, specie quelli ufficiali, e le proposte degli scrittori. Tuttavia succede che nonostante l'offerta sia decisamente scarsa, la domanda di lavoro drammaturgico sia frequentissima. Per lo scrittore, a titolo di consolazione, sono presenti numerose occasioni di concorso, ovvero premi alla drammaturgia che risultano appunto tutti molto affollati. Non sempre comunque la vincita di un premio vuol dire l'utilizzo del testo per la produzione spettacolare;

2) il drammaturgo e la scena;

un caso particolare, e particolarmente importante, anche se raro, si verifica quando sono i teatranti (regista, attori ecc.) a incaricare lo scrittore, a richiederne l'opera. Infatti non c'è da avere dubbi: il drammaturgo scrive (dovrebbe scrivere) per chi va in scena, anzi scrive con loro, è meglio;

3) varietà delle procedure e delle scritture; ma, bisogna chiedersi a questo punto, chi è il drammaturgo? Solo lo scrittore che stende ordinatamente il suo testo (copione) da principio alla fine e poi lo affida a chi intende metterlo in scena (regista, attori ecc.)? O invece colui che segue e organizza il lavoro altrui (regista, attori ecc.)? Mi pare che oggi ci troviamo di fronte a una casistica procedurale assai varia: dal più tradizionale scrittore di copione all'informale operatore di scena che si affida prevalentemente alla immediatezza e alla spontaneità degli interpreti. Questa varietà è una ricchezza? Probabilmente sì; ma è anche probabile che la fase o il momento della scrittura restino importanti e determinanti al buon svolgimento ed esito dell'intero progetto spettacolare. Oppure ecco un'ottima (e sintetica) definizione di Meldolesi: La drammaturgia non è solo dell'autore. Piuttosto è il luogo della volontà di parola di tutti gli artisti, attori e via di seguito;

4) il drammaturgo e il mestiere; d'altra parte non è il caso di far ricorso alla abusata ma povera nozione di mestiere. Attraverso l'uso e l'invenzione delle sue tecniche lo scrittore di teatro compie precise scelte di poetica, o meglio elabora e articola una sua poetica drammaturgica e teatrale;

5) il drammaturgo e l'attualità; è opportuno prediligere gli argomenti nuovi; ma senza dimenticarsi che per molto tempo (secoli) si è andati avanti (e spesso piuttosto bene!) rielaborando il repertorio. E poi non è detto che il riferimento esplicito e diretto alla situazione (sociale, politica ecc.) sia il criterio più efficace; ciò che a volte può essere avvertito come necessario, in altre circostanze è inutile e semplicemente conformista.

B) PUNTI DI PARTENZA

1) identificazione di un tema e approccio;

Pare a volte che stia tutto lì, nella scelta iniziale, anche se non è vero; ma certo la scelta del soggetto (come si dice nel cinema, oppure dell'argomento, come è scritto nelle commedie cinquecentesche, o della fabula ecc.) è di grande importanza e condiziona buona parte di ciò che verrà dopo. Prova ne

sia che anche quando si decide di non definire il tema scelto (o si fa finta che sia andata così), il più delle volte ci si accorge che questa scelta è già avvenuta e il problema è quello di renderla effettivamente operante. Naturalmente questo avviene, quando e se avviene, attraverso la successiva rielaborazione;

2) adattamenti;

il drammaturgo, si sa, dalle nostre parti o è un 'classico' o non esiste, non viene nemmeno nominato in locandina. Tanto più quando si impegna in adattamenti o riscritture (o ne viene richiesto). Come se la riscrittura fosse una attività poco importante. Probabilmente viene giudicata poco 'creativa' (termine da usare almeno con parsimonia).

Anche se non se ne può fare una regola c'è da essere convinti che la scrittura teatrale viva e sia viva nel rapporto e nel confronto (anche) con altre scritture;

3) autobiografia;

qualsiasi scrittore è per definizione autobiografico, ma l'autobiografismo non è l'autoreferenzialità. Che è anche altrove fastidiosa, ma soprattutto in scena, luogo dove si ha sempre a che fare con gli altri. I quali, tutti, a cominciare dagli attori, si impadroniranno esplicitamente delle intenzioni, delle parole, dei modi ecc. del cosiddetto autore. E naturalmente lo stesso, se va bene, avverrà anche da parte del pubblico;

4) riferimenti generici, materiali vari;

la convenzione rappresentativa che regge la impostazione drammaturgica e poi scenica si basa, per dirla con Stanislavskij, sulla 'credibilità', cioè sulla coerenza e compattezza interna.

Tuttavia sono quasi sempre i riferimenti al mondo circostante che conferiscono alla scrittura immediatezza e fruibilità. Anche se bisogna evitare che i riferimenti all'oggi diventino un richiamo troppo facile ed esplicito nei confronti del pubblico;

5) integrazioni, estrapolazioni o citazioni;

Pirandello ha scritto uno dei suoi testi maggiori, Enrico IV, citando alla lettera, nelle battute, frasi intere tratte dal saggio di uno storico tedesco. Anche la citazione, magari documentaria, fa parte del materiale drammaturgico.

C) COMPIUTEZZE E PROCEDURE

1) scelta di un modello formale;

quella del modello formale è probabilmente la vera scelta di partenza, specie se si considera l'ampiezza e la varietà di possibilità. Non siamo più abituati a certe classificazioni da manuale (solo la Siae si ostina a chiedere se si tratti di commedia o tragedia o scenetta...), ma un modello, anche inedito o assurdo o paradossale chiunque si metta a scrivere per la scena, in testa e nel suo progetto, sicuramente ce l'ha. Un esempio autorevole: Strindberg sottotitola La signorina Giulia, 'tragedia naturalistica' (che è più che un ossimoro, letteralmente un controsenso);

2) copione 'molto scritto' e copione 'poco scritto';

ovvero copione che contiene la regia o invece copione che non la contiene.

Non c'è molto da dire: allo stesso autore può capitare di variare le caratteristiche della scrittura; starà ai teatranti (regista ecc.) interpretare anche il copione poco esplicito, che sottintende e probabilmente vuol lasciare più ampio margine al momento dello spettacolo;

3) disponibilità del copione, sua incompletezza;

comunque il copione o testo drammaturgico è, per sua natura e per la scelta che il drammaturgo ha fatto e via via porta avanti, testo disponibile e incompleto.

Aggiungiamo: se oggi da più parti giustamente si insiste sulla incompletezza di qualsiasi testo, sulla complementarità tra il testo dell'autore e l'intervento del lettore o del fruitore (v. al proposito Eco), ciò vale al doppio per la drammaturgia, che può essere considerata nient'altro che l'inizio di un procedimento che altrove e anche da altri sarà portato a termine.

Per quanto possa sembrare assurdo, prassi e teorie odierne del teatro sembrano occuparsi pochissimo e malvolentieri di tutti i livelli di cooperazione testuale;

4) montaggio;

il cinema ci ha regalato, tra le altre suggestioni, anche una nozione e una pratica che alcuni considerano fondamentali e caratteristiche del nostro odierno modo di comunicare: il montaggio. Che suppone disponibilità alla variazione nella costruzione e messa a punto della esposizione complessiva (vicenda, intrecci, punti di vista). Soprattutto l'abitudine e la disponibilità al montaggio contengono un diverso modo di considerare lo spazio e il tempo che cessano di essere categorie definite una volta per tutte. Ed è principalmente questa disponibilità a consentire al teatro d'oggi una mobilità e articolazione che lo rende più capace di affrontare temi, conoscenze e sistemi relazionali a noi vicini e più congrui al nostro mondo. Ed è anche probabile che questa diversa sensibilità ci incoraggi a rileggere in modo nuovo testi del passato.

