

L'AMPIO DIBATTITO DI STRESA SULLA DRAMMATURGIA CONTEMPORANEA

# Il posto dei critici e dell'attore

Il senso del teatro come luogo privilegiato d'incontro per l'uomo moderno

dal nostro inviato ODOARDO BERTANI

STRESA — In principio non sta la parola, ma il critico. Non c'è convegno misto sul teatro, che non cominci da lui. Voglio dire, con l'accusarlo di qualche malefatta. Se sposa una tesi, i fautori dell'altra lo stritolano, e viceversa. Neanche fossimo il fantoccio di quella commedia di Boris Vian. Non c'è convegno, che qualcuno non ne ipotizzi e non ne auspichi la scomparsa. Senza speranze, per i critici, di un qualche movimento ecologico che procuri almeno una gabbia di protezione, come si conviene per una specie in estinzione.

Il bello è, che il destro, ai non disinteressati (e per ora molto delusi) becchini, viene offerto dai critici stessi, che hanno preso da parecchi anni ad interrogarsi sul loro ruolo, più o meno da quando ci fu chi parlò di « solitudine del critico », una frase assai eloquente, che viene spesso ripetuta (e che io contrasto) e che, a chi vuole per polemica oltrepassare ogni limite, suggerisce la proposta di medicare tale condizione, facendo sparire il critico nel pubblico, e dando a tutti la grazia pentecostale dello scrivere e giudicare di teatro. L'abbiamo udito da Karlheinz Braun, durante la prima tornata del convegno, organizzato dallo Stabile torinese, sulla attuale drammaturgia, cui G. Darico Bonnio aveva introdotto — poiché era dedicata a « La scrittura critica e la scrittura della rappresentazione » — proprio offrendo di riflettere sulla separatezza del critico dai committenti (i padroni dei mezzi di comunicazione, che tendono a preferirvi un « letterato poligrafo » o dilettanti della scrittura estemporanea), dagli operatori teatrali (il difficile rapporto con organismi e compagnie) e dal pubblico.

Su questa, che non poteva essere se non una ipotesi, s'è avuto un fitto ventaglio di interventi, dai quali è emerso anzitutto un panorama europeo che, tutto sommato, ha rivalutato il livello del critico italiano, più curioso e meglio in condizione d'osservare i fatti teatrali su larga scala, poco incline a esercitare dittature o ad irrigidirsi di fronte alla dinamica teatrale. Cattive notizie sono, invece, venute dalla Germania e dall'Inghilterra, circa il taglio e lo spazio concesso, e circa la densità e la qualità dell'udienza, mentre M.me Jomaron ha esortato ad un approfondimento metodologico della lettura della rappresentazione. E, tra chi (De Chiara) ha parlato di « mestiere tollerato » e chi (Siciliano) ha respinto come mito gli inviti a partecipare ai processi produttivi, affermando che « per salvarsi, occorre stare soli », e chi (Tian) ha sostenuto doversi parlare di autonomia e non di solitudine del critico, il quale deve avere come oggetto il linguaggio della comunicazione teatrale, si è inserito anche lo scrivente, per dichiarare come il critico possa non sentirsi isolato, ove operi in consonanza ideale con una comunità convergente su taluni valori, verso la quale egli si sente in responsabile colloquio.

E' stata una bella serie di confessioni private, oltre che di opinioni generali, dalle quali è sostanzialmente emerso che la critica teatrale contemporanea è consapevole di esercitare una funzione necessaria di guida e tranne i casi di arroccamento — lo è anche di dover far fronte non a un solo teatro, ma a diverse forme di teatro, per le quali deve arricchire la propria flessibilità di comprensione e la propria strumentazione scientifica. Perché, come avrebbe poi ricordato Dalla Palma, siamo in presenza di nuove urgenze espressive, di dislocazioni mutate, di istanze e gesti alternativi.

