

Le idee contemporanee

DIBATTITO SUL TEATRO IN ITALIA, OGGI:

con la partecipazione di

DIEGO FABBRI, RENZO TIAN, MARIO ROBERTO CIMNAGHI,

moderatore MARIO RAIMONDO

RAIMONDO — Il nostro incontro propone un discorso sulla drammaturgia in Italia oggi, cioè sulla situazione della commedia italiana nel repertorio dei nostri teatri.

Il dibattito sul teatro di prosa in Italia è oggi di nuovo particolarmente vivo: forse non è stato così vivo fino dagli anni della Liberazione, quando si trattò di ricostruire tutta una conoscenza sulla vita del teatro in Europa e nel mondo.

Il problema di oggi è invece di costruire una conoscenza intorno alla vita del nostro teatro ed è giusto quindi che il repertorio nazionale, il contributo degli autori italiani, abbiano in questo dibattito un posto considerevole.

C'è chi dice anzi che il posto che compete a questo tema è il posto principale: noi siamo qui appunto per verificare la verità e la fondatezza di questa affermazione. Intanto: esiste un repertorio nazionale? E cioè: basta che un certo numero di autori italiani scrivano ogni anno delle commedie per i teatri italiani perché si possa parlare di repertorio nazionale? Nella stagione scorsa sono state rappresentate 86 commedie nuove di autori italiani: di queste almeno 25 sono state rappresentate da compagnie primarie con allestimenti assolutamente eccellenti. Da questo bilancio, e da quello che se ne è tratto è nata forse la possibilità di garantire un repertorio nazionale? Un'altra domanda.

Pubblichiamo qui il testo del Dibattito andato in onda per «L'Approdo Radiofonico» del 18 maggio 1964.

Anche quest'anno c'è stata una eccellente partenza. Opere italiane sono state rappresentate da teatri stabili, da compagnie di giro, in ottimi allestimenti e con notevole successo di pubblico. Ma anche quest'anno ci sono state delle scelte del pubblico: commedie italiane nuove hanno avuto poco successo, riprese di commedie italiane hanno avuto un successo eccezionale. Significa che il pubblico sceglie all'interno del repertorio italiano una sua strada, o significa soltanto che ciò si verifica secondo le occasioni, volta a volta su questa o su quella commedia?

Mi pare che questi siano, presso a poco, i termini del problema: e del resto se man mano che andremo avanti nel dibattito ne verranno in superficie altri, tanto meglio. Direi che il primo intervento per chiarire e precisare la situazione del dramma e degli autori in Italia, spetti di diritto a Diego Fabbri che dei drammaturghi italiani è un rappresentante tra i più esposti e autorevoli.

FABBRI — A me pare che la situazione del repertorio italiano in questi anni, e non soltanto in questi ultimi anni, ma già da un decennio, sia particolarmente favorevole.

Favorevole in questo senso: non perché gli autori italiani abbiano ancora quel posto che a mio avviso spetta loro nello spettacolo italiano, ma perché le opere che hanno prodotto hanno effettivamente una loro concreta validità artistica. E questo è il primo punto da sottolineare.

L'eredità di Pirandello e l'eredità di Betti, eredità a mio parere veramente illustri, hanno trovato dei continuatori. E se è vero che il successo che un'opera ottiene fuori dei confini della propria patria è già un po', come qualcuno ha detto, un incontro con i posteri, vale a dire che c'è già una convalida sul valore di queste opere, si può dire che il teatro italiano ha già ottenuto un suo riconoscimento di validità.

Citerò il parere di Gabriel Marcel critico non sospetto in quanto assolutamente distaccato da quelli che sono i nostri problemi contingenti, il quale prendendo in esame il panorama del teatro non solo italiano e non solo francese, ma europeo, ha detto che a suo avviso il teatro italiano è quello che in questo momento significava di più, è la linea che racchiude più promesse.

Accanto a questa prima affermazione, che riguarda il valore di certe opere di autori italiani, debbo subito dire che queste opere non trovano una loro adeguata sottolineatura nella vita del teatro italiano.

Il teatro italiano ha creato tante cose molto importanti, ha creato strutture estremamente importanti come quelle dei *teatri stabili*, ha configurato anche la struttura di *compagnie stabili* (perché non c'è dubbio che vi siano certi organismi artisticamente così ben definiti, come per esempio la *Morelli-Stoppa*, la *Compagnia dei Giovani*, la *Proclemer-Albertazzi*, che possiamo considerare, non giuridicamente, ma di fatto come *strutture teatrali stabili*).

