

Se una piccola riflessione personale, riferita all'esperienza di uno spettatore di professione nel tempo italiano dall'ormai remoto dopo-guerra ad oggi, può servire a introdurre questo dibattito, ecco qua. E farò subito una dichiarazione di scetticismo. Io non credo che l'ormai lunga 'querelle' <sup>ira</sup> ~~in~~ testo e scrittura scenica, fra drammaturgia e regia potrà mai essere composta. Essa è stata in questo secolo una delle forze dinamiche del teatro e non c'è bisogno di rifarsi, per averne una prova, alle teorizzazioni teatrali degli anni trenta (Pirandello compreso, all'interno delle sue stesse opere) o al ~~teatralismo~~ <sup>teatralismo</sup> e alla saggistica dei grandi registi russi degli anni venti (da Meyerhold a ~~T~~ <sup>Tr</sup> ~~irov~~) o alle polemiche ~~de~~ di Gaston Baty contro "Sire L'Mot".

Noi siamo nati al mondo della cultura e del teatro nel tempo, dopo il 1945 in cui in Italia si stava affermando, con enorme ritardo sul resto d'Europa, un arte del <sup>b/</sup> messa in scena finalmente rigorosa e moderna. Essa era stata preceduta da barbagli anticipatori, da qualche grande episodio isolato, e soprattutto ~~della~~ <sup>della</sup> teorizzazione costante e <sup>ostinata</sup> di un critico come Silvio d'Amico che era anche e direi prevalentemente un animatore, un centro emittente di fantasia progettuale e dunque un uomo d'azione. Ma anche per lui, come per i registi che caratterizzarono quella stagione, da Visconti a Strehler ad Orazio Costa, a Luigi Squarzina e a qualche altro (sono pochi, pochissimi; e si cercherebbero invano nomi più importanti di quelli citati), prima di ogni altra cosa, sul palcoscenico, veniva il testo.

È inutile rifarsi qui, alle ragioni storiche di questa posizione, in un teatro in cui quel 'tramonto del grande attore' così lucidamente teorizzato da d'Amico (e volutamente descritto da Simoni, da Palmieri, dai critici della nostalgia) stava arrivando alla fine.

Il 'teatro del grande attore', nella sua lunga, <sup>romanzesca</sup> vicenda ottocentesca non aveva certo avuto una 'coscienza critica' del testo, soprattutto per quel che riguarda i classici. E del resto, per ascoltare su un palcoscenico italiano, una versione finalmente integrale dell'~~Hamletto~~ <sup>il</sup> ~~si~~ <sup>do</sup> ~~arrivare~~ <sup>al</sup> 1952, a uno spettacolo di Squarzina e Gassman che si iscrive anche per questo tra i fatti in qualche modo emblematici del nostro teatro in questi decenni. Per noi, dunque, l'avvento della regia nel dopoguerra, il fatto che uno spettacolo non potesse neanche defenirsi tale se un'intelligenza critica e fantaxstica, al di fuori del cerchio <sup>attoriale</sup> non avesse fatto da tramite primo, scegliendo i temi e i modi, fra il testo e lo spettatore, era una conquista. Ma si ~~ta~~ <sup>ta</sup> ~~attava~~ <sup>attava</sup> pur sempre di quello 'spettacolo condizionato' (per stare a un acuta definizione di Ruggero Jacobbi) in cui l'equilibrio fra i significati originari del testo e l'interpretazione registica per quanto portata ai limiti ritenuti allora possibili della trasfigurazione metaforica, non veniva mai rotto. E insomma questi registi, che pur furono allora in più di un'occasione discussi per la loro presenza ingombrante, per i loro interventi radicali (ricordo Nicola Chiaromonte, critico lucidissimo <sup>del</sup> ~~di~~ <sup>Teat</sup> ~~teatro~~, quando affermava che la miglior regia è quella di cui nemmeno ci si accorge), credevano profondamente (e continuano a credere, ~~quelli~~ <sup>quelli</sup> che tuttora operano) nella validità della parola ~~teatrale~~. E in fondo ciò che facevano era tutto in funzione di quella parola:

interpretati, certo, modificati nelle ~~volenze~~ (la goldoniana 'Trilogia della Villeggiatura' poteva rispecchiarsi nel cechoviano 'Giardino dei Ciliegi')

Ma, come risultato finale, valorizzata: anzi, potenziata, perchè resa plastica, visibile, e quanto più si poteva, vicino a noi o almeno alle ragioni - e alle radici - della nostra storia. Nè operazioni di questo genere furono applicate soltanto ai classici ma anche - basterebbe ricordare certi clamorosi spettacoli di Luchino Visconti, - e diverse testimonianze della drammaturgia ~~de~~ moderna.

