

A STRESA UN CONVEGNO SULLA DRAMMATURGIA EUROPEA DEGLI ANNI OTTANTA

Fra autore e regista c'è un terzo?

DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE

STRESA — Qualche riflessione intorno al recente convegno sulla drammaturgia europea degli anni Ottanta, tenutosi a Stresa, con intervento di autori, registi e critici venuti da varie parti d'Europa, per iniziativa del Teatro Stabile di Torino. E prima di tutto una precisazione su quel termine di drammaturgia che, collegato a un'indicazione temporale, non stava certo a indicare, nelle intenzioni dei promotori, quella cosa in fondo semplice che è un copione scritto per il palcoscenico, cioè un dialogo diviso in atti o tempi, con le sue brave indicazioni d'ambiente (di scenografia) e le entrate e uscite dei vari personaggi. Era chiaro che si intendeva (e si proponeva), come oggetto della discussione, altro: una drammaturgia degli anni Ottanta (che poi sono appena cominciati e non si sa come andranno a finire) non può essere che fusione fra testo e messa in scena, cioè fra pagina scritta e pagina registica. E anzi, come ha detto nel corso del convegno il regista Mario Missiroli, esiste in ogni fatto teatrale una «scrittura seconda» molto più complessa di quella meramente letteraria perché è composta d'un maggior numero di elementi diversificati; che sono poi gli apporti e le invenzioni della messa in scena e che, provenendo da diverse fasce linguistiche, si propongono come vera e propria drammaturgia.

Questi sono i segni

di una lunga frustrazione

Questa drammaturgia di palcoscenico può essere complementare ma anche alternativa al testo scritto, mettendolo in un angolo o addirittura buttandolo fuori dal teatro, come un ospite ingombrante o, meglio, un interlocutore che non ha più niente da dire. In parole povere, anche il regista è un autore; e fornito di strumenti espressivi molto più vari e potenti dell'umile, arcaica penna di cui dispone lo scrittore.

Abbiamo un po' radicalizzato i termini del problema ma non siamo lontani dal suo nocciolo vero. Ecco, quel nocciolo agli autori non va giù. Già in vari convegni dell'Istituto Internazionale del Teatro essi hanno compilato decaloghi tra corporativi e intimidatori che si possono certo giustificare come segni di una lunga frustrazione ma che non portano avanti d'un passo quella dialettica fra testo e regia che è stata in questo secolo uno stimolo attivo del teatro. Si legge per esempio in uno di questi decaloghi: «I nomi dei registi non si ricordano; essi sono effimeri come gli spettacoli che dirigono. Le rappresentazioni passano, le opere rimangono». Oppure ci si imbatte in metafore ecologiche di questo tipo: «Dimenticare gli autori è scacciare quegli uccelli che apparentemente non servono ma che assicurano l'essenziale equilibrio della natura. Quando i passerii spariscono proliferano i vermi».

Sembrerà strano ma il più degli autori riuniti a Stresa ha mostrato di condividere, pur con meno violenza e con sfumature varie, simili posizioni. Un commediografo come Arnold Wesker ha detto che, se un regista deve esserci, meglio sia l'autore stesso, che del resto già lo è stato sulla pagina, al momento della stesura del copione. E ha aggiunto: «L'opera che io ho scritto e dolorosamente costruito è mia», allineandosi a una dichiarazione di Harold Pinter quando polemizzò con Luchino Visconti per la realizzazione italiana di *Old Times*. Ma il regista Christoff Nell, dello Schauspielhaus di Amburgo, gli ha indirettamente risposto che un testo, una volta scritto, appartiene alla collettività; un testo è un dono fatto agli altri e se un autore non lo considera come tale, se ne rivendica gelosamente e corporativamente la proprietà, bene, allora se lo tenga.

Il convegno non si è mosso da queste posizioni così radicalmente affrontate, non è arrivato a una composizione o almeno a una sintesi delle opposte tesi. E del resto, non poteva. Correva, sì, sotto il dibattito, un'idea che voleva farsi rifondatrice di un'autonoma drammaturgia di palcoscenico; ma essa non ha trovato, in quelle tre giornate sul lago, un teorizzatore; uno che, non essendo di parte, cioè né regista né autore, potesse freddamente mettere insieme, razionalizzandoli, i dispersi motivi d'un modo di fare teatro che d'altronde, e non da ieri, circola per le ribalte d'Europa.

