

## Claudio Meldolesi

### SUL DRAMATURG ARTISTA

La linea politica delle punizioni belliche non è solo spietata e moralmente ripugnante, dato che le sue guerre dai cieli impongono delle uniformazioni anche autolesioniste. Non è certo escluso che, quando tutto il mondo riprodurrà la dialettica «americana» della «city» e del ghetto, ne verranno impulsi di generale distruzione: lì di natura ecologica e qui diretta, alla maniera prevista da Stanley Kubrick nel *Dr. Stranamore*, fin dal '64. Ormai, non solo la buona fantascienza adombra che nel Novecento persino la testa degli spettacoli originari, fin dai doni dei *griot* senegalesi come dei *cuntastorie* siciliani, è restata più intelligente di quella dei Signori della guerra. Viviamo in tempi di riattivazioni necessarie.

Perciò questi appunti sono dedicati a Eugenio Barba e Fernand Braudel, per le loro magistrali (e distanti) esplorazioni fra dettagli e globalità, mosse dall'esperienza dei continenti poveri; e si rifanno al contempo ai primi studiosi giunti a dubitare della vulgata che nelle società precedenti la greca-classica non si fosse data vita teatrale, e nemmeno nel mezzo millennio intercorso fra la caduta dell'impero romano e le prime farciture dialogiche dei riti cristiani. Questi storici avevano a che fare in tempi di spettacoli involuti con memorie smisurate, ma non identificarono il vissuto con il documento e non delegittimarono «eccessi» essenziali, sia colti che bassi, anche di provenienza straniera.

Tutto ciò ci riguarda in quanto dall'arcipelago del «ripetere» attivo la dramaturgie è sempre venuta, tanto che gli agit-prop stessi ne sostennero la rinascita nel nostro tempo. Anche dal Balasz studiato dalla Casini Ropa siamo autorizzati a rivedere nel dramaturg artista un alternativo suggeritore di rinarrazioni, infatti. E non si tratta che di uno degli impulsi da cui la scena è stata aiutata a contrastare le tentazioni dell'Europa non tedesca a buttare questo «bambino con l'acqua sporca» delle sue fasi involutive; mentre nella stessa maggio-

re drammaturgia italiana e francese indizi di questa prassi intercorrevano da tempo, come quelli del teatro a proverbi di Giraud e Musset, in cerca di nuove costellazioni drammaturgiche. Ma è il momento di cambiare approccio, dato che stiamo contraddicendo il progetto largo di questo incipit, volto a contenere a monte i dubbi sul dramaturg, diffusi nella stessa redazione di *Teatro e storia*.

\* \* \*

Il piacere dell'ingrandimento drammatico avvicinava Giraud a Musset come a Tieck; ed esso sarebbe stato praticato da Brecht criticamente per non confondersi con il favolismo popolare. Ma già quei tre primi autori non avevano ingrandito soltanto, ch  dalla cura dei dettagli avevano fatto sgorgare i loro apologhi per le scene, in modo da poterli poi disporre all'imprevedibilit  dell'espressivismo degli attori. Se fra loro si fece dramaturg solo Tieck, gli altri pure coltivarono impulsi a rimanifestare il gi  espresso, insieme agli interpreti. E non sorprende che quest'arte d'ingrandire cessasse di fare scandalo con la dramaturgie promossa dall'attore maestro Gustavo Modena.

Era stata concepita in senso totalizzante l'identit  dell'*Auctor*, che per i latini riguardava ogni artefice-e-guida, in senso non solo artistico: per convenzione, scrivere per le scene significava farsi compagno di Virgilio o di Giulio Cesare. Ci  rendeva illegittimo intervenire sui drammi d'autore in nome dello spettacolo, e lo stesso radicamento italiano della regia fu poi a lungo ostacolato anche per questo; da noi, di fatto, ogni scrittura di scena, fino a quella alta fu sospettata, mentre ogni abuso pot  mimetizzarsi per spiazzare tale divieto fin nella prima met  del Novecento e oltre. Cos , pi  ancora che nell'Europa non tedesca, in Italia il lavoro dei dramaturg prese ad attecchire dicendosi altro. E ancora «adattamenti» sono dichiarati i suoi esiti, come se non potessero mirare a ulteriori, proprie ricerche di verit . Laddove erano stati i maggiori artisti e filosofi in Germania ad aprire questa via, in senso illuminista, prima, e romantico negativo, poi.