Forse era facile, allora, in Italia, credere nella parola a teatro; nella parola dentro la voce, nella parola - situazione. A parte il fervore di quegli anni, che ~~arrivavano~~<sup>apr</sup> alla speranza (e la speranza ~~è~~ parola), c'era da saziare una lunga fame: fame d'informazione, fame d'aggiornamento, Fagocitammo tutto, allora, con un misto di ingordigia e di ansia, da Sartre a Brecht. E credemmo anche in una drammaturgia italiana del dopo-diluvio, del dopo-catastrofe: perchè insomma, qualche pezza d'appoggio, sulla traccia incenerita del grande lampo pirandelliano, c'era.

C'erano delle commedie abbastanza al passo col tempo e anche abbastanza ben fatte, che arrivavano alla ribalta e venivano ascoltate con interesse, pur non essendo, ovviamente, dei capolavori. Sembrava dunque che un discorso incominciasse.

Dovrei ora aggiungere che quelle illusioni ( in qualche modo rassicuranti) duraRONO GIUSTO IL TEMPO DELLA giovinezza d'una generazione? Non sarebbe giusto. Più obiettivo dire che in quanto spettatori ( di professione o no) seguimmo e ci adeguammo alle varie evoluzioni della scena italiana, alle sue contraddizioni e ai suoi ~~romanti~~<sup>romanti</sup>. Il che non significa che fummo ronconi con Ronconi e strehleriani con Strehler, che ci calammo per dutamente nelle cantine dell'avanguardia per riemergere poi al cosiddetto riflusso del teatro di parola o applaudire alla rivincita del grande attore sul medio ~~re~~ regista. Il nostro fu un percorso più complicato, lungo il quale gradualmente scoprimmo i temi più mordenti e ~~angosciosi~~<sup>angosciosi</sup> del teatro moderno e anche le sue ipotesi estremistiche al limite dell'utopia. Individuammo la crisi della drammaturgia scritta, sospettammo il tramonto del regista-demiurgo, cercammo di comprendere i processi del lavoro di gruppo e di penetrare nei segreti di quei laboratori teatrali cui in Italia si è sempre guardato con una fiducia sottilmente ~~parlata~~<sup>parlata</sup> dall'impazienza, come se in un giro di tempo relativamente breve da essi dovesse venire, quasi per miracolo, la soluzione di tutti problemi: e un nuovo modo di essere drammaturgici, un nuovo modo di essere attori, la scoperta copernicana di altre dimensioni dell'universo teatrale.

Siamo arrivati, voglio dire, attraverso un'impegno quasi quotidiano di spettatori-critici, alla individuazione e alla conseguente analisi, anche se frammentaria, legata volta per volta all'occasione, giornalistica, veloce e dunque inevitabilmente impressionistica, e insommanata all'insegna dello efimero, di alcuni fra i temi di centro del teatro d'oggi: che sono poi i temi intorno ai quali si coagula questo convegno, anche perchè non sono temi (o problemi) che appartengono soltanto al teatro italiano. Ora, ~~se~~<sup>se</sup> almeno uno di questi temi, cioè sulla crisi della drammaturgia scritta, che è poi il ~~tema di fondo~~ tema di fondo del convegno, vorrei brevissimamente soffermarmi per alcuni

riflessioni che, ~~non suggerite~~ <sup>suggerite</sup> esclusivamente, come ho detto, da una esperienza da spettatore, possono forse portare un contributo al dibattito e comunque dargli l'avvio.

Pur venendo dalla stagione del cosiddetto teatro di parola e dalla grande regia filologico-critica, noi abbiamo accettato di buon grado e capito quella ~~corrente~~ <sup>correnti</sup> della messa in scenache ~~intendono~~ <sup>intendono</sup> a privilegiare il gesto o l'immagine del regista ~~sulla~~ <sup>sulla</sup> parola dell'autore. Ma solo in due modelli di proposta ~~integrativa~~ <sup>integrativa, interpretativa</sup>.

