

# LA DRAMMATURGIA EUROPEA NEGLI ANNI '80

Stresa 17/18/19 maggio 1981

ROBERTO ALONGE

## APPUNTI PER UN DIBATTITO

### 1. I Signori della Scena

C'è una antica protesta, degli scrittori di teatro contro i registi, da cui occorre partire, e a cui dovere e cortesia impongono di rispondere con priorità su tutto. L'ha ben riassunta Pirandello aprendo nel '34, come presidente, il Convegno Volta sull'arte drammatica: "Ed è sperabile che sia definita la questione che da tempo si dibatte, se il teatro sia fatto per offrire uno spettacolo in cui l'opera d'arte, la creazione del poeta entri come uno dei tanti elementi in mano e al comando d'un regista, a pari dell'apparato scenico e del giuoco delle luci e di quello degli attori, o se invece tutti questi elementi e l'opera unificatrice dello stesso regista, creatore responsabile soltanto dello spettacolo, non debbano essere adoperati a dar vita all'opera d'arte che tutti li comprende e senza la quale ciascuno per se stesso, sera per sera, non avrebbe ragion d'essere: quella vita, intendo, inviolabile per chè coerente in ogni punto a se stessa che l'opera d'arte vuole avere per sé e che perciò non dovrebbe essere ad arbitrio del regista alterare né tanto meno manomettere. L'opera d'arte è quella che resta, anche se nel tempo vive nel momentaneo spettacolo che se ne dà nei teatri". Pirandello, com'è evidente, sposava la causa del "poeta", ma intanto, all'altrezza di quegli anni, aveva già sperimentato la necessità - per garantirsi, per darsi l'attrezzatura sufficiente al fine di rispondere al quesito - di farsi "capocomico", di mettere in piedi la Compagnia d'Arte, risolvendosi da scrittore in regista. Miseria e vanità delle parole, delle analisi inconcludenti, e grandezza ed efficacia delle azioni, delle scelte risolutive...

In effetti il problema, posto così, è soltanto una petizione di principio, un punto di vista "corporativo" (oppure anche nobile, giusto, ma astratto, idealistico), storicamente sconfitto, e da sempre. A partire dal momento in cui - con i Comici dell'Arte - il teatro si pone come industria dello spettacolo (e tralasciamo in questa sede le articolazioni più puntuali: industria? pre-industria? semplice artigianato dello spettacolo?), come organizzazione stabile e permanente del diver-



timento, ecco che la partita è subito chiusa. Il Testo vive non oltre i primi cinquant'anni del Cinquecento, finchè lo spettacolo teatrale è emergenza particolare, occorrenza accidentale, i festeggiamenti per l'arrivo di un principe (o anche periodica, ma molto sostanzziata, nell'arco dell'anno solare: il carnevale), autorappresentazione e autocelebrazione di un gruppo dirigente. Allora sì che lo scrittore ha uno statuto di privilegio. In primis erat Verbum. Si trattava di scrivere un testo. Il resto era secondario; anzi, erano gli stessi intellettuali a gestire - in termini amatoriali - l'occasionalità della messa in scena, che restava appunto messa in scena di qualche cosa, un testo appunto, illu- strazione eccezionale, irripetibile, di una scrittura drammaturgica. Ma se il teatro diventa altra cosa, si trasforma in Spettacolo, continuo, quotidiano, allora valgono altre leggi. A la guerre comme à la guerre. Se industria ha da essere, industria sarà. Se si impongono i duri principi del mercato, chi conta, chi decide, è soltanto chi gestisce il mercato stesso. Cioè (per il momento) l'attore. L'autore del testo deve cedere il posto al creatore dello spettacolo, al comico professionalizzato, per quanto "sordido e mercenario" possa essere. Se ne rendono conto gli stessi scrittori di teatro. Alessandro Piccolomini comincia a comporre fra il 1550 e il 1560, cioè negli anni che vedono il sorgere della Commedia dell'Arte, un repertorio modulare di scene fisse, declinabili secondo le varianti della tipologia della commedia rinascimentale (padre figlio servo padrone soldato parassito ecc.). L'opera, rimasta incompiuta, è andata perduta, ma il progetto, che prevedeva un cinquecento scene, "avrebbe recato qualche aiuto ai comici de' nostri tempi", come dice Piccolomini. Si tratta insomma di un prontuario utilissimo per poter contare su sempre nuovi materiali teatrali <sup>in tempi</sup> brevissimi. Anzichè la tradizionale spaccatura fra comici dell'Arte e letterati di cui si parla sempre, abbiamo qui, per una volta, un esempio illuminante di convergenza e di cooperazione. Che <sup>ha</sup> ovviamente il segno di una resa a discrezione del Testo nei confronti della Scena.