Non sarebbe potuta nascere la dramaturgie in un paese artisticamente sviluppato, perch  non ci sarebbero stati poeti tanto disposti al suo sviluppo e Corti tanto differenziate a darle fiducia.

Non a caso, si tratt  di un'emersione processuale e collettiva agl'inizi: lo ricorda il (quasi) mezzo secolo intercorso tra il primo e l'ultimo dei suoi orientatori storici: Lessing era del 1729, Tieck del '73; mentre altrove si recitava per drastici arrangiamenti dei testi, tanto che presto ne aveva fatto spese emblematiche il refrattario Shake-

speare. Delle sue tragedie si amavano anche gli sfiguramenti, come il taglio corrente del tragico finale di *Romeo e Giulietta*; e riformulazioni durevoli s'imponevano a ogni successione fra gli attori guida. Invece, quelle dei dramaturg originari muovevano dall'interno delle partiture testuali e delle potenzialità degli interpreti, come se venissero da «antipoeti di compagnia», potendo risultare persino indifferenti agli effetti. E ancor più, col tempo, la mancanza di radici rappresentative proprie divenne una risorsa d'arte, come ci ricorda l'avvento della regia in Russia: terra di ancor più labili tradizioni teatrali, in cui tutte le arti guardarono infine ai registi e questi specificarono di nuovo la figura del nostro collaboratore, in quanto consigliere letterario.

Ma dato che la dramaturgie era sempre proceduta per rifondazioni congiunturali, poté allora avviarsene una analogamente innovatrice, culminata nell'avvento della base brechtiana: non fece scandalo il fatto che la regia tedesca preferisse rigenerare la sua storica collaborazione, in materia. E oggi un po' in tutta Europa le due definizioni sono spesso richiamate in modo interscambiabile: anche la tedesca – la dramaturgie appunto – può essere preferita potendo sembrare restrittiva la qualificazione letteraria dell'altra. Il che, naturalmente, presuppone un drastico isolamento dei contagi della dramaturgie burocratica, in quanto degenerativi per lo stesso patrimonio di questa prassi, per quello lirico, originario, come per quello narrativo, emerso con il naturalismo. Ma da una posizione già minoritaria s'impose la stessa dramaturgie di Brecht, benché poco formalizzasse le sue procedure, dopo essersi precisata con un collettivo di collaboratori e allievi senza vincoli (nemmeno di mansionario), e già contemplasse per i suoi specialisti compiti contestuali di ordine esecutivo, di mera documentazione.

Comunque, essa fu sviluppata al futuro da questo rapporto con la scena del Berliner, essendo messa alla prova di dirette collaborazioni: con il regista e gli attori intenti a progettare-realizzare. Ne vennero i più vari interventi e la presenza, in rapporto alla creazione teatrale, di «uno straniero» dotato di sensibilità affine tornò la vera meta di questa prassi, pur volta, oltre l'illuminismo e il romanticismo, a inedite forme di conoscenza e «dono», induttive e concretamente comunitarie. Tanto che, sulla base di questa piattaforma elevata ed artigiana insieme, la dramaturgie cominciò ad essere trapiantata nell'altra Europa, dove trovò favorevoli vari attori creativi. Non a caso, Brecht era giunto a formularla dopo aver fatto esperienze frustranti di riattivazione pre-burocratica, fra le collaborazioni da dramaturg

con Reinhardt, che poi lo spinsero per reazione all'*exploit* dell'*Opera da tre soldi*, e quelle di sceneggiatore negli USA; e di fatto, postosi in cerca di tali potenzialità alternative si trovò per quasi tutta la vita artistica a sciogliere questi nodi.

Mentre proprio a causa della stranierità umana, che gli era rimasta addosso anche dopo l'esilio, ricordandogli la prossimità del patimento nella stessa fortuna del Berliner, non trovò più la misura distaccata necessaria alla scrittura di drammi. La dramaturgie si rigenerò con Brecht anche in rapporto a questa ferita. E colpisce il fatto che nelle vite degli altri dramaturg maggiori del nostro tempo ricorrono i più vari traumi, come se per questa congiuntura specifica di base brechtiana si trattasse di una condizione, e non la sola. Da allora vari dramaturg artisti si sentono come tenuti a riattivare, pur sapendosi capaci anche di creazioni visibili. E forse per l'insondabilità di questo esserci nel riattivare appunto, diverso in ognuno, non esiste una teoria generale di questa prassi.

