

RENZO ROSSO

Dubito di poter rispettare integralmente il tema che ci è stato proposto: nella sua prima parte, da qualsiasi sorgente sia stato ricavato, sembra più che altro il frutto di una coniugazione casuale tra concetti eterogenei. Non afferro bene neppure il primo dei suoi termini. Il mondo è modificabile? Se lo è non riguarda certo il campo del nostro lavoro. Il più acuto dei presentimenti ha a che fare solo con la superficie, quando va bene usciamo all'imbrunire, come le civette. Forse la combinazione non è quella giusta: chissà, si potrebbe provare con la modificabilità del piacere e il mondo del testo. La seconda parte delimita un'area più congrua; qui però compare una delle parole meno vitali del nostro lessico, tanto opaca da spegnere tutto ciò che designa, da rendere addirittura banale la tautologia che nasconde. A parere di molti vi è una sola vera crisi, oggi, che ci sovrasta con caratteri definitivi, lo sappiamo bene in fondo, è quella nucleare, delle armi nucleari, ed è per questo probabilmente, o perché la sua informazione è iscritta ormai nel nostro destino, che non ne parliamo quasi mai.

Restano dunque le ragioni della scrittura per la scena. Questa sì è cosa nostra, sulla quale va fatta peraltro una osservazione preliminare: spesso sotto proposizioni che trattano di lingua o di scrittura circola una presunzione equivoca, che lingua e scrittura siano degli strumenti, facciano parte dell'utensileria culturale. Io si direbbe un effetto secondario e distorto della linguistica, delle sue volgarizzazioni. Così come possiamo dire che respiriamo la lingua, altrettanto nettamente possiamo affermare che, con maggiore minore o scarso ossigeno, respiriamo un teatro. Ora io non intendo giungere alla tesi estrema, valida forse nel solo campo della musica, che questo nostro ~~www~~ respiro sia passivo che il linguaggio teatrale abbia solo una storia interna, che proceda per generazione ~~www~~ autonoma; quello che qui interessa prospettare è che la vita di una lingua, con tutti i processi storici di cui è testimone e complice, si riflette nel teatro. Oggi si deve riconoscere che tra le lingue industriali o del grande consumo vi è una tendenza a parificare le condizioni dell'esistenza con un insieme di dati spiccatamente omogenei, anche se poi nell'interscambio vi sono fenomeni di egemonia e di subalternità. Questa omogeneità diffonde ovviamente tutta una serie di modelli e fantasmi comuni, e la sensazione di poter disporre di una

comune percezione sensoriale. La parabola di Beckett verso il silenzio, ad esempio, non è chi non la senta come riferibile, almeno in parte, al proprio peculiare spazio immaginativo; un tempo la si sarebbe definita universale. Così del pari è difficile non avvertire la comunanza dei problemi del fare teatro, la sua diffusa necessità, determinata dal comune sentimento di oppressione nei confronti del cinema e della tivù. Il bisogno di teatro è dappertutto crescente; assieme alla musica concretamente eseguita e ascoltata, è la misura del generale bisogno di autenticità di fisiologico distacco o di cura dai prodotti dell'intrattenimento riproducibile di massa.

Dato così al "comune" il rilievo che merita resta comunque il fatto che poi ognuna delle lingue, e la nostra più delle altre perché meno vecchia e meno stabilizzata delle altre - parlo del nostro italiano medio - possiede oltre che ovvii caratteri suoi, capitoli propri, estremamente singolari. Dove, in tali capitoli, se ci si riferisce alla corrispondenza tra scrittura e parlato, quel binario entro le cui parallele giace il polo espressivo per eccellenza, noi possiamo limitarci ad adombrare la sua storia recente; non però ai fini di una analisi neutra che qui interesserebbe assai poco ma a quelli di una cognizione operativa. In modo da chiedersi: che cos'è il teatro, o può il teatro essere mai qualcosa d'altro da ciò che si ricava dalla storia di quella corrispondenza e della società che l'ha concretamente agita e vissuta?