Accanto a questa fioritura di organismi, di registi, di attori, di nuove leve di attori,

non abbiamo avuto la fioritura di un teatro italiano ben definito, che configuri la vita profonda del nostro teatro.

Perché?

Credo che il gusto, un po' la moda, e forse anche il giudizio critico di coloro che hanno diretto questi vari organismi che si sono andati affermando in quest'ultimo decennio del nostro teatro, non siano stati così positivi nei confronti degli autori italiani da imporli come il dato distintivo, caratteristico del loro repertorio, e quindi della loro vita. Non hanno creduto di configurare la loro attività affidandosi a voci italiane, ad opere, a poeti italiani.

In che cosa consiste il male di questa assenza? Non tanto nell'aver scelto un autore o un poeta straniero piuttosto che un poeta e un autore italiano (non siamo qui per sostenere una posizione scioccamente nazionalistica); il male consiste, a mio avviso, nel fatto che non può esserci un autentico teatro italiano se non affonda le sue radici in voci drammatiche autenticamente nostre.

Il problema del teatro, secondo me, si impernia tutto nel rapporto *palcoscenico-platea*. La platea, gli spettatori, per creare veramente il fatto scenico, il fatto teatrale, debbono riconoscersi in qualche modo nei personaggi, nelle passioni, nei dibattiti che dal palcoscenico vengono proposti. Se questo riconoscimento non avviene, e non avviene in una forma calda, intensa, sostanziale, non si ha un vero ed autentico teatro.

Tutto qui: ed è evidente che questo riconoscimento lo si può avere soltanto o prevalentemente di fronte a personaggi ed a testi immaginati da autori nostri che rappresentino la nostra vita nei suoi problemi, nel suo costume.

RAIMONDO — Nell'intervento di Fabbri c'è un dato particolarmente interessante che mi pare vada subito ripreso ed è quello del rapporto palcoscenico-platea.

Io vorrei dire, addirittura, il rapporto teatro-società. Forse uno dei termini del nostro dibattito è proprio questo: quando è che il teatro degli autori italiani non riesce, e quando, e dove, riesce a trovare il suo rapporto con la realtà e con la società nazionale? Mi pare che Renzo Tian, che è un critico estremamente attento a questo problema, al problema della definizione culturale dello spettacolo in Italia, potrebbe dirci qualche cosa di significativo sull'argomento.

TIAN — Quello che ha detto Fabbri sul rapporto fra palcoscenico e platea, su teatro e società è giustissimo, e il fatto che non si tratti soltanto di una enunciazione teorica ci sembra provato da una circostanza molto precisa, che cioè tra le commedie di autori italiani che vengono presentate nelle nostre platee, quelle che non dico hanno maggior successo perché il termine rischierebbe di essere troppo superficiale, ma quelle che incidono di più sugli spettatori, magari brutalmente, magari sgradevolmente, magari operando su di loro una certa costrizione, sono proprio quelle in cui lo spettatore ha la possibilità di « riconoscersi ». Mi sembra che questa sia anche una delle ragioni molto illu-

minanti del successo tutt'altro che occasionale che ha avuto la ripresa della *Bugiarda* di Fabbri. Qui siamo veramente di fronte ad uno spettacolo in cui lo spettatore è chiamato in causa anche con una certa violenza, e con una certa aggressività, e il successo della commedia vuol dire il successo di questa operazione cioè di una presa di coscienza che il drammaturgo addirittura impone allo spettatore.

Quindi è molto giusto dire che il rapporto palcoscenico-spettatore è vitale e fondamentale per lo spettacolo: ma questo significa anche dire che alla radice della crisi del teatro di cui oggi tutti parlano c'è una crisi della drammaturgia.

Io ora vorrei però cercare di vedere il problema da un altro aspetto un po' più esterno, scendendo dal terreno delle idee generali a quello della pratica quotidiana dello spettacolo, dello spettatore. Si ha infatti l'impressione (non so quanto giustificata) che da parte dei drammaturghi italiani ci sia in questo momento un sentimento che non so bene se chiamare di diffidenza o di sfiducia verso il teatro.

Sta di fatto che se togliamo l'eccezione di Fabbri e di altri pochi drammaturghi che possono contarsi comodamente sulle dita delle mani, i drammaturghi e commediografi italiani sono non dirò assenti, ma come estremamente cauti ad intervenire. Prove di questo genere ne abbiamo tutti i giorni: e non soltanto nella rarefazione delle commedie italiane nel repertorio delle nostre compagnie, ma anche ad esempio dalla scarsa partecipazione degli autori e dei drammaturghi alle altre manifestazioni della vita teatrale, come ad esempio i premi teatrali: manifestazioni secondarie, ma molto indicative proprio da un punto di vista statistico.