Per frammenti di personali testimonianze essa risulta piuttosto pensata in pubblico, quasi avesse un'anima refrattaria e solo per finzione i suoi artisti potessero aderire alla logica dei mansionari. Sembra anzi questo il luogo del contatto che Brecht stabilì con Lessing – mentre da poeta si rifece a Goethe – fin dalla sua prima prova di dramaturg, il dramma didattico bipartito *Il Consenziente e Il Dissenziente. Opere per le scuole*. Ché questa seconda «opera», *Il Dissenziente*, nacque come dramaturgie della prima (a sua volta, nata come rifacimento di un terribile Nô, del tempo di Zeami) e con una durevole vocazione antidogmatica: vi si «dissente» dal dovere bolscevico di far morire un ragazzo per favorire la causa. Ma chi scrive ha più volte motivato questa sua rilettura, e qui c'interessa altro di quel Brecht: che riprese questo filo originario guardando anche alla proto-sociologia, con Sternberg, e all'anticonvenzionalismo di matrice romantico-negativa, con Benjamin.

Brecht al Berliner Ensemble diede sostanziale sviluppo a tali premesse, mettendo laboratorialmente alla prova della scena le resistenze testuali, le sue ipotesi rielaborative e «de offerte» attoriali ai drammi. Ma eloquente è pure che, caduta l'ammirazione per il Goethe apodittico direttore dei comici di Weimar, si orientasse a una processualità passibile d'incontri goethiani nuovi, aperti al *Faust* stesso. Mentre alla dramaturgie storica questo Brecht diede respiro riproponendo al centro, in senso novecentesco, la dialettica dell'attore con il poeta «alla mano»; ma soprattutto prospettò una transattività partecipabile dagli attori e la offrì al lavoro dei registi. Cosa che avrebbe in-

dotto la grande dramaturgie a darsi mete umili, aperte a più forme per sostenere l'esuberanza del fermento scenico, e di tanto in tanto opposte, quasi da autore.

Così, la dramaturgie d'arte e quella-non-solo-funzionaria capace di offerte alla scena hanno potuto darsi in Germania e (poi) in vari epicentri europei vie di ulteriore articolazione della prima, policentrica base brechtiana, di decennio in decennio. E queste vie hanno contribuito dal canto loro alla conoscenza generale di Brecht, della sua varia e organica operosità fra i poli del poeta, dell'autore e del regista. Perciò non va «buttato con l'acqua sporca», questo bambino indirettamente giunto a sostenere un capolavoro come il testo del *Mahabarata* di Carrière e Brook. In Brecht stesso il passaggio per le arti sembra ormai indissociabile dalla presenza di queste procedure, che dovettero sostenerlo nel farsi regista come la poesia gli aveva permesso di farsi drammaturgo. Di fatto, quelle «voci di dentro» suscitarono singolari adesioni fra gli attori, come se la mobile invisibilità dei loro punti d'appoggio fornisse alle tecniche sottotestuali di Stanislavskij ulteriore campo, e ciò pure qualificò la base brechtiana della dramaturgie in senso strategico.

Questo impulso potrebbe essere stato oggettivamente rigenerato persino dalla risorsa attivizzatrice della «sottopartitura» cui attori dell'Odin Teatret si rifanno per dare ulteriore complessità e spaesamento alle loro realizzazioni.

\* \* \*

Altre risorse hanno poi trovato impieghi elettivi in vari esperimenti della dramaturgie alta, tanto da distinguerla e da confermare incommensurabile il dramaturg artista con quello identificato nel lavoro d'ufficio, nella stessa misura in cui oggi lo sono i maestri della regia con i registi qualsiasi. Bisognerebbe impegnarsi a non sprecare le parole dell'arte teatrale per nominare questi attivisti di snaturamenti, specie gl'intellettuali che esibiscono la loro specializzazione come se fossero più «intelligenti» dei registi.

Dall'Italia, dove gli spettacoli d'arte nati con un dramaturg sono ancora rari, ma dove si è avuto al più qualche labile tentativo di uniformazione burocratica, è ben visibile la variabilità di questa collaborazione e, quindi, il suo carattere non obbligatorio. Un tale specialista non connaturato con la vita scenica deve far sgorgare da se stesso l'in-genuità correlativa richiesta e ogni volta trovare il suo luogo di collaborazione reale. Egli non è per principio escluso, per cui ha potuto in più casi con-creare, senza pensarsi straniero o assumendo la

sua differenza come un esplicito, fertile fattore di straniamento, sia che agisse da quasi-tecnico sia da quasi-autore. Comunque, l'esperienza delle dinamiche interiori della scena è il suo salvacondotto: non si diventa dramaturg senza una lenta, processuale acclimatazione, che permette di percepire flussi dell'interiorità relazionale fra attori e regista e fra questi e le scritture date. Tanto che per la Molinari il luogo della sua maggiore utilità è diventato quello in cui il prima dell'espressione affiora nell'attore e quel fermento lo rende sia vulnerabile che disposto a elevarsi. La sua volontà di dramaturg allora si rispecchia nella volontà di affrancamento che l'attore manifesta per restare originario, anche se lo spettatore non ne è direttamente consapevole.

