

Vanda Monaco Westerståhl
SU LEIF ZERN: L'ATTORE, IL TESTO,
LA METAMORFOSI

Per quanto riguarda la lingua un equivoco molto comune a teatro – scrive Leif Zern – è che si possa accantonarla, come il coperchio di un pozzo quando lo si solleva per guardare nel pozzo stesso. Che si cerca? L'intrigo, il conflitto, i caratteri?...

Il concetto assai diffuso di sottotesto in realtà indica come l'attore creda che il testo nasconda un altro testo: un terreno più sicuro.

Capovolgimento dell'immagine: la lingua viene lanciata fuori dal pozzo come una inesauribile caduta di stelle.

Louis Jovet dice qualcosa di simile nei suoi suggerimenti agli attori: concentratevi completamente sulla lingua, il resto viene da sé¹.

Leif Zern, il più autorevole critico e saggista svedese di teatro, indica un problema sentito anche da quanti come me fanno teatro negli anni Novanta dopo essere passati attraverso le esperienze di grandi maestri della scena europea da Grotowski a Barba, da Mnouchkine a Peter Brook. Grandi teatri del corpo e dell'inconscio, dei misteri delle etnie sedimentate nel profondo, o teatri della grande festa come il Théâtre du Soleil o del fasto dell'immagine che si incarna nel corpo dell'attore come nel caso di Peter Brook fino alla *Tempesta*.

Abbiamo poi avuto il teatro di alta o meno alta professionalità

Leif Zern è nato a Stoccolma nel 1939. Critico e saggista dagli anni Sessanta, redattore della rivista teatrale «Dialog» e della rivista di letteratura *BLM*. Negli anni Settanta incominciò la sua attività di critico teatrale del maggior giornale svedese «Dagens Nyheter» che sospese nel 1982 quando diventò caporedattore della sezione culturale del giornale «Expressen». Nel 1993 ritorna a «Dagens Nyheter» come critico teatrale. Ha pubblicato un saggio su Shakespeare *Älskaren och Mördaren* (L'amante e l'assassino) 1984, *Venus Armar* (Le braccia di Venere) 1989, saggi su teatro, cinema e letteratura, *Se Bergman* (Vedere Bergman) 1993. Una parte di *Se Bergman* è stata ripresa nell'edizione internazionale della rivista svedese «Artes» edita dall'Accademia Svedese (Svenska Akademien).

¹ Leif Zern, *Venus Armar* (Le braccia di Venere), Stockholm, Norstedtds, 1989, pp. 110-11.

tradizionale formatasi nelle scuole europee: teatri stabili o semistabili di vario tipo, dove i codici e i linguaggi sono definiti e trasmissibili. Questa area, per così dire istituzionale, paradossalmente è quella che ha accolto certe linee del teatro di impegno politico e sociale degli anni Sessanta. I suoi linguaggi si formano in un *precedente* all'evento teatrale: un precedente sociale, politico o morale. Questo soprattutto, ma non solo, per quanto riguarda i paesi di area scandinava e di cultura anglosassone. C'è stata poi la grande fioritura della drammaturgia del familiare e della quotidianità. Tali linee di sviluppo spesso hanno stretto il corpo dell'attore in un pesante naturalismo e hanno imposto un approccio psicologico al testo di contro ai linguaggi del corpo visionario, in senso alto, di Grotowski, dell'Odin o di Peter Brook, per esempio.

Oggi, da parte di quei teatranti per i quali il rapporto con il pubblico è elemento forte della loro poetica, si avverte il bisogno di ritornare alle grandi narrazioni. Non intendo esaminare in questa sede le ragioni storiche e culturali del fenomeno, voglio invece sottolineare che esso riconduce molte zone del teatro al testo scritto, compiuto, anche se sempre opera aperta come è di necessità un testo teatrale.

Negli ultimi decenni si è andata aprendo, nella pratica del teatro, una divaricazione fra voce e corpo: un linguaggio del corpo non più limitato al realismo e allo psicologismo e una voce (anch'essa parte del corpo!) dominata da quel naturalismo e da quello psicologismo cui si è accennato. Una voce senza aura. Su questa complessa questione si inseriscono le riflessioni di Leif Zern con un magma di saperi e di memorie che hanno i loro punti forti, fra l'altro, nella grande tradizione attorica francese da Louis Jouvet a Jean-Louis Barrault. Certamente anche Stanislavskij ma in una lettura europea più che americana, quest'ultima frequente in Svezia. Tale patrimonio di saperi teatrali colloca Leif Zern in una posizione particolare all'interno del teatro svedese e del dibattito su di esso.