5) modifiche testuali in corso d'opera (durante l'allestimento);

se è vero che le procedure per la costruzione del copione possono essere le più diverse, è da considerarsi vantaggiosa la posizione (e la pratica) dell'autore che accetta variazioni o modifiche in corso d'opera e in particolare al momento dell'allestimento (intervento del regista, degli attori ecc.). Vale la sentenza di Borges: : il concetto di testo definitivo appartiene solo alla religione o alla stanchezza.

D) POSIZIONATURA DEL COPIONE

1) livello di verosimiglianza;

la preoccupazione per un certo tasso di 'realismo', o, come si sente dire con troppa frequenza e approssimazione dai teatranti, 'naturalismo', genera equivoci. La verosimiglianza, di cui qui parlo, ha relativamente poco a che fare col naturalismo vero e proprio, non coincide col naturalismo storico né per l'urgenza della denuncia né per lo scrupolo documentario che lo caratterizzarono; accade spesso che in realtà criteri realistici o 'naturalistici' siano preferiti perché li si considera di più facile comprensibilità e gradimento da parte del pubblico. Tuttavia il criterio della verosimiglianza il più delle volte e anche per testi e spettacoli ben poco 'realistici' è importante. In scena ci sono pur sempre delle persone o esseri umani (perfino quando si tratta dei loro simulacri) e c'è largamente da dar ragione allo spettatore quando da parte sua vuole mettere in moto quel processo di identificazione che è fondamentale nello spettacolo.

2) dimensione riflessiva e dimensione transitiva;

Detto meglio: ogni segno o processo rappresentazionale comprende una doppia dimensione e cioè una dimensione riflessiva (che è quella) del presentarsi e una dimensione transitiva (che è quella) del rappresentare qualcosa. (Essa ha perciò) un duplice effetto: l'effetto di soggetto e quello di oggetto, ovvero 'opacità' e 'trasparenza' (Marin, che si rifà in parte a Derrida)

3) prossimità-contiguità con altre forme spettacolari;

di qui, dalla constatazione che lo spettacolo non può non operare senza questa contrapposizione o dialettica detta sommariamente self versus speaker, la opportunità e anzi la necessità di pensare la spettacolarità, dal cinematografo ai burattini, come un vasto genere unico, tenendo ovviamente conto nella operatività dei generi, sottogeneri e specificità. Non ritengo interessante e solo fortemente limitativa la posizione abbastanza diffusa di chi tutto il tempo si preoccupa di definire lo

statuto eterno e immutabile del teatro e, ovviamente, della cosiddetta teatralità. E' molto più fattiva la scelta di chi vuole creare o inventare *mésalliances* tra un genere e l'altro o tra più generi;

4) fisicità, mito e alterità;

E' quasi certo che il teatro, il dramma possiedono tratti che lo caratterizzano fortemente e lo distinguono anche da altre forme spettacolari concorrenti, come la sua immediata presenzialità (il teatro parla sempre al presente, si dice) o fisicità e corporeità (si dice, con espressione lugubre, spettacolo dal vivo), e quindi la dimensione effimera (o quella che oggi si dice performativa, o con prevalenza del performativo). E' probabile che da queste caratteristiche non si possa prescindere, pur non considerando le sue modalità come immutabili. Oppure si dice spesso che il teatro celebra sempre un mito, essendo il mito la esposizione quanto più larga possibile di un profondo substrato culturale. E ancora: che per questo inevitabilmente sembra che il teatro non possa fare a meno, e più di altre arti, di celebrare se stesso, o la sua stessa celebrazione. Ma tutto ciò, anche se è vero o almeno ci si può credere, non è quello che conta. La cosa importante (e che mi ripeto fin da principio senza averla capita del tutto) è che in realtà il teatro non fa altro che mettere il soggetto (l'io, o la persona) di fronte all'altro, o come si dice, alla sua alterità. (v. per questo Tomasino e la sua interessante rilettura del FortDa freudiano)

5) l'eccezionalità e la serie;

è possibile inoltre catalogare lo spettacolo o gli spettacoli d'oggi secondo due categorie abbastanza ben differenziate. Ci sono gli spettacoli che appartengono alla quotidianità e perciò alla serie, e degli altri che pretendono l'eccezionalità. Nel caso di spettacoli riprodotti o riproducibili come il cinema o lo spettacolo televisivo, l'eccezionalità è data da circostanze esterne (le 'prime', i festival o casi analoghi, basta pensare alla 'diretta' televisiva) ma per il teatro è diverso. Anche se è vero che lo spettacolo teatrale non è più collegato e intrinseco alla festività, si può ben fare la distinzione tra gli spettacoli fin da principio destinati a durare e a ripetersi (indefinitamente?) e quelli che invece nelle intenzioni degli autori scelgono di limitarsi a un'unica occasione (o a pochissime? Conta il numero?). Sfruttando la sua inevitabile irripetibilità o discontinuità il teatro scopre allora occasioni e luoghi anch'essi eccezionali. Può accadere che sfortunatamente alcuni pratichino simili circostanze convinti della qualità comunque assicurata all'esibizione o spettacolo che venga allestito in un luogo particolare (un teatro antico, ad esempio).

E) CONTENUTI FUNZIONALI

1) intrecci principali e intrecci secondari;

la fabula o tema o soggetto è probabile contenga potenzialmente un numero abbastanza alto ma non infinito di possibilità di sviluppo; l'intreccio o gli intrecci costituiscono l'esplorazione di una certa parte o quantità di tali possibilità (non di tutte certamente).

Oppure: l'intreccio si costruisce via via e di volta in volta all'interno della fabula o forse è l'intreccio stesso a definire e scegliere, costruendo in tal modo la sua fabula (Brooks). Quale delle due definizioni si preferisca, la distinzione tra intreccio principale e intrecci secondari e di conseguenza tra le azioni che il primo e i secondi contengono è perciò importante perché coinvolge la tendenza più o meno forte a esaurire il tema o soggetto o invece a lasciarlo indefinito. E questa è certamente una delle scelte fondamentali del drammaturgo. L'unica certezza è che nessuna scelta garantisce della qualità del risultato finale;

2) identificazione e importanza di strutture rappresentative;

si può sostenere che buona parte del lavoro del drammaturgo si svolge ai nostri giorni nella identificazione delle strutture rappresentative (osservazione di Richard Schechner: in molta drammaturgia novecentesca le regole sostituiscono le trame) che vengono perciò ad acquisire

maggiore importanza dell'intreccio e che si affidano largamente alla ripetizione (e alle necessarie varianti o variazioni).

E' facile, per chiarezza, elencare alcune occasioni di frequente iteratività: scontri diretti, rivalità, abbandoni, storie di gruppi ecc.

