

## 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 imbatterci in una vera, nuova ipotesi di drammaturgia che, sfuggita alla pagina, ne conservasse tuttavia quasi un riverbero, tanto più lancinante 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 Krejca, 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 ricordarceli? Le forme, ecco il problema.

**Roberto De Monticelli**

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 che 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, sul palcoscenico 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'irrisone 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 Totò. 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».