La cultura luterana e il pedagogismo proprio di una civiltà pesantemente industrializzata hanno determinato il diffondersi di un teatro pedagogico, sia pure a livelli altissimi, e di un pragmatismo che privilegia il metodo rispetto alla prospettiva e alla memoria storica, con conseguente allontanamento dalla cultura europea, avvicinamento a quella americana e con un predominio del «Che fare qui e ora». Distruggere la propria storia e quella altrui, ridurre le diverse drammaturgie alla realtà del conflitto quotidiano dell'*oggi* – già *ieri* si perde nelle nebbie del non conoscere. Il sapere teatrale si determina, allora, non come accumulo magmatico di altre pratiche vicine o lontane nel tempo e nello spazio, e come memoria che cla-

bora per vie misteriose e feconde non solo l'evento teatrale visto ma anche quello narrato da voci di attori e teatranti nel corso del tempo; il sapere teatrale si forma invece nell'area algida e senza memoria del metodo.

In questa situazione la presenza di Leif Zern ha avuto e ha una funzione dirompente. I suoi riferimenti, non soltanto teatrali ma anche filosofici e critici di area europea, lo portano a spezzare il rapporto immediato fra scena e realtà circostante nella riflessione sui linguaggi delle drammaturgie e dell'arte attorica. In un clima culturale come quello che si sta sviluppando anche fuori dalle aree scandinave, di un moralismo senza etica e quindi di un bisogno di rapidi consensi e approvazioni, Leif Zern recupera una prospettiva storica e critica per il suo discorso sul teatro. Lo sguardo del critico diventa più ampio e individua processi non ancora completamente visibili come la perdita di presenza dell'attore nel costituirsi dell'evento teatrale quale si va configurando in questi anni di eccessi scenografici tesi a una facile cattura dell'occhio. Naturalmente le eccezioni non sono poche, ma il teatro non è fatto soltanto di queste grandi eccezioni.

La centralità dell'attore, dunque. Ma chi è questo attore, questa *persona* che viene riconfermata come cuore pulsante dell'evento scenico? Forse, nelle riflessioni di Zern questa *persona* non esiste al di fuori dello spazio mentale del teatro. Questa persona incontra il testo. Da questo incontro nasce l'attore e con lui l'evento teatrale. La forza magica del testo sedimentandosi nel corpo dell'attore attiva quello che giace nel profondo con un movimento che provoca una tensione fra l'attore e la forma del testo. Scrive Leif Zern:

Il corpo come resistenza che deve essere vinta, come confine su cui l'attore offre il peso della propria quotidianità perché sia trasformato dalla leggerezza della parola².

Il testo si propone innanzi tutto nella sua scintillante materialità e nelle sue tensioni di tessuto fonetico: i suoni delle parole, le consonanti, le vocali, i loro rapporti reciproci, i tempi di accelerazione o decelerazione, le virgole e i punti che segnalano pause di lunghezze diverse. Paradossalmente l'emotività e il sentimento non aiutano a penetrare questa incandescenza fonetica anzi la rendono opaca, inafferrabile. Nel suo bel saggio su Sarah Bernhardt, Laura Mariani cita una frase dell'attrice che riconduce direttamente alle riflessioni di Zern:

² Leif Zern, *Venus Armar* (Le braccia di Venere), cit., p. 111.

Io elaboro il meccanismo, imparo a memoria, parola per parola; mastico le frasi in modo da diventarne assolutamente padrona nella rapidità del dialogo³.

È in questo masticare, in questo primo contatto fisico con la trama fonetica del testo che l'attore offre il peso del proprio corpo alla leggerezza delle parole, così si avvia la prima fase della metamorfosi dell'attore, non invece nella ricerca di un sottotesto che, come scrive Zern, in realtà non esiste. Il cuore del testo, quello che solo l'attore può cogliere, è tutto in quel tessuto fonetico che richiede un primo rapporto brutalmente materiale. Nel masticare le parole si mettono in movimento energie, il corpo lavora nella forma che la fonetica del testo gli offre e, appropriandosi di questa, a sua volta la trasforma trascinandola nella propria metamorfosi. Il prima o il dopo nel rapporto fra testo e attore si annulla.

Edith Clever incarna Penthesilea, un'incarnazione che cresce fino a diventare un estatico processo di nascita non attraverso l'emotività, che è controllata e fortemente ritmizzata, ma nel corpo pronto a trasformarsi in luogo di tutto l'accadimento scenico. Edith Clever non è né l'interprete del testo né ciò che lo canalizza. [...] Quando vedo la Clever recitare mi chiedo quale sia il confine fra testo e attore. Si pensa sempre al testo come a qualcosa che precede l'attore: un testo concluso, che riposa nella sua tomba e può rivivere solo se un attore sa, penetrandolo, svelarne i segreti.

Supponiamo invece che sia il testo a interpretare l'attore. [...] Forse tutta la grande drammaturgia possiede la percezione di uno stadio originario e più ricco dove non ci sono un prima e un dopo. Improvvisamente, da una direzione inaspettata, arriva luce sia sull'attore che sul testo. Chi genera chi?