Forse questo compito sarebbe toccato ai critici e agli studiosi che, pure rappresentanti di varie nazionalità, erano presenti. Ma i critici, soprattutto quelli militanti, quelli che lavorano nei *mass-media*, non perdono occasione per mettere sotto accusa se stessi, sintomo evidente di un mestiere in crisi. Sicché, invece di affrontare il problema di come la

critica possa, nei precari limiti di spazio e di tempo che di solito le sono concessi, individuare i lineamenti di questa drammaturgia di palcoscenico e separarla dal testo per darle oltre a un'autonomia, una definizione, ci si è dispersi in analisi e diagnosi sul peso e l'utilità dell'apporto critico all'attività produttiva, su catastrofiche ipotesi circa la sopravvivenza o meno, in futuro, di questa funzione. «Il piacere del testo», «L'angoscia del testo» proclamavano, con qualche eccitazione, i titoli che segnavano le varie tornate del convegno. Anche uno slogan tipo «L'angoscia della critica» non ci sarebbe stato male.

Il fatto è che la pluridecennale *querelle* fra le ragioni della parola e quelle della messa in scena non appare facilmente componibile, a termine breve. Chi scrive teatro, almeno in Italia, è alle prese con problemi di lingua parlata, di sua comunicatività e omogeneità, che in questo secolo, sui palcoscenici italiani, solo Pirandello e poi Eduardo hanno risolto. Ma la lingua di Pirandello, lo ha acutamente notato Renzo Rosso, smascherava se stessa insieme con i personaggi che la usavano, quei «borghesi dimezzati»; e non per nulla, allora e negli anni immediatamente successivi, l'irruzione della parola media, di quella che si sarebbe tentati di definire la parola «mezzo-borghese», trovò i suoi clowneschi protagonisti in due dei maggiori esponenti dell'avanspettacolo e del varietà, Petrolini e Toto. Ecco allora che la tesi di un autore combacia momentaneamente con quella di un regista. Anche Mario Missiroli infatti ha parlato di un teatro italiano afflitto dalla carenza di una lingua egemone e dove la tradizione attoriale parte dalla Commedia dell'Arte, cioè da una teatralità che improvvisava la parola direttamente sul palcoscenico.

Poi ascolti un regista che è anche un ferrato teorico, come Massimo Castri e ti ritrovi da capo, cioè all'altro polo della questione: il testo per il regista è la necessità attraverso cui si realizza la sua libertà; è una superficie da decodificare; c'è un sottotesto ma c'è anche un sovratesto, come esiste un contesto; e sono queste le zone sulle quali un regista deve soprattutto lavorare, secondo il tipo di ricerca che intende condurre. Ed ecco poi Pier Allì, sottile indagatore di spazi e ritmi e selettore di suoni, che incomincia un suo lungo intervento con questa proposizione: «Il testo è diventato un apriorismo strutturale che non riguarda l'arte del teatro».

Un difficile slalom

fra posizioni asimmetriche

Come è difficile fare lo slalom fra posizioni così asimmetriche per arrivare a un traguardo che sia un dato in più, acquisito alla nostra conoscenza; e (magari!) un punto di riferimento nuovo. Come avremmo voluto imbarterci in una vera, nuova ipotesi di drammaturgia che, sfuggita alla pagina, ne conservasse tuttavia quasi un riverbero, tanto più lanciante quanto più remoto! Invece, niente. Al punto che l'unica voce mediatrice, resa solenne dall'esperienza, dall'esilio e dal magistero d'arte che le si deve riconoscere, è parsa quella di Otomar Krejča, il grande regista cecoslovacco, che ha fissato l'indissolubilità del fatto teatrale nella sempre misteriosa compresenza, all'interno di esso, del poeta (la sorgente prima), del regista e dell'attore, ma di un attore nuovo, «cuore del cuore di questa trinità». Non c'è nulla di propriamente rivoluzionario, in tale visione; ma quella freccia puntata sull'attore ci dice che da lì, dalla sua voce e dal suo corpo, si deve partire; perché colui che parla di persona agli astanti, e agisce, è pur sempre lui, l'unico legittimo abitatore della scena.

Interviene talvolta in queste discussioni, bruscamente e direi brutalmente, la realtà; la realtà che sta dietro le finestre delle stanze in cui ci riuniamo a parlare. Come quando, a Stresa, Margaretta D'Arcy, scrittrice irlandese, ha affidato al microfono con voce esulcerata una drammatica denuncia dei sistemi di repressione con cui il governo britannico soffoca nell'Irlanda del Nord teatro e cultura ed è passata poi a un impressionante elenco di violenze. È stato un momento in cui si sono mescolati l'emozione e lo sconcerto. E Dario Fo, in un suo intervento successivo, non ha mancato di rifarsi all'episodio per richiamare alla necessità di un teatro politico continuamente modificato e controllato dal pubblico cui si rivolge. Ed ecco che si ricade inevitabilmente in una teoria — e anche in una retorica o almeno in una enfaticizzazione — dei contenuti. Ma i contenuti sono là, dietro le finestre. Chi può pretendere di ignorarli o ricordarci? Le forme, ecco il problema.

Roberto De Monticelli