E' inutile dunque continuare nel gioco delle apparenze e delle finzioni. Se qualcuno si attarda a discettare sulla scrittura drammaturgica e sull'alternanza di periodi di "scrittura drammaturgica forte" a periodi di "scrittura drammaturgica debole", in verità non si accorge che la drammaturgia è sempre "debole", perchè è l'anello più fragile della catena industriale. I grandi autori non meno dei "minori", antichi e moderni, nessuno sfugge al protagonismo degli interpreti. L'Antonio e Cleopatra di Eleonora Duse, nella riduzione-adattamento di Arrigo Boito, non solo era troppo incentrato sul personaggio femminile, ma verificava anche uno svuotamento dell'ambigua ricchezza di questa figura: si enfatizzava la dimensione generosa, appassionata, e si lasciava in ombra l'aspetto doppio, infido, calcolatore della bella regina. E gli Spettri di Zaccani erano altra cosa dagli Spettri della Duse: il primo "tagliava" le battute della signora Alving, sì da costituire ad attore principale Osvald, e la seconda rovesciava simmetricamente l'operazione a suo vantaggio.

Lo scontro non è pertanto, per tornare al punto di partenza, fra scrittori e registi, bensì, in senso più lato, fra scrittori e padroni della scena, stiano questi ultimi davanti o dietro le quinte. Questo è sostanziale. La moderna battaglia fra registi ed attori si svolge su un fronte secondario. E' una lotta lunga e sfiancante per il dominio della scena. Il problema è chi deve gestire la creatività dello spettacolo. In fondo il mattatore ottocentesco era il regista del suo spettacolo (o, al limite, del suo personaggio, se vogliamo accettare l'idea di una auto-regia, ciascun attore che realizza come crede la propria parte). Con il tempo era naturale che la razionalizzazione capitalistica imponesse un minimo di coordinamento e di accentramento anche a livello di industria dello spettacolo. Le riproposizioni periodiche (anche ultimamente) del punto di vista dell'attore ci restano completamente estranee. Non è in gioco l'eliminazione dello sfruttamento del corpo e della voce dell'attore, ma semplicemente il dilemma chi sfrutta chi: se è il regista rispetto ai suoi attori, o se il primo attore a petto dei suoi co-attori. Come è stato detto giustamente, dietro la ribellione dell'attore nei confronti del regista affiora il profilo del vecchio capocomico. Talvolta anche nelle cantine il capofila rimane "il principale depositario dell'Idea come della maggior parte degli utili" (Quadri).

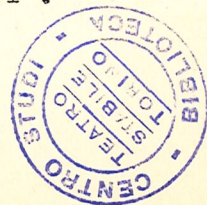
D'altra parte anche questa è una battaglia segnata in partenza. Nell'epoca della fabbrica sociale, della progressiva socializzazione del modo di produzione, del decentramento (apparente)/accentramento (reale), è del tutto manifesto che il certame degli attori risulta anacronistico e destinato al fallimento. Il teatro è perfettamente all'altezza dei tempi, opera come una vera e propria fabbrica. Agli attori si chiede livello professionale ma nessun reale contributo al progetto di messinscena. Il regista se ne arriva alla prima riunione <sup>delle</sup> prove con in tasca il suo modellino di scenografia, i suoi schizzi dei costumi, la sua strategia complessiva di allestimento. Nessun attore si sogna mai di interferire in questo spazio dirigenziale. In una società come quella italiana che ha il culto delle scritte murarie, i camerini degli attori presentano gli unici muri senza graffiti antiautoritari e senza messaggi di protesta. Il teatro in Italia è la sola azienda che, dopo il '68, continua a marciare, a produrre teatro, sui vecchi valori di efficienza, disciplina, gerarchia. I teatri che si rispettano (cioè che si fanno rispettare) mandano le compagnie in giro per l'Italia con dietro un assistente di regia che funziona come un autentico capetto di officina: controlla ogni sera gli scarti che questo o quell'attore si permette rispetto alla linea registica, e se il sabotaggio supera una certa soglia avverte <sup>direttamente</sup> il regista rimasto in sede. Quando poi la misura è colma, il regista prende l'aereo e va a verificare di persona: riprova lo spettacolo, e li rimette in riga, gli attori...