La tragedia greca è intessuta con i segni chiari di una polifonia dove parti corali, dialoghi, monologhi sono rami dello stesso tronco, e dove le metafore prendono forza dalla capacità di trasformazione dell'attore. Per noi, che colleghiamo l'arte dell'attore con la singola individualità, è difficile capire come la maschera del teatro greco allo stesso tempo cancelli e renda più ampio l'io individuale. Quello che noi vediamo come anonimato deve essere stato una volta una voce che parlava da una coscienza preindividuale. Tutti erano contenuti dietro la maschera dell'attore, per questo l'attore e l'autore drammatico potevano nascondersi nella stessa *persona* (maschera in greco).

Il teatro di Shakespeare, sia le commedie che le tragedie, riecheggia una simile ambiguità. L'attore si svela. Quando Macbeth fantastica sull'assassinio che si approssima e vede nitidamente davanti a sé il coltello in

aria che deve trasformare l'immagine in azione concreta, noi vediamo quella stessa forza del fantastico che ha accompagnato l'attore di tutti i tempi e che talvolta lo ha trascinato oltre i confini della follia. [...]

Il testo drammatico ha una memoria di questo attore originario, e quando Edith Clever consente al proprio corpo di essere attraversato dalla Penthesilea di Kleist, crea uno spazio che può essere abitato anche dallo spettatore. L'autore drammatico, l'attore, lo spettatore: tutti e tre insieme sotto il tetto del testo. In realtà è del tutto indifferente chi sia arrivato per primo⁴.

Anche il primo contatto fra attore e testo è, dunque, un *atto* di teatro lontano dalla pesante esperienza mentale in cui esso è stato avvinto negli ultimi decenni e la cui più vistosa manifestazione sono le lunghe, lunghissime letture di tavolino precedenti le prove, assai diffuse nei paesi di area tedesca e scandinava; letture tese a definire strategie di approccio ai personaggi, alle situazioni drammaturgiche. Di queste letture scrive Peter Brook che sono adatte a spedizioni militari dove le strategie si stabiliscono in anticipo, non al teatro che è tutt'altra cosa⁵.

Il testo del quale parla il critico svedese non è quello consegnato alle edizioni definitive, se si tratta di classici, o deciso dall'autore nel caso della drammaturgia contemporanea bensì quello che attraversa una metamorfosi nell'ambito di quella determinata *società di attori* che si coagula intorno a un determinato evento teatrale.

Un invito alla metamorfosi: del testo, del corpo dell'attore, della parola drammaturgica:

C'è una specifica pesantezza del teatro in contrasto con quanto si usa dire: il teatro è l'arte di veloci attimi luminosi. Il teatro è invece, anche questo è stato detto, l'arte della ripetizione. La sua inafferrabilità, la sua fuggevolezza, sono una chimera. O meglio: il teatro si fonda sulla tensione fra pesantezza e levità...

Sulla scena la pesantezza è il corpo, e quanti vogliono riformare questo dato biologico incontrano problemi pratici di fatto insolubili. Molti elementi possono essere trasformati senza che il corpo vi contribuisca in maniera particolare. Esso resta più o meno lo stesso corpo⁶.

È nella parola che il corpo si trasforma, quella leggerezza delle parole citata più sopra. Questa ritrovata funzione della parola, in primo luogo come struttura fonetica, come partitura sonora, conferma il rapporto fra Zern e la grande tradizione francese da Sarah Bernhardt a Barrault. Un rapporto che, come tutti i rapporti nel-

³ S. Bernhardt, *L'art du théâtre. La voix. Le geste. La prononciation*, Paris, Nilsson, 1923 (ripubblicato recentemente, Monaco, Sauret 1993). Citato da L. Mariani nel suo libro di prossima pubblicazione (cfr. nota 1 all'articolo della Mariani in questo stesso numero di «Teatro e Storia»).

⁴ Leif Zern, *Venus Armar* (Le braccia di Venere), cit., p. 107.

⁵ Peter Brook, *Le diable c'est l'ennui*, Parigi, Acte Sud-Papiers, 1991, p. 86.

⁶ Leif Zern, *Venus Armar* (Le braccia di Venere), cit., p. 110.

l'ambito del teatro, si basa sulla elaborazione della memoria accumulata e non sulla dissezione dell'oggetto preso in esame. Questa posizione trainante della parola pone problemi, nel lavoro dell'attore e nel lavoro di regia, che erano andati sfumando fino a cadere nell'oblio negli ultimi decenni. Si tratta di ritrovare questo incontro fra attore e parola e di riportare il lavoro della regia e della interpretazione dell'attore sulla scena, cioè nello spazio, lontano dal tavolino, lontano dall'eccesso di riflessione intellettuale. Sarah Bernhardt scrive:

Una volta che so perfettamente il testo, che lo possiedo con l'articolazione, non me ne occupo più. Tutto ciò che devo dare nel dolore, nella passione o nella gioia, lo trovo alla prova...⁷.