Nel dramma-sacro sanscrito per eccellenza, *Sakuntala*, del brahmino Kalidasa, si dialoga del modo in cui le ruote, accelerando la capacità di vedere, avvicinano al vero: è il movimento che trasmettono alla vista (tramite un cocchio, in questo caso) a consentire la visione negata ai guardanti sedentari. Ogni dramaturgie alta è coniugabile con la vita scenica quale mobile metaingranaggio di un portento analogo, essendo esercitata a stimolare i creatori dell'erranza, attori e regista, a partire da valori umili in rapporto con il molteplice. La nascita romantica del dramaturg, in tal senso, viene ad assumere nuovo rilievo per la vocazione del primo Ottocento a far riaffiorare l'oscurità in scena. Ma attenzione, ancora una volta, a non confondere questo ambito ausiliario con quelli delle ruote e del cocchiere ovvero dei realizzatori dello spettacolo, in quanto vestibolo dell'oltre. Il quale, salvo eccezioni, può solo riguardarci per motivare le fuoriuscite dalla dramaturgie che il teatro odierno continua a registrare, insieme al permanere di tracce della competenza abbandonata dentro alle nuove, organiche alla scena.

Ciò risulterà assurdo, risibile agli specialisti identificati nella dramaturgie di servizio; ma, di fatto, non c'è altro modo per spiegare quelle uscite, specie se volte alla regia, cui questo esercizio ha più spesso indotto i suoi soggetti – compresa la nostra Vanda Monaco in Svezia, prima che si facesse attrice. È questo un territorio particolare, invogliante ai traslochi di capacità, refrattario perciò alle spiegazioni lineari, come attestano due suoi temi focali: la disposizione della dramaturgie a rimotivarsi periodicamente e la coniugabilità degli orientamenti del dramaturg e del consigliere letterario appunto, se inclini a collaborare con la scena anche artisticamente. Questa materia va comunque difesa dalle chiusure distintive delle vecchie polemiche.

Benché avesse avversato anche in pubblico i dramaturg, Vitez strinse un'amicizia commovente con Dort, loro sostenitore, infine giunto a farsi dramaturg lui stesso. Per fortuna può ancora vivere questo ambito teatrale a porte aperte, quando è ormai sconfitto culturalmente il tradizionalismo del taglia e cuci. L'ultima leva autentica di questi specialisti interviene il meno possibile sul tessuto delle battute o, d'intesa con la regia, preferisce annullarle perché siano le dinamiche interne a guidare le azioni. Le sembra il male minore il fatto che questa linea sia perciò detta informale, stante la scarsa permanenza nello spettacolo delle sue offerte; ciò poco conta, purché i processi realizzativi s'innescino e procedano. Non a caso, anche se di matrice filosofico-lirica, la dramaturgie ha contribuito a spettacoli narrativi e di ogni altra natura.

Tende invece a svilupparsi di più in Europa quella fatta solo di documentazione, di scritture promozionali e di impegni esecutivi, realizzata con frustrazione da collaboratori spesso provenienti dalle università, dato che comunque si richiedono loro particolari competenze, mai pedagogiche però. Per questo, il dramaturg potrà ancora farsi invadente per il regista; ma ha certo ragione Laura Olivi dei Kammerspiele di Monaco in Baviera nel segnalare che in un teatro anticonformista come il suo non può farsi organica l'alienazione denunciata da Kott, già responsabile dello stesso lavoro in un altro teatro tedesco. E più casi del Nuovo teatro sono ancora lì a ricordarci che sono favorevoli per l'invenzione spettacolare due condizioni della buona dramaturgie: l'interesse delle scene a interagire anche con intellettuali non simmetrici, se familiarizzati, e la ricerca di rapporti in vita, non solo contingenti, con l'altrove, ivi compresa la sempre sorprendente variabilità propria al sud del mondo.