Semmai a qualche attore (della cosiddetta Avanguardia) va riconosciuto un altro merito, quello di aver smascherato - facendo leva sul proprio irrefrenabile narcisismo - la fragilità della scrittura drammaturgica, di aver posto con forza l'accento sul fatto che non esiste l'Amleto di Shakespeare ma, piuttosto, l'Amleto di Carmelo Bene, casomai da Shakespeare. Ed è questo uno sconvolgimento oramai largamente e felicemente accettato da tutti, dalla critica e dal pubblico. Gli spettatori dell'Avanguardia non hanno testo; o meglio, non è possibile distinguere con facilità il testo dalla messinscena. L'interprete è autore al tempo stesso sia dell'allestimento che di quel tanto (quel poco) di testo che nella rappresentazione risulta propriamente risucchiato. Sennonché qui cominciano le contraddizioni, almeno per una certa fascia della critica teatrale. Se è Carmelo Bene che recita Shakespeare, siamo di fronte a un lavoro creativo, che ha come responsabile autentico, appunto, Carmelo Bene (e non Shakespeare). Se è Strehler che inscena Shakespeare, con tutto il rispetto per un maestro come Strehler, allora l'autore torna ad essere Shakespeare, e il regista passa in secondo piano. Basta sentire come parla la gente: "Vado a vedere Carmelo Bene", ma "Vado a vedere La tempesta (con la regia di Strehler)". L'equivoco è di qualche peso. Si fa lavoro creativo solo se si distrugge il testo (a brani, a lacerti, a grandi quantità...); se il testo è integro, è pura restituzione filologica, esecuzione, o al massimo interpretazione critica. Da questo punto di vista il cinema sembra molto più avanzato. Nessuno sa e nessuno si preoccupa mai di sapere chi abbia scritto il Testo di un film. Può essere stato lo stesso regista o uno sceneggiatore ad hoc; comunque il film è del regista, e solo suo. Debolezza del teatro, e potenza del cinema, nato in un momento di piena maturità dell'industria dello spettacolo, e dunque senza "memoria storica" di un'antica, primava, superiorità del Testo.

Le carte vanno dunque rimescolate. Molta Avanguardia è poco o punto creativa, e fasce notevoli di teatro "ufficiale" lo sono anche se lasciano intatta l'ossatura testuale. C'è una schizofrenia da superare. Gli addetti ai lavori hanno riconosciuto da tempo l'autonomia piena della scrittura scenica (che ingloba la scrittura drammaturgica, ma di cui si può anche fare a meno), ma finiscono poi per ritrovarla principalmente se non esclusivamente nel teatro dell'Avanguardia. In realtà l'autonomia della scrittura scenica è talmente forte che non solo può esserci il "testo" (accanto ai materiali più propri dell'operazione registica: scenografia luci musiche costumi gesti spazi ritmi recitazione ecc.) ma può esserci anche nella sua più rispettosa, filologica, identità. Si ripensi alla Triologia della Villeggiatura di Strehler (ci riferiamo all'edizione della Comédie-Française): basta un tocco, una luce, un crepuscolo, un dialogo di interno che è sbalzato all'esterno, situato improvvisamente in uno sfondo di gente seduta <sup>sulla</sup>terrazza, con il giardino in prospettiva. Non è più in gioco la miseria di quel dialogo, la meschineria di Vittoria, bensì la tristezza corale di un mondo, di una società che suonando, cantando, oziando, intrattiene i ritmi del.

proprio destino di decadenza. La Villeggiatura diventa Il giardino dei ciliegi. Il testo è sempre, e sempre davvero, ogni volta (non solo nell'Avanguardia) un'occasione, un pre-testo, etimologicamente. Ciò che andiamo a vedere sono i sogni, i fantasmi, le ossessioni del regista, dell'unico grande (quando è grande) creatore dello spettacolo teatrale moderno. Kantor avrà cento ragioni per essere geniale, ma ai nostri occhi ha questa di più, che si pone sulla scena (e non solo negli ultimi due suoi spettacoli), spinge più a fondo il protagonismo di questa figura decisiva della scena contemporanea, evidenzia la presenza risolutrice del regista. Ma soprattutto perchè - nella Classe morta e ancor più in Wielopole-Wielopole - si scrive lui i suoi testi (che parlano di lui, della sua infanzia, dei suoi ricordi, delle sue fantasie, che poi possono anche coincidere, in parte, con la storia di un'epoca, di una società determinata). In Wielopole-Wielopole lo spettacolo non comincia, il pubblico fatica a diventare silenzioso: non c'è uno stacco, c'è semplicemente Kantor che entra, che si colloca sulla scena (e ovviamente sarà l'ultimo ad uscire). Entra e comincia a spostare gli oggetti, gli elementi del décor. La rappresentazione coincide con un processo memoriale che ripercorre continuamente le proprie rimembranze, che sposta incessantemente i propri segni, che si fissa via via <sup>in</sup> una serie di quadri, di immagini. Kantor è l'unico sulla scena che non si muova come una marionetta. Perchè non è attore fra altri attori, un attore che reciti la parte del regista. Egli è Kantor, e basta. La scrittura scenica diventa finalmente autobiografia dispiegata (non importa se il meccanismo di funzionamento non è quello tradizionale dell'idealizzazione ma obbedisce piuttosto alla logica di una memoria che profana il passato). Tutti gli interpreti torneranno alla ribalta per prendersi gli applausi di rito, ma non Kantor, e non già per modestia (vera o finta). Se la recita è rammemorazione privata, frammento esistenziale, comunque connotato, non è possibile spingere oltre le contraddizioni che già la fanno nascere e vivere, come spettacolo.