Queste considerazioni sul primo contatto dell'attore con la parola drammaturgica, trovano un puntuale riscontro in quel prezioso volumetto che raccoglie le note di regia e di lavoro attorico che Jean-Louis Barrault scrisse in occasione della messinscena di *Phèdre* di Racine. Barrault si immerge, si lascia risucchiare dalla struttura fonetica del testo, dalle regole dell'alessandrino, dalle accelerazioni o decelerazioni di ritmo e tempo date da un determinato susseguirsi di consonanti e vocali, e questo anche per la costruzione dei suoi famosi *ponti*, cioè dei passaggi da un'immagine all'altra, da un ritmo all'altro. Passaggi risolti spesso, ma non solo, nell'assenza della voce mentre nel corpo silenzioso si accendono già le cadenze ritmiche di ciò che segue. Non la ricerca del sottotesto, dunque, ma, come appunto scrive Leif Zern, un immergersi, un ancorarsi alla sua lingua. Le emozioni verranno dopo.

L'attore nella interezza di corpo e voce che sanno trovare, per esempio, negli infiniti modi di pronunciare una 'v' forme diverse di energia, il silenzio non solo come tensione fra due parole ma anche come tensione fra due sillabe, fra una vocale e una consonante, fra due consonanti. Da questo lavoro, da questo corpo che lavora per produrre in scena un tessuto linguistico che nulla ha in comune con la lingua parlata, misteriosamente nasce l'interpretazione dell'attore.

Questo attore Leif Zern insegue anche nelle pagine dedicate al cinema, particolarmente nel libro fortemente innovativo *Se Bergman* (Vedere Bergman)⁸.

In questo volume, che mette a fuoco aspetti quasi sempre trascurati dell'opera filmica di Bergman, Zern ne analizza il rapporto fra lavoro teatrale e cinematografico e, individuando le linee portan-

ti della drammaturgia filmica bergmaniana mostra, fra l'altro, come il punto di maggiore tensione e di maggiore forza stia nel rapporto fra cinepresa e attore. Intorno all'attore, al teatro come al cinema, Bergman procede per progressive eliminazioni fino a individuare un punto di forza centrale dal quale si irradiano onde che diventano sempre più deboli procedendo dal centro alla periferia:

Al teatro l'estetica di Bergman si è espressa, almeno per quanto riguarda gli spettacoli che ho visto, in soluzioni registiche basate sull'idea che nello spazio scenico vi sia un punto nel quale la forza espressiva raggiunge la massima tensione: una sorta di epicentro. Da questo punto solo onde più deboli possono diffondersi dal centro verso la periferia dello stesso spazio scenico. Intorno a questo punto centrale Bergman di solito colloca le situazioni determinanti. Ogni volta che cerca il punto focale realizza una scala di valori scenici e di recitazione che distingue fra ciò che è importante e ciò che lo è meno, fra ciò che ha contorni netti e ciò che non li ha. Lo stile degli spettacoli bergmaniani è dunque riconoscibile per gerarchie di valori linguistici teatrali o filmici. [...]

Tensione – fra accidentalità e necessità. La cinepresa e l'attore sono il mezzo con il quale Bergman crea l'impressione della necessità, della inevitabilità. I suoi primi piani sono metafisici, cercano una presenza, una concentrazione, una verità che esclude le altre?

Zern pone in luce la tensione esistente fra l'arte bergmaniana e la cultura della socialdemocrazia svedese. Di fronte al populismo di quest'ultima e di fronte a uno stato sociale che, avvalendosi compattamente dei mass media e della scuola, ha imposto la visione pacificante di un uomo reso buono dalle leggi e dalla saggia amministrazione, dal linguaggio di Bergman scaturisce invece l'immagine di un uomo non pacificato e non pacificante, le cui contraddizioni non trovano soluzione nell'ordine dello stato e nell'ordine sociale. Non si tratta, tuttavia, di un Bergman rivoluzionario in lotta contro la socialdemocrazia ma di un artista la cui opera, per le sue stesse caratteristiche formali, entra oggettivamente in conflitto con una determinata situazione culturale.

È nella specificità della forma bergmaniana – sostiene Zern – che si costituisce la visione dell'artista come *outsider*, come creatore di linguaggi che si oppongono a una cultura in cui l'assolutismo massificante della cosalità annulla l'individuo e distrugge le possibilità liberatorie e al tempo stesso di attacco dell'opera d'arte.

Bergman, pur essendo il maggior poeta contemporaneo dell'etica luterana svedese, ne respinge nettamente il pedagogismo. Le incursioni su questo terreno dello Zern saggista e critico teatrale mili-

⁷ S. Bernhardt, *L'art du théâtre. La voix. Le geste. La prononciation*, cit.

⁸ Leif Zern, *Se Bergman* (Vedere Bergman), Stockholm, Norstedts, 1993.

⁹ Leif Zern, *Se Bergman* (Vedere Bergman), cit., p. 114.

tante sono deflagranti e dolorose per l'ottimismo pedagogico imperante.

La diffusissima scolarizzazione del teatro nel nostro secolo ha raggiunto punte di straordinaria compattezza in Svezia. Una sorta di tranquillità: il Teatro si impara nelle scuole. Si tratta del passaggio dall'apprendimento dell'arte sulla scena all'apprendimento nei recinti protetti della scuola.