\* \* \*

Due maestri della scena contemporanea mi hanno aiutato a completare questa analisi. Con Carlo Cecchi ho parlato a Bologna (il 22 maggio 2002) e ci siamo trovati d'accordo sul fatto che non va smarrita la provenienza imprevedibile che la dramaturgie degli artisti sembra aver assunto in Italia, anche a causa della sua debolezza istituzionale. Egli usa dire infatti, quando richiama i suoi spettacoli più impegnativi, che spesso Elsa Morante contribuiva alla loro preparazione «come dramaturg», con strategici «consigli di distribuzione» delle parti o commenti sulle differenze intercorse nel lavoro dei traduttori, per i testi stranieri; e se a volte proponeva «semplici tagli», altre pro-

spettava a lungo delle «possibili varianti artistiche», in forme aperte. Mentre dalle traduzioni di Garboli Cecchi ha avuto impulsi a un analogo, nuovo incontro del testo con la scena, sia per passaggi mirati (anche rispetto alle abilità degli attori) sia per sviluppi veri e propri. Esempio quello del taglio di *Amleto* che conferiva una spaesante circolarità al suo finale, sottolineata poi in sede di regia dalla ripresa delle prime battute della tragedia, in forma di commiato. Anche prescindendo dall'unicità di un tale *exit*, questi esempi di Cecchi fanno supporre che a debordamenti di nostro interesse possono tendere varie intese elettive fra scena e scrittura. Mentre Barba, dal canto suo, ci ha aiutato indirettamente a scoprire nel dinamismo invisibile una generale risorsa, sottostante la stessa dramaturgie qui ripensata. Ma la stessa erranza di questa sembra accreditarla, se nutrita oltre il previsto da autentici giacimenti di dettagli. E si può aggiungere che nei montaggi della storia di Braudel possono riscontrarsi analoghe soluzioni di ordine inverso, dove lontanissimi rovesciamenti epocali tendono a consacrare la potenza della vita comune a sorpresa. Ubiquo è lo spazio del dramaturg anche perché il suo impegno può corrispondere a quello delle più varie ricostruzioni, comprese appunto le storiografiche; ma le riattivazioni del nostro soggetto sono poi peculiari.

D'altro canto è ben noto che Barba ha chiamato «collaboratore letterario» il suo compagno specialista in materia, Ferdinando Taviani, e che l'attore artista *alter ego* odierno di Cecchi, Leo de Berardinis, non ha mai cercato collaborazioni di questo tipo. Ma aiuteranno a temperare la perdurante *querelle* della dramaturgie questi richiami alla causa della scena?

### *Post scriptum*

Chi scrive, avendo girovagato ormai per un decennio su questo territorio in compagnia di Renata Molinari, si è convinto del fatto che sfuggenti corrispondenze d'eccezione come queste provengono da un nucleo dell'esaurimento storico della forma dramma, in rapporto con la stessa fine della «filosofia». Ma dato che gli eventi scenici senza drammi sono andati oltre ogni previsione, col Nuovo teatro, i loro artisti e critici più dei nuovi storici hanno rimandato l'inventario delle permanenze del prima in tali esiti. D'altro canto, questo oggi sembra divenuto improcrastinabile perché qualche buon dramma continua lo stesso a essere scritto, mentre fra gli stessi gruppi tea-

trali non mancano segni di poco meditata subalternità alla drammaturgia perduta.

Quei «testi» ancora utili non sono anacronistici perché protetti per eccezione da qualche carattere anomalo; ad esempio, tendono a farsi classificare come sviluppi di creazioni sceniche oppure come ri-congiungimenti con il personale disordine sancito da Beckett o Bernhardt, Testori o Genet (non senza qualche sostituzione di «o» con «e») oppure come tentativi di liminare coesistenza con la forma esaurita. Ma al sorprendente magistrato che ha saputo far dramma (notevole) di una sua indagine, recentemente, certo non sarà possibile dar vita a un repertorio, come al vecchio collega Betti o all'ancor più vecchio Nota. L'andamento stesso di questo suo dono lo rivela. Invece, un esplicito esercizio della dramaturgie si renderà utile, se saprà conquistare una base nuova, non meno duttile della brechtiana, ma più aperta al viaggio.

Potrà forse trasmettere alle varie «membra» del teatro qualche sua piccola acquisizione, legata alla coscienza dell'indefinibilità del riattivare; e non è detto, comunque, che le attuali restrizioni di lavoro per i dramaturg nascano da una crisi. È anzi probabile che derivino da una congiunturale disaffezione per la base brechtiana, dall'attesa di un patto collaborativo ulteriore.