3) centralità del protagonista e/o di personaggi principali;

il protagonista non è solo un personaggio di rilievo, esso ha (spesso ha) un ruolo di grande importanza sul piano funzionale. Ci sono testi drammaturgici che preferiscono (scelgono di) non privilegiare una figura centrale ma distribuiscono i compiti tra varie figure. Il problema non è molto diverso per altre forme e generi espositivi, ad es. il romanzo; si tenga conto però che per quanto ci riguarda, cioè nel teatro la semplice considerazione che il protagonista drammaturgico sarà impersonato da un attore (e probabilmente di una certa importanza, o caratura - anzi capita che la parte venga scritta per lui) raddoppia l'importanza e il peso della figura del protagonista. Ciò che rischia di risultare ingombrante immediatamente e soprattutto cambiando l'interprete. L'argomento va allargato al più complesso problema della distribuzione dei ruoli, ovvero: quanto dipende la locandina (elenco dei personaggi) dall'assetto contestuale reale e/o possibile della compagnia teatrale?

4) funzioni e caratteri del personaggio;

il personaggio si dota subito (a volte fin dal titolo) di alcuni caratteri e funzioni. Si capisce immediatamente che abbiamo a che fare con un eroe, con un 'carattere' ecc. E' probabile che la scelta fondamentale da mettere in atto circa gli attributi del protagonista o dei personaggi importanti riguardi oggi la contrapposizione tra operatività e problematicità (o attivismo versus inerzia o inconcludenza, se non passività). L'elenco potrebbe essere lungo, va sicuramente da Ibsen a Beckett, comprendendovi anche molte riletture e adattamenti (leggi: regie) di opere del passato. Ma è opportuno dire che a questi risultati novecenteschi non bisogna per forza attenersi o arrendersi. Sono sicuramente modelli difficili da evitare o da scalzare: attraverso queste figure è stata certamente identificata la tipologia più 'forte' dell'uomo contemporaneo, la contrapposizione tra l'attivismo ideologico-pragmatico e la rinuncia, l'accettazione e la passività;

5) importanza data alla fine o conclusione;

quanto detto sopra non può non influire sul problema del finale o conclusione. Se non vogliamo mandare a casa lo spettatore catarticamente consolato, allora molti finali sono deliberatamente falsi o posticci come insegna Brecht in Dreigroschenoper fin dal '28, ma comunque il problema resta. Cosa ce ne facciamo del finale? Aggiunta: il finale o conclusione deve per forza riportarci all'inizio grazie a riprese tematiche o stilistiche, come spesso succede o si dà in molte rappresentazioni? o non è meglio che lo spettacolo sia capace di rimandarci ad altro, a un esito e un risultato che dobbiamo (deve lo spettatore?) rielaborare successivamente? o per lo meno il finale gli suggerisca di farlo?

F) IL PERSONAGGIO: INTERPRETAZIONE

N.B. uso il termine 'personaggio' ben consapevole di quanto sia attualmente compromesso da inutili e arretrati psicologismi. Altre espressioni in uso mi sembrano d'altra parte astratte e decisamente accademiche. Proviamo a dire che in una accezione meno banale il termine 'personaggio' comprende sicuramente anche lo storico 'ruolo', il gergale 'parte' e forse altri ancora.

1) caratteri 'moralì' del personaggio: simpatia e accettabilità;

questi sono gli aspetti più intrinseci alla dimensione tradizionale del 'personaggio'. Essi d'altronde dipendono (dipenderanno) in larga misura dal momento performativo (in altre parole dall'attore e

dalla sua interpretazione). Ciò conferma l'inevitabile empatia e le necessità di collaborazione tra scena e platea nella costruzione dello spettacolo;

2) caratteristiche fisse e mobili del personaggio;

il personaggio è dotato di attributi più o meno importanti e significativi. Alcuni di essi hanno valenza nel rapporto con il contesto scenico, altri invece raggiungono più direttamente lo spettatore; alcuni attributi o qualifiche inoltre hanno maggiore stabilità mentre altre possono (vogliono) variare di volta in volta, di situazione in situazione. Si tenga sempre presente che a ben guardare un personaggio non è altro che un insieme o fascio di attributi e si ricordi l'osservazione di Schechner : gli esseri umani sono gli unici tra gli animali a sostenere ed esprimere contemporaneamente identità multiple e ambivalenti;

3) elementi contraddittori o dialettici nel personaggio;

addirittura una o più caratteristiche del singolo personaggio possono essere basate su elementi contraddittori. Il più delle volte si tratta di personaggi complessi e di difficile definizione;

4) psicologie particolari e/o psicopatologie;

una delle maniere più diffuse di vincolare un personaggio a caratteristiche ben precise è quella di inchiodarlo a una psicologia particolare, meglio ancora a una psicopatologia, anche momentanea (stati alterati o confusi). Senza dubbio c'è il rischio di ridurre notevolmente le sue possibilità di essere attivo;

5) funzioni metalinguistiche di uno o più personaggi;

il personaggio si definisce nel suo ruolo e nelle sue funzioni attraverso delle specificità (attributi, o caratteri) presenti subito o che vengono via via emergendo anche attraverso varianti. Tra le specificità del personaggio (dei personaggi) occorre tenere particolarmente presente come rilevante, la funzione 'riflessiva' e/o di autodefinizione o di definizione della complessiva situazione; essa può essere attribuita a uno o più personaggi. Si ricordi per esempio il ruolo del tradizionale *raisonneur*, colui che descrive la situazione e ne fa il punto. Tale funzione è spesso esplicitamente sostenuta da espressioni di tipo metalinguistico o gnomico o altre che comunque possono in qualche modo essere associate a tale tipologia.

G) DIEGESI E MIMESI

1) designazione dello spazio o degli spazi scenici;

compito specifico del drammaturgo o di chi si faccia carico di questo ruolo è la designazione dello spazio scenico, operazione fondamentale che il più delle volte si svolge inizialmente (non sempre e non tutta) per impostare l'inevitabile carattere mimetico della rappresentazione. Senza di essa qualsiasi azione si svolga davanti a noi rischia di cadere *tout court* nella diegesi e il palcoscenico da luogo rappresentativo diviene tribuna, pulpito, cattedra ecc. Come avverte Eco, i segni iconici (di cui è fatto lo spazio scenico) riproducono...le condizioni di rappresentazione e di percezione...e servono alla presentazione di istruzioni per la produzione di significati. Di più: è attraverso la definizione del luogo che si può assicurare al personaggio (all'attore) un carattere trasferale (Brooks sulla scorta di Freud) e perciò la necessaria qualità simbolica alla rimemorazione del passato o alla progettazione del futuro. Naturalmente può essere molto stimolante, oggi come in passato, alternare anche rapidamente l'una e l'altra dimensione, quella mimetica e quella espositiva o diegetica e ne abbiamo validi esempi. E' anche probabile che noi siamo incoraggiati in questa direzione dalle varietà di caratteristiche del più diffuso strumento di comunicazione (e di spettacolo?) qual è la televisione;

2) fasi preparatorie e climax;

il testo (e lo spettacolo) si costituisce trovando un suo ordine e un suo sviluppo: quale che sia la fattualità dello spettacolo è possibile distinguere un momento preparatorio (o più momenti) che trova esaltazione e tensione in un momento (o più momenti?) successivi. Naturalmente si possono considerare (e usare) anche vecchi termini e precettistiche come la collocazione della 'scena madre', o climax verso la fine del secondo atto (quando si usavano i tre atti), ma senza fidarsi troppo, la sensibilità e le forme di attenzione e di partecipazione sono cambiate e cambiano in continuazione;