Kantor ricompone, a partire dalla funzione di metteur en scène, la totalità di autore-regista-interprete. Ma in realtà, quella che lui evidenzia, in una situazione eccezionale, esemplare, è semplicemente la condizione normale di qualsivoglia regista (ufficiale o alternativo, tradizionale o d'avanguardia) che diventa veramente "creatore" - per dirla con una delle condizioni poste da Jourdeuil - nella misura in cui il suo prodotto artistico "corrisponde à une 'exigence biographique'". Senza che ci sia per forza bisogno di scrivere un Wielopole-Wielopole per soddisfare a questa esigenza. Il taglio di certe annotazioni di lavoro è tanto perentorio quanto illuminante: "Perchè però tra 'tutto il teatro del mondo' questo Giardino nel 1974? E ancora rispondo: "perchè è bellissimo, perchè lo amo, perchè io ne sento la necessità" (Strehler). Soltanto che qui, da noi, c'è tutto il peso e l'eredità (l'ingombro?) del gramscianesimo, dell'intellettuale organico (con il rinforzo dell'ideologia sessantottesca). E dunque Strehler deve convincere gli altri e sé stesso che l'io non è motivo sufficiente: "Se è necessario a me, dovrà pure in qualche modo essere necessario ad altri". E se invece non lo fosse per niente?



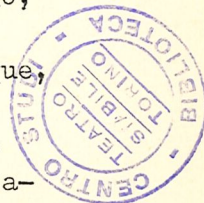
Divina astuzia della sorte, diabolica malizia (forse solo inconscia) dei registi, questa di professarsi sempre, loro per primi, semplici Servi dell'Arte (casomai sublimi, ma sempre servi), "fedeli" del Testo. Azzardiamo un'ipotesi: che più grande è il rispetto del testo, e più grande è la violenza autobiografica che preme, che scioglie la scrittura drammaturgica in scrittura scenica. Perché c'è un limite oltre il quale il personale, la confessione privata, non può andare. Anche Kantor parla a questo proposito di shock, di imbarazzo. Il Testo diventa la donna dello schermo, l'alibi di ferro, per poter tranquillamente, discretamente, al riparo di polemiche, al coperto, dietro le quinte appunto, continuare a macinare lo scandaglio feroce del proprio io. Sacrosanto cinismo di chi ha sbandierato per anni la formula del "teatro come servizio pubblico"...La direzione del Teatro Stabile di Torino ha lanciato gli inviti a Stresa sulla base di una lettera in cui sottolinea con compiacimento che "il pubblico dimostra di apprezzare le impegnative esposizioni del teatro di parola" e fa voti perché si rafforzi la "necessità oggi della scrittura per e della scena". L'ambiguità dell'ultimo passaggio è nitida. Da un lato l'elogio (lucidamente simulato o inconsciamente finto?) del teatro di parola e della scrittura drammaturgica; dall'altro lato l'intersecarsi di scrittura per la scena e della scena. E come potrebbe essere diversamente con un regista come Missiroli, tanto <sup>apparentemente</sup> rispettoso dei testi, quanto prepotentemente personale, viscerale, autobiografico? Perché poi, per un altro verso ancora, è ben vero che c'è un ritorno massiccio del pubblico al teatro di parola, ma non è cosa di cui Missiroli dovrebbe felicitarsi troppo, almeno così <sup>in</sup> astratto. Quando il pubblico decide infatti che vuole il Teatro-Testo, finisce che desidera il più Teatro-Testo possibile. Sicché capita allo Stabile torinese di mettere in scena due spettacoli nello stesso anno, con la medesima primattrice, uno (Les bonnes) con la regia di Missiroli, e l'altro (Come tu mi vuoi) con la non-regia di Susan Sontag, e che il secondo, fatte le debite proporzioni, registra più presenze del primo. Segno insomma che, se non si fa chiarezza sulla questione (teatro di parola sì, ma quale parola? quella dell'autore o quella del regista?), il pubblico sarà sempre tentato di punire la creatività registica. E giustamente, dal suo angolo visuale. Perché se il teatro ha da essere illustrazione del Testo, allora è meglio l'illustrazione-illustrazione, la più piatta e inerte possibile.