È di questi giorni l'esempio di un premio Marzotto che si è allargato ad una sfera internazionale che comprende quasi tutti i paesi europei, e che ha conquistato prestigio ed autorità proprio per questo e perché gli autori vi sono invitati proprio in base a criteri di selezione critica: ebbene sono pochissimi in Italia gli autori teatrali che hanno risposto a questo appello, mentre negli altri paesi, tra cui si contano le principali civiltà teatrali europee come la Germania, la Francia e l'Inghilterra, tanto per fare solo esempi maggiori, la partecipazione è stata assai più vasta.

Del resto questo disagio non è limitato soltanto al campo dei drammaturghi di professione, che è ormai abbastanza ristretto; ma è esteso anche a quello dei letterati ai quali il teatro ha rivolto in più di una occasione ed in tutti i modi ogni forma di inviti e direi persino di allettamenti: e i letterati non solo sono rimasti nella maggior parte dei casi o sordi o distratti a questi appelli, ma qualche volta hanno manifestato dei veri e propri atteggiamenti di indifferenza se non di disprezzo nei riguardi della espressione teatrale.

E questo mi sembra allarghi il discorso ad un tema molto più semplice e insieme più vasto che è quello dei rapporti fra la nostra cultura in generale e la cultura teatrale in particolare.

RAIMONDO — In effetti questo è il tema di fondo del nostro discorso sulla drammaturgia e sugli autori di teatro: e naturalmente non soltanto in Italia.

Il raffronto fra gli autori della nostra società e quegli autori di altre società in Europa o negli Stati Uniti di America sembra, grosso modo, andare a nostro svantaggio.

Bisognerebbe vedere le cause di ciò, anche perché se è vero, come è vero, quello che dice Tian e cioè che vi sono almeno dieci autori importanti in Italia questo dovrebbe bastare per un repertorio nazionale: dieci autori sono evidentemente una grossa riserva per un teatro o per la formazione di un repertorio nazionale.

Mario Roberto Cimnaghi, che ha una esperienza particolarissima in questo settore per la sua attività di critico e di studioso del teatro non soltanto italiano, potrà aiutarci a capire meglio questa parte del nostro discorso.

CIMNAGHI — Io credo che la indifferenza al teatro manifestata in questi anni dai nostri scrittori — scrittori in genere e anche scrittori di teatro — tragga in gran parte origine dalla diffidenza che questi nutrono nei confronti del teatro a causa del tipo di richieste che essi ricevono in proposito. Tempo addietro ebbi occasione di interrogare un largo numero di scrittori italiani, scrittori di teatro e narratori. Furono interrogati Moravia, Pratolini, La Capria, Silone, Prisco, Pomilio, Bassani, Brusati, Dessì, nel tentativo appunto di comprendere per quali ragioni non potessero dare un contributo attivo, o più attivo, alla scena italiana; e la maggior parte risposero sostenendo che venivano loro spesso proposti temi e fatte richieste di opere che non rispondevano al loro interesse e alla loro vocazione.

Dai discorsi che mi fecero questi scrittori mi parve evidente ancora una volta che in realtà non fossero stati sufficientemente chiariti i termini del rapporto tra testo e teatro per cui essi potevano continuare a pensare che il teatro chiedesse loro soltanto briciole, momenti marginali della loro attività: e in questo caso essi preferivano contribuire con il loro lavoro secondario più comodamente e più sicuramente, quando avessero voluto, ad altri strumenti quali potevano essere il cinematografo o la radio e la televisione. Io credo che quello che manca da noi in maniera eminente sia la figura del vero « direttore », cioè una persona che, pur conoscendo a fondo il teatro, sia anche capace di aprire un vero discorso, un discorso esperto e cosciente con gli autori, in maniera da chiedere loro esattamente quello che meglio possono dare, secondo la loro vocazione e capacità.

In Inghilterra o in America, effettivamente, gli intermediari, gli organizzatori artistici e culturali sono molto più adeguati al compito che debbono svolgere; sono delle persone che innegabilmente, insieme ad un'esperienza specifica nell'ambito del teatro, hanno anche della competenza non indifferente sul piano culturale, tanto da poter condurre con gli scrittori un discorso tanto concreto, quanto provveduto.