Le scuole di teatro grandi o medie, che si sono andate costituendo nel nostro secolo e con una straordinaria accelerazione a partire forse dagli anni Cinquanta, hanno avuto e hanno una funzione e una caratteristica del tutto diversa da quelle preesistenti. Senza volere avviare qui un'analisi del fenomeno che meriterebbe un'attenzione molto ampia, si potrebbe dire sommariamente che due o tre elementi le caratterizzano: una totale fiducia nel metodo: perfino il teatro di Grotowski è stato trasformato in un metodo. Altro elemento è l'esistenza di un prima e di un dopo: prima si impara l'arte e poi si va in scena, la scena come meta e non come area dove nasce l'arte dell'attore che vi arriva con un linguaggio formatosi altrove e che non è suo – dell'attore – ma del metodo, della scuola. Forse qui diventa visibile la linea di demarcazione fra il teatro come creazione artigiana e la moderna professionalizzazione del teatro. Sotto il titolo *Hantverk* (Lavoro artigiano) Zern dedica alcune pagine a Eduardo De Filippo, il grande artigiano:

Eduardo nacque in una famiglia di attori. È stato in scena una vita intera circondato da parenti, e quel forte senso di *compagnia* teatrale che emanava dai suoi spettacoli era impregnato di tradizione, era in qualche modo familiare: denso di un sapere che fluiva liberamente fra scena e platea sempre in due direzioni. Con Eduardo il pubblico aveva la sensazione di stare in scena.

Quanti attori oggi sono nati dentro una simile cultura artigiana?

Il teatro moderno, quello che coincide con la lunga vita di Eduardo, ha seguito principalmente due solchi. Da una parte i grandi profeti e riformatori del teatro: Gordon Craig e Max Reinhardt, Bertolt Brecht e Alf Sjöberg, Jerzy Grotowski e Peter Stein. Questi considerano il teatro come uno strumento per la profonda trasformazione dell'arte scenica o della società, e sono animati da un'idea che può essere formulata in termini di estetica o di politica.

Dall'altra parte una tradizione artigianale che non si pone *perché* e non sta a formulare risposte; l'attore che ha un proprio pubblico; una *vulgarità* che sopravvive a tutto, il piacere scandaloso della trasformazione, il contatto con il pubblico a qualsiasi prezzo.

Eduardo si muoveva in questo solco. E forse proprio per questo appariva libero e felice nelle sue interpretazioni. Nessuno gli chiedeva di motivare quello che faceva in scena: lui era nato in scena. Lui stava lì, in scena, come il pesce nell'acqua e poteva rispondere a tutte le questioni con il

proprio corpo, con quella presenza fisica che si scuote da dosso ogni teoria, ogni spiegazione, ogni progetto.

Si aveva sempre la sensazione che Eduardo improvvisasse con grande capacità di gioco e con profonda drammaticità. Si trattava di una tecnica che gli dava la libertà completa di interpretare quello che si nasconde fra le righe, nelle pause fra le parole portanti di ciascuna battuta, quella incertezza, quella tensione nella connessione fra due battute: l'angoscia che si pone sul viso la maschera dell'astuzia, la quotidianità che si mescola al sogno.

A differenza di molti comici assai popolari, Eduardo non si lasciò mai trascinare dalla tentazione di trasformare i suoi personaggi in *tipi*. Il tipo va sempre al seguito di qualcosa d'altro e tende a illustrare un risultato, bastone fra le ruote per la libertà dell'improvvisatore e per quella curiosità per la battuta successiva che questi dovrebbe sempre suscitare.

Ma Eduardo non era nemmeno un attore che confermava se stesso. *L'elemento familiare* in lui era un elemento culturale non privato. Egli traeva alimento dalla creazione artigianale e dalla tradizione, dall'*humus* che fa sì che l'erba cresca, quella energia mai proclamata che cresce come la linfa nell'albero e senza la quale i profeti e i riformatori del teatro si trasformerebbero in statue di sale. Sono attori come lui che mantengono il teatro in vita fra un riformatore e l'altro (e che spesso sono disprezzati proprio per questo).

Il solo programma di Eduardo era la sopravvivenza¹⁰.

Con l'espandersi della scolarizzazione-professionalizzazione del teatro, continua Zern, sono stati tagliati via anche gli ultimi legami con la sua tradizione artigianale. Queste considerazioni, con le riflessioni che suscitano sul passaggio della formazione dell'attore dalla scena alla separatezza della scuola, richiamano alla mente molte pagine del Foucault di *Sorvegliare e punire*: dall'inizio spettacolare con la descrizione del corpo del condannato sofferente e straziato ma emanante una energia pericolosa per l'ordine sociale, fino all'addomesticamento del corpo nella società educante – siano le istituzioni che educano o i mass media. Il corpo professionalizzato nelle scuole di teatro è un corpo *alto* nell'uso di finezze interpretative ma spesso è un corpo senza sorprese, senza quella energia segreta che sale continuamente come la linfa nell'albero.