Un qualsiasi abbozzo di discorso sulle ragioni della scrittura teatrale non può dunque prescindere da questa interconnessione profonda, e non può che svilupparsi dalla consapevolezza che questa scrittura è una risposta elastica e compatta alla "presenza" più e meglio significativa della società cui appartiene, un suo specchio immanente. Che essa cioè può esibire tutti gli strumenti del suo linguaggio, che può con essi attraversare e indugiare su qualunque mediazione soggettiva e fantastica, ma che ciò che vale, ciò che la rende legittima è che essa parta e ritorni a questa società e alla sua lingua, che si aggiri nel suo insieme corporale e simbolico, in questa figura unica dalla quale non si danno passaporti se non per l'evasione, la cultura da colonia, o le mille forme dell'estetismo. Il che vuol dire che i suoi connotati debbono avere la loro matrice nella nostra eredità diretta. La quale, sarebbe superfluo ripeterlo,

prima di tutto è Pirandello. Come non riconoscere ancora tra noi i segni dei suoi borghesi dimezzati, ognuno dei quali è copia di un sè inattendibile, regolato su apparenze contraddittorie e spesso feroci, e la cui simulazione più commovente svela le fisionomie del grottesco. Pensiamo quanto sdegnato disgusto si nasconda nelle sue argomentazioni sul comico, e quanto alle sue realizzazioni contribuisca il problema della lingua di quegli anni, che i suoi personaggi si ingegnano di usare con i minori danni possibili e che essa invece usa smascherando con loro se stessa, la sua inadeguatezza, la sua ridicola supponenza; non strumento per comunicare ma istituto centrale della falsificazione, cioè non tanto sintomo di una situazione esistenziale assoluta quanto di una determinata situazione sociale e storica. E non è un caso che proprio in gran parte sulla lingua, in quegli anni e da quegli anni fin quasi a noi si siano esercitati con acida lucidità e con soave e camaleontica mimica da clowns due dei maggiori esponenti dell'avanspettacolo, Petrolini e Totò: non sublimi o futuristici o surreali giochi di parole come si è ripetuto più volte, ma deliberate irrisioni delle parole, come delle tracce più immediate e palesi di una condizione generale, e nel nostro caso di una endemica mediocrità. Naturalmente il risultato in tutti e due è ancora il grottesco, il lato spinto e abrasivo del comico, che è quanto ce li rende contemporanei perché nel teatro, nel teatro italiano, per quella natura sua di specchio immanente che dicevo prima, per quella necessità di rispondere alla e della somma integrale delle nostre esperienze, dei referti del nostro orizzonte sociale, della galleria di azioni e comportamenti ~~(e valori)~~ che formano il nostro involucro politico di cittadini, - galleria di volti delle varie classi, soprattutto dei volti delle classi e dei gruppi egemoni - non c'è quasi altra risposta possibile di questa.

E' pur vero che il tragico è una specie quasi estinta nella rappresentazione moderna in generale, forse perché l'individuo, con il pacco di valori e di divinità che ne suggerivano l'esistenza, è stato evaporato dalla quantità e dalla riproduzione indefinita, o forse perché il tragico è una delle merci esterne più abbondanti, praticamente inesauribile, ma qui, esso, almeno da 50 anni a questa parte è una estraneità assoluta; fiorito solo nelle pagine collettive, lo abbiamo sentito ridursi per il singolo e per i suoi rapporti interpersonali all'esclusivo momento de