E qui, s'intende, si inserisce il discorso sulla critica, che dovrebbe essere costantemente antagonistica rispetto alla regia, attenta a non cadere nella trappola, tenace nel rifiuto di parlare mai dei testi (perché questo autore invece di quello, quest'opera minore anziché quella maggiore), o meglio, pronta a riportare la scelta di quell'autore, di quel testo, alla mitologia profonda, segreta, del regista, da cui si dipartono le motivazioni reali che concorrono a spiegare quella scenografia, quelle luci, quella gestica, quella prossemica, in una parola quell'insieme multidisciplinare in cui propriamente consiste la regia. Ma senza nessuna illusione, disincantata su ogni pos-

sibilità di realizzazione scientifica. Perché su cosa può fondarsi in definitiva l'analisi oggettiva di uno spettacolo? Soltanto sull'esame prolungato al video-tape. Ma questo abbisogna di tempi lunghi, potrà permettere una miglior saggistica teatrale, di genere accademico (usando l'aggettivo in senso positivo), ma non certo una critica teatrale, che si intende fatta per quotidiani, per settimanali. A noi pure non par dubbio che quest'ultimo tipo di critica debba per sua natura accettare la dimensione "impressionistica" la qualità di memoria di un privato stare come spettatore. L'importante è riconoscere tutto questo non già come un limite, una menomazione, sebbene come la condizione privilegiata di ascolto. Dobbiamo raccogliere talune suggestive e provocatorie proposte di Ugo Volli di qualche tempo fa. Nell'epoca del teatro inutile - come lui diceva - non restano che le motivazioni soggettive, al tempo stesso di chi fa e di chi vede teatro. L'autobiografia della scrittura critica è un fermaglio che sigilla l'autobiografia della scrittura creativa del regista. Il critico ritrova nello spettacolo le cose che parlano al suo inconscio e le dice nel linguaggio che dice le sue metafore ossessive e i suoi miti personali, i suoi riferimenti culturali e le sue emozioni profonde.

## 2. Fine del Testo e nostalgia del Testo

Ma se il Testo è secondario, se la scrittura drammaturgica è oggi definitivamente subalterna alla scrittura scenica, allora il sindacalismo corporativo dei drammaturghi internazionali non può non lasciarci indifferenti. Certo, il sistema sovvenziona l'intero teatro, ripiana ogni deficit; tutti vivono dei soldi dello stato - dal regista agli attori ai tecnici agli impiegati amministrativi - salvo lo scrittore di teatro. Per lui vale la regola aurea del mercato; il suo salario è ancora variabile dipendente, e in rapporto alla vendita del prodotto. Ma proprio perchè l'unica cosa di cui la moderna industria dello spettacolo può fare a meno è esattamente il testo. E comunque, a ben vedere, c'è da chiedersi se dietro questa crudeltà delle istituzioni non ci sia qualcosa di più. Non solo il rifiuto di pagare qualcosa di cui non c'è bisogno, ma anche qualcosa che non c'è. Come negare, infatti, che c'è, qui e ora, una crisi della scrittura drammaturgica, che c'è una difficoltà del Testo, una sua improponibilità? Non è lecito ridurre tutto alla prevaricazione del regista, al fatto che il regista si ponga come autore. In realtà il regista occupa uno spazio vuoto. D'altra parte lo scrittore era egualmente espropriato anche in epoche in cui non c'era la figura del regista. Allora era l'attore a spossare il drammaturgo, a sottrargli il suo testo, a piegarlo alle esigenze della scena; ma questo non impediva il fiorire della scrittura drammaturgica. C'è dunque, oggi, un motivo specifico, che deve spiegare questo silenzio, questo estendersi progressivo della pagina bianca. Forse è il ritmo del mondo moderno, così troppo incalzante. I sommovimenti sono continui, inarrestabili; ogni parola detta oggi, domani, suona già vecchia, sfuocata, patetica. Scrivere la contemporaneità comporta un margine di rischio trop-



po pesante. Il rifiuto di scrivere come sintomo di un disagio, di una paura. Ma forse non è solo questo.