3) anticipazioni, ritardi e circolarizzazioni:

l'anticipazione (e quindi il presupposto di un'attesa) è certamente criterio funzionale della drammaturgia e dello spettacolo; altrettanto può dirsi del ritardo che a sua volta crea un diverso tipo di aspettativa. E certamente il teatro condivide queste funzioni con altri generi espositivi come la narrativa, di qualsiasi genere (senza parlare di altre forme spettacolari, come il cinema, ovviamente). Ma forse si può dire che quelle che vogliamo chiamare un poco sinteticamente 'circularizzazioni' (insistenze, ripetitività, iterazioni ecc.) hanno nella spettacolarità una funzione più rilevante e significativa. E di più: forse è il teatro che deve 'ripetere' davanti agli spettatori e per la capacità degli attori le varianti di una situazione iniziale. Di qui poi discende l'importanza in scena degli improvvisi cambiamenti o sorprese (non a caso dette colpi di scena) e d'altra parte la forte tendenza della scena a porre lo spettatore di fronte a delle scelte se non ad autentici enigmi;

4) disposizioni sequenziali:

quanto sopra è poi effettivamente messo in moto e agito da disposizioni e forme sequenziali che possono in scena e grazie alla grande elasticità della scena sfruttare alternanze, gradazioni, ellissi e intensità che altrove sono più difficili e più rare. E' quasi più facile per il teatro dare evidenza alle conflittualità che suggerirle. Il mélo in scena insegna;

5) cornici e mises en abyme;

in scena la 'cornice' c'è sempre, qualunque sia il luogo in cui si agisce, il tema che si tratta, la performance che ne viene fuori. La sua mise en abyme parziale o totale consiste nello scegliere tra la inevitabile convenzionalità che non si può forse evitare e il possibile e auspicabile ricorso all'aleatorio e al provvisorio. E' il provvisorio, ciò che di-volta-in-volta è uguale ma sempre diverso che in definitiva regge l'intera operazione dal progetto-testo alla singola replica.

H) SISTEMI RELAZIONALI

1) autorità e competenza dei personaggi;

non allarmi la parola 'autorità'. Anche se può essere vero che il teatro si diverte (è ovviamente portato) a mettere in scena l'autorità (in senso civile e morale), qui si allude semplicemente all'autorità o autorevolezza che un personaggio ha presentandosi con quegli abiti, con quei gesti, con quelle parole. Si potrebbe semplicemente parlare di congruità. Diverso è il caso della competenza: la scena rappresenta molto frequentemente la falsità e l'inadeguatezza. Gli esempi sono infiniti: dallo sciocco al fanfarone, a chi si spaccia per un altro ecc. e non riguarda solo la scena comica, come potrebbe sembrare a prima vista;

2) cambiamento dei punti di vista;

la scena (il luogo scenico definito dalla scenografia), almeno in una drammaturgia tradizionale sembra assicurare una notevole continuità e compattezza allo sviluppo della vicenda e alla sua esposizione. In realtà siamo in presenza di continui cambiamenti, alcuni macroscopici, come l'entrata e l'intervento di un nuovo personaggio (tradizionalmente si segnalava la numerazione delle scene secondo questo criterio), e altri meno evidenti e più affidati alla esecuzione del dramma. Il drammaturgo, con varie impostazioni da affidarsi o meno alle didascalie, può decidere di

frantumare la scena in più luoghi, aumentando probabilmente le possibilità di variazione e di velocità di esposizione e soprattutto i cambiamenti di punti di vista;

3) concorrenza: dialogo e forme monologanti;

la contrapposizione tra monologo e dialogo è fin troppo evidente e riguarda tutti i momenti della elaborazione dello spettacolo dalla stesura drammaturgica alla messa in scena alla fruizione dello spettatore. In realtà la contrapposizione è approssimativa e impropria: esistono monologhi (e si possono comporre) che sono dispersivi e riguardano solo in minima parte chi li pronuncia ma piuttosto l'intero andamento del dramma. Così come esistono dialoghi che non prevedono contrasti o confronti tra due o più personaggi. Addirittura la drammaturgia contemporanea (citiamo Beckett per tutti) ricorre spesso a formule antifonarie

Diciamo allora che esiste tra l'una e l'altra maniera una concorrenza che in gran parte è formale e probabilmente riguarda la chiarezza espositiva e il tipo di tensione che si vogliono raggiungere e mettere in campo. Ma può anche darsi che la concorrenza rispecchi e riproduca sistemi relazionali propri della compagnia o troupe (o della sua tipologia). Da verificare naturalmente quanto i sistemi relazionali di compagnia (compresi autorità, esperienza, gerarchie ecc.) rispecchino-riproducano a loro volta sistemi relazionali della società coeva;

4) dialoghi d'autore e dialoghi di personaggi;

è una scelta dell'autore: se far usare dai personaggi una lingua e un complessivo linguaggio compatti e univoci, o preferire invece una notevole variegatura e dissimiglianza. A meno di non far ricorso a differenziazioni che appaiono abbastanza standardizzate (è il caso notorio della cosiddetta Commedia dell'Arte, riproposta di frequente come un vero e proprio spettacolo folkloristico), o non vi siano ragioni intrinseche, che fanno scegliere tematicamente il multilinguismo, è probabilmente opportuno tener presente che il cambiamento di lingua (e linguaggio) rischia di alterare troppo frequentemente il frame o cornice, di provocare uno straniamento a volte inutile;

5) trattamento della durata temporale;

uno dei luoghi comuni più diffusi e più scoraggianti è quello che sostiene essere la scena il luogo della presenza o presentificazione. Sì, è vero: ho davanti a me un personaggio che, facciamo il caso, opponendosi ad una sventura cerca di capire che cosa in quel momento accade. Ma subito osserviamo che il personaggio (e noi con lui) vuole sapere che cosa è successo prima, nel passato; e come se non bastasse lo stesso personaggio cerca anche di sapere come andrà a finire e che cosa può decidere in proposito. (Abbiamo messo insieme uno schema che può servire per Edipo re, ma anche per Casa di bambola e perfino per Aspettando Godot). Infatti la scena (la drammaturgia), proprio servendosi della evidenza del presente, più che altro ci dice, ci indica e ci predice come e quanto si può parlare del passato e del futuro. Di quanto quell'autore (e quella scena) ci possa parlare (che vuol dire nominare, descrivere) dell'uno e dell'altro. Per questo forse, nonostante il teatro sia così vicino e così congruo alla morte, essa è in qualche misura irrepresentabile in scena. (accanto alle solite tragedie greche che evitavano, lo sanno tutti, le morti in scena, viene da citare Goldoni che nell'avvertenza a I due gemelli veneziani, dichiara che la morte in scena, è un errore che lui non commetterà più; e che oltretutto e molto praticamente c'è anche il problema di far uscire il 'cadavere'); I) DIALOGICITÀ'

1) dialogicità e retroazione;

caratteristica fondamentale della dialogicità, diversamente da altre forme espositive è quella di porre la necessità della retroazione (molto diffuso il termine anglosassone feed-back). Si prenda ad esempio la redazione di un verbale giudiziario, che deve contenere, se in forma dialogica, il nesso domanda-risposta, così come infinite altre occasioni del genere.