Il primo modello comprende quel genere di ricerche strutturali che insediano all'interno stesso del testo una sperimentazione di spazi, una individuazione di nuovi ritmi recitativi, una gestualità magari in contrasto con la parola ma ad essa legata come segno che indica con qualche approssimazione logica (si parla sempre di logica poetica) una diversa direzione di significati. Questo modello, che fa del testo stesso il contenitore di un laboratorio dilatato anche nel tempo (tempo scenico) e collocato in spazi che non sono quelli tradizionali e che si offre più come processo che come prodotto ma il cui fine ultimo è quello d'arrivare, superata la fase utopica, a una precisa, fruibile sintesi di drammaturgia e scrittura scenica, si può agevolmente riferire, per esempio, alle ~~ricerche~~ <sup>ricerche</sup> di Luca Ronconi.

Il secondo modello è quello che, partendo dalla spunto di un testo, ~~stesso~~ <sup>stesso</sup> soltanto di un titolo, propone un'esibizione registico-attoriale, valida di per sé, discutibile odiosa o affascinante che sia, tipo Carmelo Bene.

E' un modello assai scarsamente praticabile, perchè esige la ~~compresenza~~ <sup>compresenza</sup> nella stessa persona dell'autore, del regista e dell'interprete.

Ma è indubbiamente un modello, ne ha la perentorietà e quasi la necessità. Se questi modelli propongono (e dicei più il secondo che il primo) la nascita di una scrittura scenica che è anche drammaturgia, tutto il resto non può ~~essere~~ <sup>essere</sup> che messa in scena vera e propria, col suo specifico, più interpretativo e critico che creativo; o meglio, creativo sulla scorta degli indizi lasciati dal testo, ~~alcuni privilegiati volta per volta su altri~~ <sup>non soltanto</sup>, quelli dietro i quali si nasconde, ~~ma non soltanto~~ <sup>ma non soltanto</sup>, l'intenzione del regista, la sua visione del mondo o della società attraverso l'opera scelta, ma anche quella inevitabile libido di scrittura che si impadronisce inevitabilmente dell'uomo di palcoscenico a contatto della parola teatrale per quel tanto di 'non detto' che essa contiene, per quel tanto di silenzio e di eco indistinta che fa la sua essenza drammaturgica. Ma insomma il regista non può essere autore che in seconda battuta, i diritti primari spettano al testo.

Quanto al testo, io non so se esso sia una nostalgia, un rifugio nell'alveo materno o un ~~ricorso~~ <sup>ricorso</sup> al mito del padre, come sembrano suggerire gli appunti preparati per questo dibattito ~~indicative~~ <sup>indicative</sup> delle tesi più o meno ~~latenti~~ <sup>latenti</sup> dalle quali, nell'ambito di un centro di produzione e ricerca come il Teatro Stabile di Torino, ~~si ha~~ <sup>si ha</sup> l'impressione che l'iniziativa di questo convegno sia nata. So che ~~nella~~ <sup>sulla</sup> crisi della drammaturgia scritta, in Italia e nel mondo, si sono formulate una quantità di ipotesi, l'impossibilità di comunicare con la parola nel tempo della comunicazione visiva, l'eccesso al silenzio come ~~ultimo~~ <sup>mezzo</sup> o vicolo ~~cieco~~ <sup>cieco</sup>, la non modificabilità del mondo, la fine dell'illusione brechtiana, la difficoltà di rappresentare una società come quella moderna in continuo mutamento e che non si riconosce, se non nella proiezione fotografica, attimo per attimo, di se stessa. Tutte tesi abbastanza sterili, a mio parere, perchè poi una drammaturgia scritta, una drammaturgia d'autore ~~tuttavia esiste~~ <sup>tuttavia esiste</sup>, da Beckett, ~~a~~ <sup>a</sup> Pinter, da Dürrenmatt ai comediografi tedeschi <sup>le paragoni</sup> del quotidiano. Ed esistono anche dei movimenti discretamente individuabili.



drammaturgia, è abbastanza ovvio, come è abbastanza nota la natura allucinatoria fantasmatica, del processo, spesso medianico, che porta alla scrittura ~~testuale~~<sup>teatrale</sup> sulla pagina. Basterebbe rileggere le pagine che Giovanni Macchia dedica a Pirandello. Tutto questo, alla soluzione dei problemi che ci occupano in questi giorni, non serve, è chiaro: ma a una loro corretta analisi penso di sì. E ad ogni modo non sarà stato inutile, se non altro a scopo provocatorio, recuperare dubbi e perplessità che la consuetudine teoretica d'oggi ha da gran tempo archiviate senza un'ombra così di rimorso.