D'altra parte, da noi avviene che se si esclude il gruppo degli autori di punta — che so-

no poi quelli che vengono rappresentati, com'è il caso innanzi tutto di Fabbri, e ricordo la *Bugiarda* cui si riferiva poco fa il Tian, il *Processo a Gesù*, e il *Ritratto di ignoto*; e vi aggiungerò i nomi di Giuseppe Dessì, di Brusati, di Patroni Griffi, ed entro certi limiti quello di Testori, autori tutti che hanno avuto notevole rispondenza da parte del pubblico — da noi avviene, che tranne questi autori e pochissimi altri, la massima parte non vogliono prendere in considerazione quelle che sono le esigenze estetiche ed organizzative del teatro contemporaneo.

Così si danno casi nei quali si presentano autori con copioni di notevole pregio ma che, per esempio, sono strutturati in maniera da indurre gli organizzatori in difficoltà che, per come stanno le cose (e non dico che stiano bene), risultano pressoché insuperabili; è stato il caso, recente, dell'*Eleonora d'Arborea* dello stesso Dessì, opera pregevolissima, che è stata trasmessa di recente in « anteprema » sul terzo programma; ma che è tale, col suo gran numero di personaggi — una cinquantina — da presentare non poche difficoltà per la sua rappresentazione da parte di un complesso teatrale normale. Bisogna per forza cercare un grande complesso stabile, e non ne abbiamo che pochi, tre al massimo, con repertori necessariamente limitati.

Gli autori dovrebbero andare incontro anche alle esigenze pratiche, economiche, oltre che a quelle estetiche dello spettacolo contemporaneo. Il che poi, a mio parere, se si osserva attentamente la fisionomia del teatro d'oggi, è tutt'una cosa.

RAIMONDO — Abbiamo sentito parlare della diffidenza dei letterati e degli autori, o per lo meno di una certa parte degli autori verso il teatro; inoltre abbiamo sentito citare alcune volte Diego Fabbri; sembra che inevitabilmente la parola torni a lui.

FABBRI — Tian ci ha detto che il teatro chiede opere agli autori italiani e che queste opere non vengono date, o non vengono date in misura tale da soddisfare la richiesta. Cimnaghi ha sottolineato che forse questa offerta non risponde alla domanda in quanto manca una figura adeguata di intermediario che rassicuri gli autori. Cerchiamo di dire le cose nella loro concreta anche se un po' sgradevole brutalità.

Io parlo con una certa serenità, direi con assoluta serenità perché mi ritengo da ogni punto di vista un autore che non ha nessuna rivendicazione personale da fare, non è spinto da nessuna amarezza che lo porti ad essere acre o anche soltanto agrodolce. Sono un autore, direi, soddisfatto. Questo per porre il discorso su un piano di totale serenità. Però, detto questo, quale è la considerazione in cui viene tenuta l'opera di un autore italiano anche arrivato, come tu hai sottolineato, caro Cimnaghi? Diciamo pure che non c'è (tranne forse, unico esempio, la *Compagnia dei Giovani*) una compagnia la quale decida di imperniare i rischi di una propria stagione su un'opera italiana. L'opera italiana arriva sempre in cartellone per seconda o per terza, a completare magari certe esigenze ministeriali intese a sostenere appunto, le opere italiane; ma sta il fatto che un complesso importante il quale decida di esordire e di puntare il rischio di una stagione

su un autore italiano io non lo conosco, non mi ricordo che ci sia stato, ad esclusione, ripeto, della *Compagnia dei Giovani*, la quale ha fatto varie stagioni unicamente basandosi su autori italiani.

Questo è un fatto concreto. E un'osservazione che mi sembra indicativa è che tre autori, e proprio i tre che ha citato Cimnaghi — il sottoscritto, Brusati e Patroni Griffi — si siano decisi ad un certo momento a fare i capocomici di loro stessi per sperare di avere, diciamo questa brutta parola, uno sfruttamento adeguato delle loro opere.

Ora mi domando, per esempio, perché nessuno dei *Piccoli Teatri* che godono di una vita amministrativa di relativa tranquillità abbia puntato su un proprio autore italiano; perché non abbiano scoperto, valorizzato un autore italiano fino a farne un po' la loro bandiera. Copeau aveva Claudel, Giraudoux aveva Jouvet; possibile che tra gli autori affermati del teatro italiano nessuno sia stato scelto da un *Piccolo Teatro*, che, in questo momento, sono gli organismi più autorevoli della vita del teatro italiano? Perché il numero di cinquanta personaggi per un autore di valore come Dessì deve essere un elemento ritardatore o di impossibilità alla rappresentazione, quando, per non fare nomi, abbiamo certamente altrettanti personaggi nei lavori di Sartre o di Brecht? Perché lo sforzo produttivo che viene fatto generosamente per questi eminenti autori stranieri, non viene invece affrontato con lo stesso slancio per autori italiani solidamente affermati o del valore letterario di un Dessì?