Forse l'incertezza della parola è legata a qualcosa di più preciso, è ancorabile ad una data individuabile, determinata. Diciamo che nasce all'indomani dell'Ottobre, della rottura rivoluzionaria del '17. Se è vero che la parola, soprattutto a teatro, è sempre stata riflessione e testimonianza che una classe egemone ha voluto lasciare di sé, allora è indubbio che dopo il '17 tutto diventa più impervio. La presa del Palazzo d'Inverno smaschera - in modo più chiaro del '48 - la qualità di oppressione, di sfruttamento, dello statuto borghese. I suoi intellettuali riescono con sempre maggior fatica a criticare costruttivamente questo universo o a piangerne poeticamente la morte imminente (più o meno imminente, ma certa, sicura, ineludibile). E l'Ottobre si incrocia con Dada quasi nello stesso arco di tempo. Il '17 sta esattamente fra il Manifesto del signor Antipyrine del '16 e il Manifesto dada 1918. A differenza di altre avanguardie storiche, Dada non si batte per un'arte nuova o, attraverso l'arte, per un mondo nuovo: l'opposizione e il rifiuto di Dada sono globali, pieni, contro tutto il presente, arrivano a coinvolgere la stessa realtà artistica, scoperta come merce. Il punto più alto della Kultur borghese si incontra con l'altra metà della luna. Dada, dal suo versante, respinge ogni ideologia, quella guerrafondaia ma anche quella umanitaria, gli interessi costituiti dalla borghesia ma anche l'engagement politico-sociale. E la frattura radicale del '17 rende poco a poco vistosa per tutti l'impraticabilità di una tensione eversiva portata sul fronte della cultura. Ha scritto sinteticamente Copfermann: "Pour la classe qui l'a produit, ce théâtre a aujourd'hui perdu son importance. Pour se rejustifier, il a beison de la caution des 'exclus' - de l'histoire et de la scène - mais le paradoxe est que les exclus, eux, n'ont pas beison de ce théâtre". S'intende poi che gli spazi di recupero sono infiniti. Quanto teatro non si è fatto per dimostrare l'impossibilità di fare teatro ... Si sono rinnovati, innumerevoli volte, i rituali teatrali per ribadire che la rivoluzione non la si fa attraverso l'arte (e attraverso il teatro in particolare).

Forse ha ragione il decalogo dei "playwrights" internazionali quando dice "to accept the idea that this age has no need for an original theatre, that it can do with texts from the past, is to recognize that it has nothing left to say". Ma chi può parlare ancora? per dire cosa? e in nome di chi? (la grandezza di Beckett, forse l'unico nostro "classico" contemporaneo, non ha propriamente questo significato, di tendere costantemente ai limiti del silenzio, di dire l'impossibilità di dire, di scrivere l'impossibilità di scrivere?). Le vecchie classi dominanti son ben lungi dall'essere morte, ma certo hanno vergogna di essere vive, e dunque non hanno più valenze liriche e poetiche della propria esistenza da tramandare. E sull'altro polo si è aperta una dinamica perversa. Solo per un attimo ha retto l'illusione di una parola rivoluzionaria, di una parola critica: è il tempo che ha rilanciato Brecht. Poi è risultato subito chiaro che tutto finiva in ideologia, marxianamente. L'inflazione del brechtismo ha soltanto sostituito alla



mercificazione dello spettacolo-evasione la mercificazione dello spettacolo-impegno, come diceva una volta acutamente Sisto Dalla Palma. Così le armi della critica hanno ceduto il passo alla critica delle armi. L'orgia delle riunioni e degli interventi-fiume trovava improvvisamente il suo punto di arrivo: La parola al compagno Mauser. Dopo il '68, chi ha inteso a seguire a fare "militanza politica", come la si intendeva in quegli anni, è finito, in Italia sicuramente (ma l'Italia è ben la situazione più avanzata dello scontro di classe in Europa) direttamente nel movimento di lotta armata. Bisognerà pure arrivare un giorno a riconoscere unanimamente, senza strumentalizzazioni, che il "militarismo" di sinistra non è il figlio spur'o di un mitico '68, ma ne è l'erede legittimo, folle, delirante, ma lucidamente e coerentemente conseguente.