Naturalmente queste verbalizzazioni possono essere incomplete, e la retroazione può non essere presente per le più varie ragioni, compresa la decisione o l'impossibilità dell'interlocutore di rispondere. Ma anche il silenzio può essere una risposta.

Un caso particolare e interessante nella drammaturgia riguarda l'incongruità delle lingue e dei linguaggi messi in opera. In questo caso è probabilmente la cornice rappresentativa a costituire la possibilità di convivenza e di funzionamento tra le incongruità.

(In altri casi particolari, che poi riguardano buona parte della drammaturgia italiana da sempre dedita all'uso di dialetti, lingue locali, o gerghi è la cornice ad assicurare la maggiore comprensibilità e diffusione del copione e del prodotto teatrale. E allora forse si può dire che questo teatro non mette in scena altro che la sua incongruità).

Si ricordi anche che il comico, e non solo il teatro comico, è fondato sulla mancanza (impossibilità, insufficienza) di retroazione;

2) peso e consistenza delle didascalie;

la didascalia è, nella nostra drammaturgia, scritta in corsivo e spesso collocata fra parentesi e sembrerebbe facile da definire: in essa e per mezzo di essa l'autore descrive ciò che in scena va fatto (andrà fatto) da chi metta in scena il testo (attori, regista ecc.). Ma non è così semplice: possiamo distinguere almeno tre tipi di didascalie. Il primo tipo riguarda il luogo dove l'azione si dovrà svolgere, descrive cioè la scena (e la scenografia), la seconda si occupa di atti o gesti che di per se stessi possono valere intere azioni, se non l'intero dramma ('l'uccide', 'l'abbraccia' ecc.), almeno l'intera scena; altre azioni descritte nelle didascalie sono molto consuetudinarie e ad esse appartengono ad es. i saluti ecc. (non è detto però che anche le occasioni più consuete non abbiano un valore particolare ecc.). Infine abbiamo le didascalie che hanno un valore 'modale' e il più delle volte riguardano l'intonazione delle battute o appunto le modalità e le circostanze (psicologiche o di altro genere) in cui le battute vengano pronunciate (l'autore ricorre alla didascalia a volte per dirimere una possibile ambiguità, più spesso perché pretende una particolare intensità da parte dell'interprete).

Non ci sono regole per la stesura delle didascalie: c'è chi è parco e chi sovrabbonda, e lo stile di scrittura è dei più vari (non ho mai capito - e non ho mai trovato chi me l'abbia sufficientemente spiegato - perché Pirandello usasse il futuro nelle didascalie, probabilmente perché, come è noto, si fidava pochissimo degli attori).

Non è finita qui: tutto il copione, voglio dire anche la parte 'da recitare' contiene didascalie sia pure implicite. Ciò è particolarmente evidente per forme teatrali che non conoscono l'apparato scenografico (solito es.: il teatro elisabettiano, vedi lo studio di Masolino d'Amico sulla scenografia verbale), ma la considerazione può essere allargata: come si può ad esempio mettere in scena (o anche solamente leggere) *Les bonnes* di Genet senza tener conto di come le due protagoniste sentano e vivano il luogo scenico ecc.;

3) regolarità del dialogo (turni di battuta)

trattando delle differenze o differenziazioni tra i turn over che si verificano nella realtà (o quotidianità) e nella drammaturgia molti autori (linguisti, semiologi ecc.) sostengono che nel secondo caso si osserva una maggiore regolarità rispetto al primo caso. E senza dubbio questa osservazione può essere veritiera per una serie di casi. E così ad esempio la retorica drammaturgica ad esempio ha inventato a suo tempo il termine sticomichia non solo perché tale pratica era usuale nella tragedia greca, ma anche perché corrispondeva a un ben preciso criterio di chiarezza e simmetria nella pratica e nella precettistica.

A ben guardare però il problema si pone anche nella dialogicità quotidiana: in particolare sarebbe opportuno far caso a quelle situazioni istituzionali in cui la regolarità e probabilmente anche la simmetria (diversa ogni volta) si impongono come precisa regola di comportamento verbale. Per fare un esempio facilmente comprensibile, si prenda il caso di un interrogatorio (giudiziario, terapeutico, un esame scolastico ecc.) durante il quale i partecipanti sono (sarebbero) tenuti a rispettare precise regole di comportamento verbale e anzi l'osservanza di tali regole viene giustamente ritenuto un buon risultato, un esito felice della prova.

Sulla base di questa considerazione possiamo dire che ogni copione stabilisce autonomamente, anche se probabilmente tenendo conto di stilemi vigenti, i criteri a suo giudizio più efficaci di turn over. E questo vale anche quando ci troviamo di fronte a schemi rigidi ed estremamente formalizzati. Ecco che allora il confronto con la 'naturalzza' del parlato quotidiano perde di consistenza e di importanza;

4) frequenza e funzione delle implicature;

è uno degli aspetti più delicati e intricati del dialogo e del sistema relazionale che il dialogo è in grado di sviluppare; apparentemente e a prima vista il dialogo consiste in uno scambio di opinioni e di punti di vista tra i due o più interlocutori ma non è difficile scoprire, proprio per le caratteristiche dello scambio dialogico, che certamente è importante ciò che viene esplicitamente detto (ammesso, confessato, ordinato ecc.) ma altrettanto rilevante è ciò che resta implicito e anzi tale deve rimanere perchè lo scambio sia efficace.

E perchè l'implicatura, il sottinteso sono importanti e fondamentali? Per svariate ragioni: perchè la ripetizione di ciò che sappiamo già sarebbe banalmente noiosa; ma soprattutto perchè è proprio attraverso gli 'impliciti' che passano i sentimenti, le affettività, le intese di vario genere; perchè, e questo vale in particolare per la scena, tra due che parlano per sottintesi un terzo (in questo caso lo spettatore) è escluso, o quanto meno capisce e non capisce (non completamente almeno) ciò che gli interlocutori si dicono e si scambiano; perchè è sull'implicito (e anche sul suo fratello gemello che è l'equivoco) che si fonda l'ironia e la comicità; e infine perchè è sempre sull'implicito, il taciuto, il detto e il nondetto che si fonda la menzogna, che è poi una delle trame fondamentali della rappresentazione;

5) asse interno ed asse esterno;

a questo punto bisogna avvertire che è proprio di qualsiasi rappresentazione anche di quella quotidiana (l'ovvio riferimento è a Goffman) il continuo doppio registro di cui si serve il parlante nei confronti dell'interlocutore. L'esibizione consta e può servirsi contemporaneamente o a distanza ravvicinata di due canali comunicativi, quello relativo all'interlocutore (agli interlocutori) in scena (ovvero nel luogo della rappresentazione) e quello rivolto a terzi che per abbreviazione chiamiamo pubblico.