Fatto il risciacquo dei (e ai) critici, sono scesi in campo gli autori, preceduti — come s'è detto nel precedente articolo — da accurati e folti documenti di lagnanza, esecrazione e proposta. Le rimozioni rivolte al potere che li trascura e ai « signori della scena » che li manipolano. I registi, già. Si scherza,

ma il tema è serio e avvincente e concerne il concreto farsi odierno del teatro. Con nota pessimistica, Roberto De Monticelli aveva introdotto il dibattito negando possibilità di composizione per la « ormai lunga "querelle" fra testo e scrittura scenica, fra drammaturgia e regia », e poi esplorando la storia e la sorte della parola, difesa con sapiente e tormentata fede nel suo essere « subito teatro » o non poterlo diventare mai, e col senso della legittimità e, insieme, relatività dei suoi abbandoni e ritorni, e dei diversi modi della rappresentazione scenica. De Monticelli ha visto in Luca Ronconi e Carmelo Bene i modelli accettabili d'un lavoro di spostamento degli accenti dall'autore al « metteur-en-scène ».

Dopo di lui, un brillante e vario parlare da autori e dell'essere tali. Citiamo le riflessioni sulla scrittura teatrale di Renzo Rosso, l'esclusivismo suggestivo di David Rudkin (« Se il mio sogno è un sogno che è anche un sogno inconscio del mondo, finalmente rivelato, allora la mia opera vivrà »), di Arnold Wesker (« Il mio copione contiene in sé il concetto di produzione. Cerco di scoprire le metafore contenute nell'esistenza e nell'esperienza quotidiana. Spero in una generazione di drammaturghi che dirigano le proprie opere »), di Michel Vinaver (« La storia registra la preminenza continua del testo. La crisi odierna potrebbe essere quella della parola in generale. Stiamo attenti, perché le parole sono l'azione. La regia deve consentire l'accesso migliore alla parola »), di Joaquin Calvo-Sotelo, del sorprendente Heiner Müller (« Il potenziale distruttivo si annida sul testo, e la rappresentazione lo attenua »), di Angelo Dallagiocoma, di Luciano Codignola (« Lasciando perdere la vocazione didattica del teatro »).

Il piacere del testo per gli autori si muta in angoscia per il regista? Tra i sintesiisti, Mario Missiroli ha parlato di modi alternativi di fare drammaturgia, entrambi storicamente fondati e correlati, in sostanza, alla effettiva forza visionaria e propositiva individuale. Ha ricordato che, in Italia, Eduardo e Fo costituiscono due singoli casi di fusione, essendo insieme autori, registi e attori. E Fo avrebbe poi sottolineato la necessità di uno stretto rapporto tra il drammaturgo e il palcoscenico, rammentando agli schizzinosi che il suo ultimo copione ha preso forma definitiva dopo oltre due mesi di recite. Un bell'intervento di Krejca: il poeta è la chiave dell'arte teatrale, ma è l'attore a trovarsi nel cuore dello schema trinitario (il terzo elemento è il regista), ed è per la esaltazione della sua originalità creatrice che occorre lavorare. Anche Massimo Castri e Pier'Alli hanno portato la testimonianza del loro non secondario modo di affrontare il testo.

C'è stata anche una nutrita discussione generale, con interventi di Perinetti, Guazzotti, Lucien Attoun, Dalla Palma, Ugo Volli, M. G. Gregori, Günther Erken e tanti altri. Aggiornamento su ciò che si muove (o no) in Europa, constatazione di un formicolare di tendenze, domande, ipotesi.

Anche un velo di paura, per quanto si aggira sulle nostre teste e s'infiamma non nei nostri cuori, ma nelle centrali nucleari. Ma, vincente, il senso di un lavoro che deve ulteriormente fondarsi come servizio della società e più intensamente collegarsi con essa.

Il senso dello stimolo che viene dall'esplosione dello spettacolo tra la gente e dal pluralismo delle provocazioni. Il senso del teatro come zattera verso un futuro meno feroce, zattera da spingere nonostante certi interessati « disinteressi ». In realtà, par bene che oggi passi imperiosamente per il teatro una delle poche occasioni di restituire l'uomo a se stesso, come persona in comunità. E sono tutte aperte le vie per ogni palcoscenico.