In quanto agli altri, a quelli che non hanno fatto l'ultimo passo, che sono rifluiti al vecchio lavoro culturale (teatrale in particolare), non per questo hanno testimoniato di una fiducia rinnovata nella parola; anzi, hanno mostrato analoga diffidenza per tutto ciò che non fosse azione, gesto, segno visivo. Le nuove forze intellettuali postsessantottesche che sono venute al teatro, vi sono approdate come registi, attori animatori, operatori teatrali a vario titolo, ma mai come drammaturghi. La materialità del fare teatro, il suo scherzarsi dietro i testi del passato (non importa se rispettati, amputati, massacrati), il suo rifiuto di intervenire a livello di scrittura drammaturgica in prima persona, si interseca e si inquadra in una più ampia fine della parola. La prassi della messinscena ha costituito il modo di assumere questo silenzio e di usarlo. Il regista non ha avuto bisogno del drammaturgo perchè era lui il drammaturgo. Anche la stessa intensa circolazione del brechtismo è stata essenzialmente (più durevolmente) una pratica registica, non una nuova drammaturgia. I testi di Brecht in fondo ci sono sempre sembrati (anche se non potevamo dirlo ad alta voce, allora) meno interessanti delle sue proposte di un modo inedito di fare gli spettacoli.

E questo dominio della scena, questa centralità dello spettacolo, è così vero da riflettersi persino nelle azioni dei "rivoluzionari". Il sequestro Moro è stato l'unico esempio di teatro di guerriglia autentico che si sia avuto in Italia. Le automobili che sparivano e ricomparivano all'improvviso, una dopo l'altra, nella stessa viaggiata setacciata dalle forze dell'ordine (secondo cadenze da Commedia dell'Arte), il cadavere ritrovato in pieno centro, fra la sede della DC e quella del PCI. Si è teorizzata a lungo, anche da parte cattolica, l'utopia di un teatro che si <sup>realizzasse</sup> in uno spazio diverso rispetto a quelli consueti, dell'istituzione teatrale, che non si limitasse a riflettere il mondo ma concorresse a cambiarlo, un teatro non "offerto come un prodotto, ma sperimentato come un processo e nella misura in cui al centro dell'evento drammatico non si <sup>proponga</sup> l'invenzione poetica del singolo ma l'essere di un gruppo che si convoca per progettare ed esprimere attraverso la metafora del teatro le proprie aspettative" (ancora Dalla Palma). Ma poi si è avuto paura di vedere questa utopia teatrale quando si è dispiegata in tutta la sua geometrica potenza. Forse per non dover

riconoscere la dimensione <sup>in</sup> alternativa globale, messianica, comunitaria, in una parola religiosa (se non proprio cattolica) che c'era nella lotta armata.

Eppure, al di là di ogni considerazione sulla morte della scrittura drammaturgica (ma forse proprio per questo), dobbiamo ben confessare una nostalgia del Testo, una diffidenza istintiva per il mondo labile e precario della Scena, del Teatro, dello Spettacolo. Ci chiediamo perplessi che cosa possa significare questo sogno segreto di un antico predominio del Testo. Forse è solo un'allucinazione etimologica, quel "testo" che in molte lingue risulta sempre stretto all'idea di "textura", tessuto, intreccio, legame. E se legame ha da essere, quale altro più decisivo di quello ombelicale? La nostalgia del Testo, la resistenza ad accettare il puro mondo dello Spettacolo, potrebbe voler dire questo, l'angoscia di dover rompere la trama protettiva del ventre prenatale, la ragnatela rassicurante del grande antro. Il Testo è lo spazio angusto ma sicuro, caldo, tranquillizzante. Il Testo c'è. Possiamo anche non aprirlo. Non c'è bisogno di parlare. Esso è lì, sa tacere, sa attendere. Possiamo comunicare, interrogarlo, e risponderà. Ma sa anche ascoltarci, rispettare i nostri silenzi, le nostre pause, i nostri tempi, i nostri ritmi. Possiamo operare delle tmesi nel Testo (nel senso usato ne Le plaisir du texte). Nel Teatro no, non possiamo saltare una scena noiosa; possiamo andarcene, ma non già bruciare alcuni passaggi intermedi, tralasciare delle parti. Il Testo offre il suo piacere; il Teatro invece non dà piacere, impone il suo piacere. Il Teatro è violenza, flusso desiderante, qualcosa che promana dall'esterno, che cola su di me, che mi si rovescia addosso, mi insozza. Ed è qualcosa che suscita una reazione da parte mia, genera un flusso contrario, da me verso di lui, stimola una corrente di emozioni che non controllo. Il Teatro mi avvince, mi seduce, forse mi violenta. Certo è "sporco", è rezza, folla, è la vicinanza dei corpi degli altri, i loro odori, la loro puzza, il tossire, il soffiarsi il naso, scatarrare, mormorare, parlare...