Di qui le indicazioni esplicite sui più vari copioni: 'al pubblico', 'a parte'; di qui la necessità, ogni volta di scoprire a chi l'attore si sta rivolgendo e da chi si vuol far vedere e sentire. Osservando che drammaturgicamente una delle occasioni più interessanti è quella in cui c'è o si costituisce un pubblico interno al palcoscenico: qualcuno assiste e persino spia, consapevole e visibile o meno a ciò che l'attore dice e fa verso un altro (altri) o perfino in solitudine.

Questa avvertenza è particolarmente importante per consentire all'intera comunicazione (o trasmissione) teatrale momenti di autoreferenzialità o riflessione metalinguistica, di generica didascalicità, di passaggio dalla mimesi alla diegesi, ovvero dalla rappresentazione alla esposizione narrativa (asse esterno versus asse interno - v. per questo Mizzau). Va osservato però che esasperandosi ed esagerando l'utilizzo dell'asse esterno si corre il rischio di una banalità oggi diffusa che rincorre la tematica un po' stucchevole della incomunicabilità continuamente enunciata. (Che noia comunque l'attore che non sa o non vuole trovare di volta in volta il canale 'giusto', la direzione a cui deve rivolgersi ed è felice di fare, come sta facendo, lo sciocco narciso televisivo!).

L) COOPERAZIONE

1) l'ostensione;

Non c'è dubbio che lo spettacolo pratichi l'ostensione, se con questo termine si vuole indicare la 'messa in mostra' di qualsiasi materiale sia che esso abbia un valore iconico, indicale o simbolico. L'ostensione è inizialmente nient'altro che la esibizione di un oggetto. Segue che non è escluso che altre forme comunicative facciano uso dell'ostensione (ad esempio un romanzo può essere

pubblicato con illustrazioni) ma l'ostensione riguarda specificamente lo spettacolo e anzi tra tutte le forme spettacolari, il teatro.

Ora, data l'evidenza che il luogo scenico può avere e frequentissimamente ha, quale che sia la portata della raffigurazione, anche nel senso che si diceva sopra, di semplice 'messa in mostra', diviene importantissimo il rapporto tra ciò che si agisce (avviene, viene fatto accadere dagli attori i quali sono peraltro anch'essi elementi della ostensione) e appunto il luogo così com'è (com'è stato configurato dalla natura, dalle circostanze o da una volontà di rappresentazione). Tra il luogo e l'azione o l'agente ovvero attore.

Il quale attore a sua volta, insieme e in concomitanza con il drammaturgo, è fornito di precise forme linguistiche (dagli specialisti chiamate accuratamente deittiche o indicali) che agganciano e per certi versi vincolano l'attore (l'azione) a quel luogo e a quel tempo.

Certo, non è impossibile rinunciare a tale incessante precisazione di tempo e di luogo, ma viene il sospetto che così facendo, cioè facendone a meno, si voglia correre deliberatamente l'alea dell'astrazione;

2) direzione e inclusività della battuta;

le battute del copione (battuta = termine gergale: vi si comprenda perciò qualsiasi azione sufficientemente definita, spesso indicata nelle didascalie) sono sicuramente indirizzate. A chi? A un altro attore-personaggio oppure direttamente al pubblico. Non si esclude che le battute possano apparentemente non essere indirizzate a nessuno, cosa che il più delle volte dà luogo a forma di soliloquio. Anche nel cosiddetto soliloquio l'attore è incoraggiato (dal drammaturgo) a trovare o inventarsi un interlocutore. Si tratti del pubblico, di una presenza 'assente', dello sdoppiamento (o moltiplicazione) del ruolo (dei ruoli) e delle identità del parlante, nessuno mai pratica effettivamente il soliloquio. Nemmeno nella vita reale e nella patologia. Al massimo siamo in presenza di un monologo falsamente dialogante.

Non è quindi per ragioni formali che il monologo- soliloquio si distingue dal dialogo, quanto per ragioni di contenuto. Partiamo dalla constatazione che in ogni dialogo (in ogni momento di esso) il singolo parlante si rivolge al suo interlocutore prendendo in considerazione ciò che l'altro sa e conosce, la sua competenza, la sua volontà, vuole effettivamente convincerlo di qualcosa o a fare qualcosa. Anche quando si limita a intrattenerlo, e apparentemente vuole ben poco dall'altro (faticità).

Ma attenzione: quando comunica qualcosa all'altro, cosa sa di lui, e come lo considera, e a quale parte della sua personalità si rivolge? Oppure: quali aspetti della comunicazione privilegia?

Trascurando il fatto che si possa, complessivamente o in parte, dire il falso, mentire.

Ecco che entra in campo un'altra nozione, accanto a quella di direzione di battuta, che chiamiamo per brevità di 'inclusione' (ovvio che comporta anche quella complementare di esclusione): che cosa io comprendo (includo) sia di me che parlo, sia del mondo circostante, sia del mio interlocutore e del suo mondo, mentre gli parlo? E che cosa invece esplicitamente o implicitamente escludo?

3) convenzionalità e cerimonialità;

possiamo chiamare l'inclusività (di cui sopra) in altro modo, possiamo anzi considerarla come facente parte di una dimensione più ampia che descriviamo momentaneamente come la convenzionalità (o le convenzioni) del dialogo. E' la ragione per la quale definiamo una chiacchierata 'amichevole', e un colloquio 'ufficiale'. Si tratta di scambi di parole e di opinioni che avvengono sulla base di precisi rapporti e convenzioni ampiamente condivise (si pensi alle formule di cortesia compreso l'uso dei pronomi di rispetto). E può essere importante notare come a volte o spesso gli accordi iniziali subiscano varianti nel corso della stessa conversazione a seconda dell'umore dei partecipanti e dell'andamento del colloquio stesso.

Alla base di tali accordi, che a volte possono essere formalizzati ed esplicitamente ammessi, vi è il più delle volte un vasto riconoscimento reciproco di contenuti e di formule conversazionali. (v. per questo le precise classificazioni di H.Paul Grice).

Non è un caso che spesso il teatro prediliga la rappresentazione (magari critica o parziale) di momenti cerimoniali, essendo i cerimoniali la codificazione rigida della convenzionalità del rapporto dialogico;

4) verbalità e azione;

i dialoghi, come abbiamo visto sono in sostanza scambi di informazione, durante i quali gli interlocutori più o meno esplicitamente tendono a influenzare e cambiare il pensiero e la visione del mondo dell'altro. In modalità diverse e sempre variabili il processo è reciproco e di volta in volta ribadisce o modifica il rapporto tra i due (o più) partecipanti.

Ma lo scambio (interessato) di opinioni e di informazioni può trasformarsi (e il passaggio è a volte quasi inavvertito) in un vero e proprio fare o agire nei confronti dell'altro (degli altri). Questo mutamento avviene certamente per mezzo di vere e proprie azioni (gesti) di cui difatti i copioni sono variamente costellati. D'altra parte anche la verbalità pura e semplice agisce: un intero modo del verbo (qui inteso come parte grammaticale del discorso) quale è l'imperativo esprime direttamente la volontà e l'autorità. E se non viene usato l'imperativo quante forme sostitutive e concorrenti (attenuative, elittiche ecc.) l'uso linguistico presenta.

Per converso altrettanto frequentemente attraverso forme verbali o paraverbali il soggetto parlante assume impegni, fa promesse, espone i suoi propositi ecc. Per quanto sproporzionate e inadeguate ai fatti che seguiranno, si è indotti a credere che parole producano delle azioni.