RAIMONDO — Il discorso adesso è passato — ed ero certo che ci si sarebbe arrivati — alla responsabilità delle strutture del teatro e degli animatori del teatro, e in modo particolare di quelli che hanno la responsabilità degli enti teatrali a gestione pubblica. Io credo che Renzo Tian possa dirci qualche cosa sulla denuncia che ora abbiamo ascoltata da Fabbri.

TIAN — Io vorrei dire che questa denuncia di Fabbri è giustissima: e che è giusto, accanto a quella che io prima ho chiamato la diffidenza degli autori italiani verso il teatro, parlare anche di questa mancanza degli uomini di teatro, cioè di coloro che fanno il teatro ogni giorno, verso gli autori italiani.

Vorrei solo aggiungere una cosa a parziale correzione di quanto ho detto prima.

La situazione del drammaturgo oggi, e non solo in Italia, è una situazione estremamente difficile; e vorrei spiegare perché. Proprio per quella premessa che abbiamo già fatto sulle necessità di un incontro fra teatro e società, dobbiamo riconoscere che ormai è questo il rapporto che determina la vita, soprattutto quella a venire, del nostro teatro.

È chiaro che il lavoro del drammaturgo è più difficile perché il luogo teatrale è un luogo privilegiato ma è anche un luogo più esposto, cioè la percentuale di autenticità e di verità e di comunicazione che si pretende da un'opera teatrale è infinitamente superiore a quella che si può pretendere, che so io, da un romanzo o da una pellicola.

Ecco perché avviene che, se il drammaturgo si trova bensì ad operare in condizioni di privilegio perché è in condizioni di dire apertamente una parola — lasciamo stare se più alta degli altri ma sicuramente più diretta e più immediata e più efficace — egli è anche in una condizione più esposta e più rischiosa. Ed in questo, risalendo al discorso sulle idee generali e abbandonando quello della cronaca quotidiana, si ritrova forse uno dei motivi interni per cui oggi il lavoro del drammaturgo, e non solo in Italia come sappiamo dalle voci che ci vengono dagli altri paesi, incontra tante difficoltà.

CIMNAGHI — E per tornare alla questione diremo pratica proposta prima da Fabbri, sul fatto cioè che nessun complesso in Italia si è preoccupato di fare centro dei suoi programmi un repertorio italiano, c'è da sperare che il teatro stabile che sta per nascere a Roma — ma quando nascerà? — si proponga proprio di assolvere questo compito: e di assumere la fisionomia di un grande teatro italiano al servizio della drammaturgia italiana.

RAIMONDO — Io credo a questo punto — e certamente non si poteva fare di più — che noi abbiamo indicato i termini di una condizione dell'autore drammaturgo in Italia e del suo lavoro.

Riassumere è sempre in qualche misura deformare il pensiero e quindi non tenterò certo di riassumere quello che si è detto qui. Vorrei concludere soltanto dicendo questo: che il problema del nostro teatro così come è chiaro dalle cose che si sono dette, è il problema degli autori italiani e che il problema degli autori italiani è anche il problema della realtà della sua società, il problema del suo pubblico.

Io credo che siamo tutti d'accordo nel valutare la possibilità di un cartellone nazionale, cartellone ricco di un repertorio nazionale, ricco soltanto nella misura di un rapporto estremamente preciso, estremamente fecondo tra gli scrittori di teatro e la società a cui si rivolge.

ANCORA, POESIA E NON POESIA

Il fenomeno, in apparenza così variamente articolato, dell'odierno sperimentalismo in versi non merita il silenzio; è giusto invece che susciti echi, ragionate reazioni: così com'è logico prender cura e nota del pulsare sfasato di un motore, anche quando si abbia la certezza che la macchina tra poco riacquisterà il suo polso normale.

Il movimento sperimentalistico che conosciamo ha assunto in questi anni una fisionomia percettibile e una funzione: di deviare, con un'insistenza numerosa e massiccia, sguardi e idee del singolo lettore — e, direi, di un'età — da quelli che fino a oggi sono stati considerati i moventi e i motivi della poesia.