Questo filo di riflessione conduce a un problema rilevante: la distanza fra attore e personaggio. Mi chiedo se la forte dimensione psicologica, che ha dominato e domina molto spesso i processi di formazione dell'attore, non abbia prodotto un fenomeno curioso: si interpretano i propri simili. Invece l'energia più segreta dell'attore, l'aura, emerge proprio nella massima distanza fra attore e personaggio, lì nasce il sorprendente che si fa magia e linguaggio teatrale.

¹⁰ Leif Zern, *Venus Armar* (Le braccia di Venere), cit., pp. 96-97.

Personalmente, pur ammirando moltissimo il teatro orientale non l'ho mai sentito vicino al mio modo occidentale di fare teatro. Quel tipo di sublime, e la tensione verso di esso che è la sua forza profonda, mi è purtroppo estraneo. Eppure da questo teatro viene una grande lezione: la distanza fra attore e personaggio, fra attore e situazione drammaturgica. Questa distanza, osserva Leif Zern, è un luogo privilegiato anche per la fantasia dello spettatore. Sulla messinscena di Ninagawa del *Macbeth* e sulla interpretazione di Masane Tsukayama del personaggio stesso di *Macbeth*, Zern osserva:

Mancava qualcosa che potesse trasformare la figura di *Macbeth* in un luogo per la fantasia dello spettatore, restava visibile il confine fra mondo interiore ed esteriore e mancava il loro conseguente mescolarsi. La scomparsa del confine e il mescolarsi dei due mondi costituiscono la stessa dinamica delle tragedie di Shakespeare; una *distanza* fra il personaggio e l'interpretazione del personaggio, una zona dove possa manifestarsi quello che non è già lì, quel qualcosa di incompiuto che trascina il pubblico nell'attesa del prossimo gesto, della prossima battuta, del prossimo ammazzamento¹¹.

Su un'altra messa in scena di Ninagawa, *Medea*, scrive invece:

Che cosa dà forza a questa *Medea* così densa di malessere?

La forza delle emozioni, la violenza della passione che con un movimento a onde si riproduce sulla scena e nella platea? Ma questo tipo di intensità l'ho vissuta in molte diverse situazioni nel teatro occidentale fin dagli anni '60. Le sono stati attribuiti molti nomi. Teatro della crudeltà secondo la denominazione di Artaud, teatro povero secondo Grotowski. Non è questa la violenza di Ninagawa, è invece una violenza che esplose come rivolta contro una forte disciplina, una pressione sotterranea che avanza a tentoni e che alla fine fa esplodere quei confini che sembrano attraversare tutto lo spettacolo: nelle convenzioni, nella presenza degli altri – ma anche, e forse in maniera ancora più fatale, nel corpo stesso. Il costume di *Medea* è una creazione barocca che, con i suoi strati di tessuto leggero e lussuoso, le chiude il corpo in un carcere. Non si vede nulla del corpo. Quel costume ricco ed eccessivo è la sua tomba e rappresenta le forme rituali che ostacolano la sua vendetta. [...] Lo spettacolo è interpretato da soli uomini [...] la concentrazione cresce là dove la tensione è massima: nel rapporto fra attore e personaggio. Tokusaburo Arashi – che interpretava *Medea* – è una tempesta maschile in forma femminile. La catastrofe sembra arrivare da un altro mondo [...] È come se uno spirito dannato – un demonio o un *dibbuk* – avesse trovato rifugio occasionale nell'infelice *Medea*. [...] *Medea* è il carcere e il guardiano [...] quando decide di uccidere i figli tira un lungo laccio rosso dalla bocca, i vestiti le cadono da dosso e rivelano un corpo fragile, sottile, scosso da tremiti, co-

perto dalla testa ai piedi da un sottile stretto vestito rosso. È una metamorfosi violenta. [...] Il critico inglese Michael Billington scrisse, in occasione della rappresentazione di *Medea* a Edinburgo nel 1986, di aver visto molte versioni realistiche di *Medea* ma nessuna così convincente come questa stilizzatissima e tutta maschile. Sono d'accordo con lui che questo spettacolo «ripropone la questione del mistero dell'attore». Una possibile risposta fra le tante è che la distanza fra attore e personaggio genera energia. [...] I contrasti producono una maggiore ricchezza, la vicinanza produce quasi sempre una conferma del già noto¹².