La frequenza di tali forme esplicite, e della loro fattività conferisce un carattere particolare a un personaggio, a un copione o parte di esso;

5) costruzione del gioco scenico;

complessivamente la rappresentazione può essere paragonata allo svolgimento di un gioco; esagerando anzi si può dire che il copione sta alla rappresentazione effettiva come il regolamento sta alla concreta attività dei giocatori.

Infatti il gioco o i giochi, la loro stessa impostazione e formalizzazione (le regole, insomma), così come i comportamenti che essi generano, sono stati da sempre accompagnati da avvertenze circa la pericolosità morale del gioco, da suggerimenti, consigli e iniziazioni alle tattiche e alle strategie, da considerazioni riguardanti il comportamento dei giocatori, e perfino da valutazioni attorno al loro valore cognitivo-gnoseologico.

Anche il gioco, come il teatro, è un 'come se'. E come il teatro il gioco è di difficile definizione e limitazione: quando smettiamo di recitare e quando smettiamo di giocare? (che poi, secondo un luogo comune un po' scontato sarebbero in diverse lingue europee - jouer, play, spielen ecc.- la stessa cosa se almeno una volta le parole valgono; per questo preferisco suggerire come più illuminanti alcuni degli scritti di Bateson).

M) PROSODIA

1) accento tonico; uso del verso e simili (e no);

un attore che si rispetti sa dell'accento tonico e ne sa far uso. Della parola, certo, ma anche della frase. E questa capacità lo renderà più capace e più pronto ad affrontare, per esempio, le specifiche difficoltà della metrica e della recitazione in versi o di versificazioni.

Il drammaturgo (anche non scrivendo in versi) deve avere lo stesso tipo di conoscenza, e anche maggiore; a lui spetta il compito di impostare prosodicamente l'intero testo. Se poi l'attore 'improvviserà' o più semplicemente varierà potrà trovarsi a farlo facendo riferimento a ben precisi criteri ritmici;

2) sovrapposizioni, incassature, frasi sospese;

la dialogicità consente formule ritmico-prosodiche altrove impossibili o improbabili, tuttavia ricalca l'andamento dialogico quotidiano con formule come appunto quelle elencate nel titolo del paragrafo. Ma non si tratta semplicemente (o banalmente) di ricalcare il parlato quotidiano, dove queste circostanze si verificano spessissimo. Queste modalità (e altre ancora analoghe) possono essere segnali importanti nella dinamica drammatica, per specifici contenuti o situazioni, ma soprattutto quando si intende valorizzare la loro potenzialità ritmico-sonora. Ed è per questo scopo che vanno usate e praticate, così come ovviamente possono essere tassativamente evitate.

Non possiamo evidentemente tacere della frequenza anche testuale, della pausa, sulla distinzione tutta recitativa e gergale tra pausa piena e pausa vuota (De Filippo in Camilleri);

3) gridi e richiami, appoggiature, il vocativo;

nel vasto ambito delle emissioni eccessive (didascalia: grida; urla; ecc.) si va dal richiamo standardizzato (didascalia: dando un ordine ecc.) alla richiesta di emissione 'spontanea' (didascalia: con spavento; con gioia; ecc.), l'uno e l'altra più o meno motivate e che comunque l'attore dovrà elaborare. Se questo è vero per l'intero copione, nel caso di momenti di testualità di scarso contenuto comunicativo, si lascia certamente (e cioè apposta?) maggiore iniziativa all'interprete. Una seconda considerazione: l'articolazione sintattica della battuta consente di fornirla di requisiti atti a creare collegamenti espressivi frequenti e forti; svolgono questo compito le congiunzioni (ma, perciò ecc.), molti avverbi, e svariate altre formule. La scelta di prediligere sintassi paratassiche piuttosto che ipotassiche dipende certamente da molte ragioni e da complessi fattori, ma è bene ricordarsi che la semplicità sintattica scoraggia la tendenza (frequente negli attori) a costruire l'espressione verbale con il contorno di appoggiature inutili, motivazioni ridondanti (in gergo chiamate perfino caccole).

Ancora: il vocativo è richiamo esplicito e direzionale (include cioè l'indirizzo specifico della battuta), ed è sicuramente forma verbale che contiene in sé deitticamente un gesto. E d'altra parte, non significa nulla, se non appunto il gesto di rivolgersi. Di qui la sua importanza e rilevanza, ma anche la sua inevitabile magniloquenza;

4) il 'formulaico'; frasi gnomiche;

l'iteratività di cui si è parlato in precedenza può condurre alla elaborazione e all'utilizzo sia nella drammaturgia, sia nella recitazione di vere e proprie formule tendenti a caratterizzare il personaggio o la situazione e la sua evoluzione. Il ricorso al formulaico (il termine è ricavato dalle ricerche antropologiche e di P. Zumthor) agisce nei confronti dello spettatore in primo luogo facendogli rimemorare quanto è già accaduto e successivamente attribuendosi una dimensione rituale e di inevitabilità.

Si può osservare come l'uso del formulaico vada frequentemente di pari passo con la presenza di espressioni o frasi di tipo sentenzioso o gnomico.

Queste procedure non sono del tutto estranee ad altri generi espressivi e comunicativi, ma, più proprie e frequenti sulla scena, indicano e possono confermare la sua dimensione di arte elementare e diretta.

5) rispecchiamenti e simmetrie;

estendendo il criterio usato nel numero precedente (4), ci troviamo di fronte a procedimenti che riguardano tutt'intera la costruzione drammaturgica e spettacolare: una buona serie di simmetrie e di relativi rispecchiamenti che costituiscono spesso il telaio della spettacolarità. Elenchiamo: la replica, lo scontro e l'incontro, la coppia, il personaggio duplice ecc. comprendendovi la 'spalla', la coppia buono-cattivo o positivo-negativo a ribadire l'importanza della complementarità in tutta la rappresentazione.

Anche a questo proposito si deve certamente ammettere che questa attenzione alle simmetrie è certamente conosciuta e ben presente in altri casi e generi, ma di nuovo affermare che la complementarità è caratteristica del palcoscenico.

N) DOMANDE

1) dell'assenza;

Tutta la drammaturgia è stata da tempo posta in crisi dall'assenza, o, per dirla meglio, dal personaggio assente. Per parecchio tempo (e spesso tuttora) il personaggio destinato a diventare assente si è fermato in limine, letteralmente sulla soglia e si è chiamato l'estraneo, lo sconosciuto, il diverso ecc., spesso privo del nome. Questo procedimento in atto ha nello stesso tempo depresso ed esaltato la drammaturgia prospettandone la morte o estinzione (per molti anzi è già morta) pronta però ad essere salvata per tutti gli usi (drammaturgia d'attore, drammaturgia poetica ecc. Ho trovato anche la drammaturgia d'azienda - non sto inventando).

Nel frattempo, dentro la scrittura che si continuava a praticare, sono diventate frequenti ed abituali le attese, come dice il massimo titolo degli anni '50, le presenze mute ed enigmatiche, la privazione o riduzione degli attributi del personaggio.

L'azione è per tutti noi oggi immediatamente sospetta: di ideologismo, innanzi tutto, o di un partito preso e di volontà dimostrativa a tutti i costi. E perciò di una qualche forma di moralismo.