Il Teatro come ripetizione di qualcosa di sempre eguale ma anche di sempre diverso, perdita di energia inarrestabile per una cosa che non dura, non può durare, destinata a perire. Non se ne salverà che qualche scheggia affidata alla memoria, a una cronaca, un ricordo fugace, una fotografia sbiadita. Lavorare per settimane, per mesi, per un evento che non può comunque "restare". L'ansia di fissare il teatro in: un nastro di video-tape non sorge da una necessità scientifica, accademica, per poterlo meglio studiare, analizzare. Questo è soltanto l'alibi. Il motivo profondo, inconfessato, è che il video-tape avvicina il Teatro al profilo del Testo, lo fissa, lo immobilizza. Veramente io non posso che dire le mie motivazioni personali, di spettatore privato di fronte al teatro; e sono le ragioni di un rifiuto, sotterraneo ma tenace, quelle che affiorano. Perché il Teatro è qualcosa che arriva, accade, passa, scompare, è la vita e la morte al tempo stesso, la vita che deperisce, che finisce, ma che ricomincia, continuamente, incessantemente. Il Teatro è l'avventura del mondo, emozione, scontro, conoscenza. Il Teatro come una donna: se non l'hai conosciuta, non l'hai conosciuta.

Nessuno ti potrà raccontare com'era. Ecco, il Teatro è tutto questo, è il terrore della morte e della vita. Il Testo, per l'opposto, è il ponte saldo che ci unisce all'ombelico del mondo. Nel chiuso spazio prenatale non c'è mai morte perché non c'è mai vita. La vera, unica, vita è la non-vita nell'alvo fuori del tempo, nel grembo dell'eternità. Una volta ho sognato in francese, e mi dicevo: "Naître [nɛtr(ə)] veut dire ne-êtr[e] [n(ə)-ɛtr(ə)]". Come il ventre materno, il Testo è lì, fermo, immoto, rassicurante. Non c'è scambio con il mondo, non c'è commercio sessuale, è la totalità indistinta dell'eterno presente.

Ma "ventre materno", forse, è un'immagine fallace. I maschi nascono direttamente dal grembo dei padri. Questo, almeno, è l'antico sogno di un mondo millenario dominato dai maschi, la sempiterna aspirazione a prolungarsi di padre in figlio, per processo endogeno, senza passare attraverso l'avvilente delega alla donna. Possiamo ben dire che il Testo, il legame fondamentale, non è la Madre, ma piuttosto il Padre. Ed è per questo che noi, orfani di padre, nevrotici, felici di giocare ai wargames, di restare eternamente bambini, assolutamente decisi a non crescere e a non morire mai, non possiamo sopportare l'insulto del Teatro, l'insicurezza di un evento effimero. Il Teatro è un'apparenza di presenza (solo esteriore: di gente, di pubblico), in pratica è una Assenza, un Vuoto. Il Testo è un'apparenza di assenza, ma in realtà è la Presenza, il Pieno. Di contro alla presenza del Testo c'è solo la rappresenza del Teatro (meglio in francese, présenter e représenter), la representazione come immaginario fantasmatico di una presenza che non si dà. Il Teatro è il sostituto del Testo. Dobbiamo verificare la mancanza del Padre (ci ha abbandonati, oppure ci ha staccati da lui, per costringerci a crescere, oppure è morto) che comunque, per questo, è cattivo. Ma per questo anche deve essere punito, maledetto. Il Teatro è la rappresentazione di questo esorcismo, è un male-dire. Il Teatro è impuro, gli attori sono impuri perché prendono su di sé questo ruolo del Padre, assumono le sue colpe e subiscono le ingiurie degli spettatori. Il Teatro come masturbazione. Mi masturbo perché sono solo, abbandonato dal Padre. Ma per masturbarmi ho bisogno di una scena, di vedere una Scena, o almeno di pensarla nella testa. Teatro è appunto δράμα, guardare, osservare. Non posso masturbarmi se non ho una Scena da contemplare, immaginare, fantasticare. Questa Scena è la punizione del Padre, il suo avvilito, la sua degradazione. Il mio piacere, a teatro, nasce sempre dalla percezione di questa tensione, di questa pulsione che c'è nella Scena fondamentale. Il Teatro, una volta di più, è δύω, scontro, lotta mortale fra un παι-ἀγωνιστής e un εὐσε-ἀγωνιστής. Ciò che è sempre in gioco è il castigo di qualcuno, la sua umiliazione, la sua sconfitta.