trapasso, alla chiusa intimità ~~an~~anima del lutto, che non per nulla l'antropologia definisce 'perdita di presenza'. In questo nodo cruciale di una lingua e di una società date e delle forme che esse ^(le forme del processo) pretendono, stanno le spiegazioni possibili di svariati fenomeni, ^{tra loro e devianti, detolti da quelle} concomitanti: uno di ^{forme.} questi è la vitalità, vera o presunta che sia del dialetto, perché il dialetto è un riparo, prolunga la sensazione di una topografia umana ridotta ma concreta, tattile, fatta di scambi e dunque di personaggi raggiungibili, dove la stereotipia si salva con una supposta genuinità originaria, e nella quale al ^{o al vacillare} collasso borghese si può contrapporre una mitica fonte popolare, capace di aggredire e di drammatizzare gli inganni con la sola energia della sua espressività naturale e perciò stesso autentica. Che è un procrastinare il problema ~~non una soluzione~~ e che si risolve nel peggiore dei casi nelle maniere del sentimentalismo, nel migliore in una collezione di maschere argute. ~~Perché la soluzione è la~~ ^{Il secondo gruppo di fenomeni concerne} ~~zia da battere è proprio la lingua, che è quanto spiega anche questo de-~~ ~~ennio e più degli esperimenti della cosiddetta avanguardia, pronta a cogliere la convenienza dei proclami sulla morte della parola non tanto per opporsi a un teatro commerciale e digestivo che non rappresenta un bersaglio più per nessuno, e nemmeno in fondo per superare Beckett, quanto per saltare ai margini della lingua, per esorcizzarla con i tanti surrogati di volta in volta proposti. Ai quali surrogati, siano essi la creatività delle membra o la manipolazione fonetica o le radici e l'arcaico rituale, o la mistica, l'oggettuale, o lo spettro delle immaginazioni oniriche, io accosterò subito una terza serie di elementi, quelli che per brevità stringerei nella definizione del 'grande regista stabile'. Qui i surrogati sono apparentemente diversi, scenografie opulente, legno di tek a quintali o alluminio abbagliante, ineccepibile sartoria, ineccepibili cuscini a sfera, illuminazione d'artista, e ovviamente un gran sciorinio d'estri, di capricci stilistici, sillabazione al rallentatore, cadenze ossessive e lunari, caratterizzazioni degne di un Kraft-Ebing, e ogni licenza col suo messaggio, ogni messaggio con gli aggiornamenti tempestivi e la sua metafisica da intervallo per suggestionare i membri del consiglio d'amministrazione, ma tutto, tutto questo apparato, anche di intelligenza, preferibilmente su autori stranieri, ^{o classici, lontani o} ~~comunque~~ defunti con certezza, dotati di ampia eredità, ~~reversibili~~ ^{comunque plastici}, e ^{correggibili}.~~

C'è qualcosa di singolare in quasi tutti questi vasti spettacoli di registi illustri, e statali, penso ad esempio ad un Maeterlink, ^{o più recente} a un Genet ~~ai tanti Show dell'annata~~ qualcosa che è presente anche in molte delle prove della cosiddetta avanguardia, come un urlo di fondo, un sordo sbattimento di teste, iterazioni maniacali e spurghi improvvisi, un pensiero represso e cartelli obbligatori, attori generalmente coatti, a cui da spettatore reagisco con un sentimento frustrante di ottusità e poi di nevrosi e infine di contratta impotenza, quasi che stia assistendo a una scena privata, vagamente indecorosa e desolante. Mi sono chiesto più volte a cosa possa venir assimilato questo teatro: ebbene mi pare di poter rispondere che la sua dissennata sistematicità, la sua alogica frenesia presentano i sintomi di una violenta "crisi da astinenza".

Astinenza appunto dalla lingua, dalla sua creatività, perché la lingua non è un congegno tra tanti, neutro, puramente lessicale, cui si può ricorrere solo per tradurre testi stranieri, o che si può manomettere a piacimento sulla scorta del primo schemino analogico che frulla nella testa, il teatro che ne viene è inevitabilmente un teatro di plastica magari lussuosa, una vetrina di costosi apparecchi ortopedici, non un organismo vivo, uno specchio fertile. Eppure, detto questo devo modificare ^{il mio intervento} in parte, con un'ultima considerazione: malgrado le riserve che ho cercato di esprimere e di spiegare, anche il repertorio classico e straniero probabilmente dimostra e trasmette l'oscura necessità di questa lingua, non più irrealistica e letteraria, di reimpadronirsi della biblioteca. Quattro anni fa ho scritto un Edipo Re che naturalmente nessuna compagnia ha ancora rappresentato: questa esperienza, ^{questo lavoro} ~~diretta~~, che ha nello stesso tempo molto e niente dell'originale, è una prova personale di una tale ipotesi. La prova di una lingua che saggia la sua energia, la sua attualità, la sue referenze verbali su quanto, già scritto, attende di venire ^{e riscritto.} riletto, ^{anzi} riscoperto. Registi, direttori di teatro e attori dovrebbero ^{anzi} rendersi conto che la soluzione del problema è una sola: le ragioni ^{di} di una vera scrittura per la scena non stanno in un testo come tale, ^{né in una regia come tale,} ma in un lavoro comune, alla pari, in un intersecarsi di scrittura, regia e recitazione. Sul palcoscenico.