E' possibile - è una prospettiva che ritengo molto interessante e che mi sono sforzato di inseguire - che l'azione (la possibilità di seguire le tracce dell'azione) si possa tornare a utilizzare solo se riportata alle dimensioni dell'avventura, di un percorso che forse si sa dove comincia ma sicuramente si ignora dove finisce. O come finisce;

2) contraffazioni/ riproduzioni/ traslazioni;

la scena e ciò che essa contiene a cominciare ovviamente dall'attore comporta una immediatezza spesso chiamata coinvolgimento. Ciò comporta che le procedure di cooperazione abbiano un carattere particolarmente rilevante.

L'abbiamo detto sopra: qualsiasi contraffazione e persino banale riproduzione del reale mette in moto una operazione che complessivamente possiede un carattere trasferale (Brooks) e perciò dotato della capacità di rielaborazione simbolica (Freud).

La domanda è ovviamente: quale rielaborazione simbolica (ovviamente diversa, nuova) siamo in grado di produrre con i vecchi strumenti del teatro?

3) il gioco;

il gioco, lo dicono in molti oggi, è termine e nozione (poco definita e forse poco definibile) che ci può servire per comprendere e descrivere molte attività e tanto più il teatro.

Bateson distingue giustamente tra game (come si traduce in italiano? gara, agone, tenzone...) e play, che è il vero e proprio gioco e segnala che la differenza tra l'uno e l'altro non è sempre netta;

4) è viva o è morta l'avanguardia?

è una domanda da farsi? Come se tutte le categorie, tutte le nozioni già in campo dovessero avere sempre e comunque la stessa legittimità e probabilità di contare nel presente. A questa domanda bisogna proprio rispondere?

Allora, intendiamoci: è probabile che l'avanguardia (o le avanguardie) abbiano segnalato e segnato molta della inquietezza e della necessità di nuovo della nostra epoca, e fin qui niente di particolare, lasciamo ai sociologi e ormai agli storici il compito di ricostruire un percorso più o meno interessante e vivace.

Ma c'è un aspetto delle avanguardie che non possiamo mettere da parte. Ed è che le avanguardie hanno senza dubbio saputo allargare l'ambito esperienziale e della conoscenza.

Oppure (anche se non è la stessa cosa): che sia stata posta l'esigenza di tenere conto diversamente della soggettività (Ponte di Pino).

Da qui non si torna indietro. Penso di no. Non si dovrebbe.

Tutto il resto, compresa la domanda da cui sono partito appartiene alla precisione e forse pedanteria filologica e/o agli scrupoli coscienziali.

5) è una domanda?

questa sessantesima avvertenza non è una domanda. Debbo per forza dire di me, della ragione per cui ho messo insieme le cinquantanove avv. precedenti.

(E' una domanda? Sono riuscito a raccontare - no, a raccontare no, ad alludere forse - che in tutto questo tempo ho messo in scena molto per conto mio e anche molto liberamente circa cinquanta spettacoli, che di questi cinquanta ne ho 'scritti' variamente circa venti? Ma ha senso citare questa storia e queste esperienze? Ha senso citare la propria storia e le proprie esperienze?)

Allora: si constata nel teatro italiano, ma sospetto anche fuori d'Italia, una certa (rinnovata?) attenzione alla drammaturgia. Attenzione che prima non c'era e che ovviamente stenta ad affermarsi. Si scopre poi che contemporaneamente la stessa attenzione si sviluppa nei confronti della 'drammaturgia cinematografica', o sceneggiatura.

E immediatamente con la scusa che si tratta di attività industriali (il cinema) o anche solo imprenditoriali (il teatro) si fa avanti chi citando immancabilmente Aristotele propone la sua precettistica. La quale inevitabilmente comporta definizioni assolute e metastoriche. Cioè buone per tutti gli usi.

Può darsi che nelle 59 avv. prec. ci sia finito anch'io. Nelle definizioni e assolutizzazioni.

Non volevo, volevo solo comunicare (trasmettere) quello che ho capito e che mi risulta. E volevo, cosa che sto rifacendo esplicitamente in questa 60° avv., appunto mettere in guardia delle precettistiche, dalle loro rigidità e assiomaticità, dal reale senso di fine, morte e impotenza o impossibilità che da esse scaturisce.

E poi perché 60 avv., e non 6 o 600 o ecc.?

Non so come, non so perché, volendo descrivere il teatro e la drammaturgia, molti ricorrono alla elencazione e ai numeri: da Goethe (ma vedi lo scherzo di Jarry) alle 200.000 situazioni drammatiche di E. Souriau e tanti altri.

n. 60 bis

Sotto la finestra di casa mia due bambinetti (sei-sette anni) giocano con una palla. Siamo durante i recenti campionati del mondo di calcio e i due hanno deciso di giocare la partita Russia-Turchia. In due. Regolamento: quando il 'russo' è vicino alla sua porta, allora è (fa) il portiere (e dice il nome, che adesso non ricordo), quando 'è davanti', è un attaccante (anche qui il nome); lo stesso per 'il turco' (compresi i nomi).

Cominciano: rumore, grida di giocatori (anche rivolti a compagni che non ci sono), grida di pubblico (che non c'è), radiotelecronache mentre giocano. Oltre alle solite contestazioni ecc. Non li vedo ma li seguo benissimo.

Un arresto, una pausa. 'Ma tu chi sei adesso?' fa una delle due voci. Risposta: 'un mediano'. (Si noti, niente nome, non lo sa probabilmente, o comunque in questo caso non ha importanza il nome).

Leggera perplessità: che cosa successo? è cambiato il gioco?

(la partita va avanti quasi in silenzio. Poi è definitivamente interrotta da fattori esterni, ma i due smettono volentieri. Forse il cambiamento di frame è stato eccessivo).

Ho citato:

Claudio Meldolesi, Introduzione in Prove di Drammaturgia 2/2001

Luigi Pirandello, Enrico IV, (1922)

Umberto Eco, Lector in fabula, Bompiani 1979

Louis Marin, Della rappresentazione, Meltemi 2001 (1978)
Peter Brooks, Trame, Einaudi 1995 (1984)
Renato Tomasino, Storia del teatro e dello spettacolo, Palumbo 2001
Richard Schechner, Magnitudini della performance, Bulzoni 1999 (1978-93)
Umberto Eco, Trattato di semiotica generale, Bompiani 1975
Sigmund Freud, Dinamica della traslazione (1912)
Carlo Goldoni, I due gemelli veneziani (1747)
Masolino D'Amico, La scenografia verbale, Einaudi 1970
Jean Genet, Les bonnes (1947-54)
Erwing Goffman, Forme del parlare, il Mulino 1987 (1981)
Marina Mizzau, Storie come vere, Feltrinelli 1998
H. Paul Grice, Logica e conversazione, il Mulino 1993 (1989)
Gregory Bateson, 'Questo è un gioco', Cortina 1996 (1956)
Andrea Camilleri, Le parole raccontano, Rizzoli 2001
Paul Zumthor, La presenza della voce, il Mulino 1984 (1983)
Oliviero Ponte di Pino, Il nuovo teatro italiano 1975 - 1988, La casa Usher, 1988
Alfred Jarry, L'amour absolu (1901)