A proposito del bisogno di narrazioni che, come si è accennato più sopra, si avverte sulle scene europee negli ultimi anni, Zern sottolinea, anche nella sua attività di critico militante, che tale esso non implica un *ritorno* al testo, bensì un incontro con il testo che ha caratteristiche diverse da quelle precedenti gli anni Settanta. Certamente uno dei grandi padri di questo ritorno è Peter Brook, ma credo che il fenomeno sia molto più complesso, al punto da non potere essere riconducibile a una o a più linee di teatro. Le sue radici stanno nelle dinamiche storiche e sociali contemporanee e nella cultura dei mass media entrata anche nell'immaginario teatrale. Su questo aspetto del problema Zern interviene indicando due rischi fondamentali. Un rischio è la giustapposizione di linguaggi tecnologici e massmediali a linguaggi teatrali e attorici di tipo classico, per così dire, come nel caso della messinscena del *Sogno* di Strindberg, fatta dal regista canadese Robert Lepage al Dramaten di Stoccolma nell'autunno del 1994. Una messinscena che punta sul *meraviglioso*, ma la cifra stilistica della meraviglia, che distingue alcuni grandi film contemporanei come *Natural born killers* o *Forrest Gump*, si svuota. Infatti mentre qui la meraviglia trascina lo spettatore in un vortice angoscioso di vuoto e di perdite, nello spettacolo di Lepage la *meraviglia* è tecnica, non diventa mai stile, non produce emozioni, nulla.

Scrivendo sui gruppi attivi a Stoccolma nel 1994, Leif Zern indica l'altro rischio. Per molti di essi il ritrovato rapporto con il testo si configura in realtà come un modo di fare teatro che questi stessi gruppi avevano rifiutato negli anni precedenti: quello dei teatri stabili con un approccio unificante e appiattente di tipo realistico e psicologico a testi i più diversi, e con un'attorcità che, perdendo le tensioni che l'avevano animata negli anni precedenti proprio nell'ambito del teatro sperimentale e di ricerca, assume paradossalmente maniere di vecchia scuola. Scrive Zern:

¹¹ Leif Zern, *Venus Armar* (Le braccia di Venere), cit., p. 42.

¹² Leif Zern, *Venus Armar* (Le braccia di Venere), cit., pp. 44-45.

Se i gruppi erano un'alternativa agli *stadsteatrar*¹³ adesso sono diventati una sorta di sala d'attesa per giovani attori e giovani registi che si preparano a entrare nelle istituzioni¹⁴.

Tralasciando gli aspetti sociologici del fenomeno – rapporto fra teatri stabili e gruppi, mercato del lavoro, rapporto fra teatro e mercato, questione del pubblico Zern si sofferma piuttosto sulla questione dei linguaggi:

Il desiderio di un teatro diverso, radicalmente diverso, non è più evidente. Inoltre i gruppi mettono in scena sempre più spesso testi presi dal repertorio degli *Stadsteatrar*: *Le tre sorelle*, *Re Lear*, *Riccardo III*, *Galilei*, *Woyzeck* oppure i testi di Ayckbourn. [...] Non mi auguro certo un ritorno ai vecchi tempi. L'apertura che c'è oggi mi sembra molto più feconda di quel miserevole moralismo che fu una catastrofe per l'arte. Ma sono ancora convinto della necessità di un teatro che non si senta a proprio agio da nessuna parte, un teatro che crei il suo proprio luogo¹⁵.

Queste idee, che ricordano le scelte di Leo de Berardinis¹⁶, confermano la necessità di un teatro che abbandoni il centro, l'osso duro delle istituzioni difficile da attaccare frontalmente. Appiattendosi invece sugli stili del teatro istituzionale i gruppi si privano di una delle grandi forze dell'evento scenico: la metamorfosi.

Il teatro è la metamorfosi dell'attore attraverso il testo e del testo attraverso l'attore. Se si sceglie un testo dove la parola è l'elemento portante bisogna avere la forza di compiere l'intero percorso attraverso le parole per approdare all'altra sponda. Qui non è solo questione del lavoro dell'attore ma anche di quello del regista che mette in scena Shakespeare su un palcoscenico coperto di fango o il *Sogno* di Strindberg in un cubo volante. Ovviamente non esistono divieti in scena. Ma ogni volta che un attore dice una battuta noi ci aspettiamo una metamorfosi. Perché fare teatro se non si crede a questo miracolo¹⁷?

Pur riconoscendo l'importanza delle scelte governative di politica culturale Zern pone al centro del suo discorso la ricerca e la ela-

borazione di linguaggi in un'epoca in cui le grandi ideologie non producono più cultura: la scena e i teatranti sono nudi.

In questa situazione, osserva Zern, paradossalmente Bergman conserva la sua straordinaria vitalità di vecchio leone del teatro con quel suo piacere quasi selvaggio di distruttore di monumenti: innanzi tutto di quel monumento che è lui stesso, e poi della monumentalità che quasi sempre si condensa intorno a grandi testi della drammaturgia del passato e contemporanea. Il regista ritrova un rapporto fra attore e parola, fra parola e immagine scenica che fa dei suoi spettacoli un viaggio nel sorprendente e nell'inatteso guidato dall'arte dell'attore.

Certamente, come Zern sottolinea spesso nelle sue recensioni, il teatro più giovane deve fare i conti con la pesante eredità del naturalismo e del realismo psicologico che hanno infuriato a lungo e compattamente sulle scene svedesi. Interessante, da questo punto di vista, la critica avanzata alla messinscena del *Re Lear*, nell'autunno del 1994, di un regista che si pone fuori delle istituzioni: Peter Oskarsson. Molto poco di questo *Re Lear* – scrive Zern – non si sarebbe visto sulle scene dei teatri stabili; fra l'altro il rapporto fra scenografia e lavoro dell'attore è sostanzialmente dello stesso tipo: una scenografia che osa e un'attorialità di tipo del tutto tradizionale all'interno di un passabilmente elegante realismo psicologico. Il corpo dell'attore non era penetrato dal verso shakespeariano, verso che a sua volta perdeva, all'interno dell'evento scenico, la sua forza metaforica. Accanto a questo spettacolo Zern pone la messa in scena del *Riccardo III* di Linus Tunström, uno dei registi più interessanti dell'ultima generazione. Riccardo III è interpretato come uno psicopatico e in qualche modo il dramma familiare prende il sopravvento su altri elementi centrali della tragedia. Senza intervenire su queste scelte di regia Zern esamina invece i rapporti fra i linguaggi e il loro effetto sul lavoro dell'attore. Pur conservando il testo nella sua quasi totale integrità, il regista si era ispirato ad Artaud e al teatro sperimentale francese ed europeo degli anni Settanta. Le immagini, alcune bellissime, pur essendo ispirate ad Artaud, non ne restituivano la forza e la crudeltà. L'attore a sua volta è venuto a trovarsi stretto fra il grande e poetico *eccesso* del verso shakespeariano e quello del linguaggio artaudiano: la tensione fra queste due linee ha paradossalmente bloccato l'attore. Zern si chiede nella sua recensione se il testo in *blank verse* nella sua interezza trovi un linguaggio adeguato in Artaud. La parola in Shakespeare ha una forza primaria nella costituzione dell'atto teatrale, l'immagine nasce dalla parola. Per Artaud la forza primaria risiede nella vertigine dell'immagine. Chiunque abbia lavorato alla messinscena dei *Cenci* sa che, fatta eccezione per alcune battute, l'immagine non nasce dal tessuto verbale del te-

¹³ Gli *stadsteatrar* sono teatri a gestione pubblica. La loro rete in Svezia è imponente e domina fortemente sulla vita teatrale svedese.

¹⁴ Leif Zern, *Ny politik hot mot de fra grupperna* (La nuova politica minaccia i gruppi teatrali), in «Dagens Nyheter», 11 dicembre 1994.

¹⁵ Leif Zern, *Ny politik hot mot de fra grupperna* (La nuova politica minaccia i gruppi teatrali), cit.

¹⁶ Leo De Berardinis, *Teatro e emergenza*, in «Teatro e Storia», 8 (1990), pp. 3-10.

¹⁷ Leif Zern, *Ny politik hot mot de fra grupperna* (La nuova politica minaccia i gruppi teatrali), cit.

sto. Malgrado la presenza di due linee teatrali così forti e, ciascuna per proprio conto, così fortemente produttive di metafora, lo spettacolo di Tunström era, a parte qualche momento, privo di metafora e di metamorfosi. Uno spettacolo dove il miracolo non avveniva, per usare un'immagine dello stesso Zern.

Ancora una volta Zern trova l'humus per le sue riflessioni sulla scena e non su una poetica formatasi al di fuori di essa. Credo che questo conferisca al suo linguaggio critico quello stile particolare che è in realtà uno scrivere per immagini. L'intuizione del lettore viene attivata, la ragione interviene in un secondo momento. È insomma uno scrivere di teatro dall'interno del teatro, ed è dunque anche un parlare ai teatranti, soprattutto a quelli che faticosamente cercano di spezzare i vincoli della società educante per ritrovare lo splendore del corpo e della parola.

Zern si è tenuto per qualche anno in posizione laterale alla critica militante dedicandosi soprattutto alla scrittura dei due saggi *Venus Armar* e *Se Bergman*. Il suo ritorno come critico del maggiore quotidiano svedese sta provocando un rimescolamento di idee e di esperienze sia sul versante della critica che su quello del teatro. Il suo intervento incide anche sui teatri stabili contribuendo a spezzare quella compattezza di consenso determinata da una politica di cattura e di orientamento del pubblico che credo non abbia uguali in alcun paese del mondo occidentale. Tale politica aveva trovato un involontario sostegno nei critici teatrali della stessa generazione di Zern: organici alla cultura dei teatri a gestione pubblica, intellettuali organici a una società luterana e industriale, trasparente e educante. Non a caso, nella situazione di grave crisi economica e di valori che ha investito da alcuni anni la società svedese, Leif Zern è oggi anche il punto di riferimento per una generazione più giovane di intellettuali e di teatranti irregolari per scelte e per vita, che guarda al teatro più come *necessità* che come mestiere-professione, al teatro come luogo anche del non detto, dove tutto passa attraverso la voce e il corpo dell'attore.