

SUL TEATRO POPOLARE

# BRECHT 1970

IL SIGNOR PUNTILA  
E IL SUO SERVO MATTI

DOCUMENTI DEL T.S.T.



BIBLIOTECA



TEATRO STABILE DI TORINO  
Contributi

TEATRO STABILE DI TORINO

21

21

I QUADERNI  
DEL TEATRO STABILE  
DELLA CITTÀ DI TORINO

N. 21



# THEATERARBEIT FARE TEATRO DI BERTOLT BRECHT

Appunti di regia, problemi tecnici, impostazione della recitazione, scenografie, costumi, realizzazione dei testi. Una serie organica di documenti fondamentali per la tecnica e la storia del teatro contemporaneo.



Un volume di 480 pagine, formato cm. 23,2 x 26,5, rilegato in tela, con una ricchissima serie di illustrazioni a colori e in bianco e nero, lire 10.000.



**IL SAGGIATORE**

## **BERTOLT BRECHT** **1970**

**IL SIGNOR PUNTILA  
E IL SUO SERVO MATTI**

EDIZIONE TEATRO STABILE TORINO - 1970

*Si può cominciare a interpretare, a produrre Brecht senza angoscia di modelli, senza cattiveria di confronti: diciamo pure, senza provincialismi di privilegio o di esclusione, di scuole e di mode? Questo nostro « Puntila » è nato all'insegna, almeno da parte di tutti, di una completa disponibilità: anzitutto per gli attori, in testa a tutti Buazzelli, che dal Trionfo sono stati chiamati a lavorare « distesamente », e poi per lo stesso Trionfo che vi si è impegnato liberamente, all'insegna anche lui di un « divertimento ». Distensione e divertimento: cosa nascondano come spettacoli spesso queste definizioni sappiamo tutti quanti. Ma qui esse sono dentro il lavoro drammaturgico brechtiano, sono dentro la nozione stessa di teatro di Brecht (si pensi al rapporto-dipendenza del giovane Brecht dal comico monacense Kurt Valentin e nel « Puntila » all'attenzione prestata senz'altro all'arte di Chaplin).*

*Un divertimento-distensione che è costituito di una serie di citazioni di far teatro che si richiamano a momenti popolari, e che al tempo stesso si rifanno ad una tematica padrone-servo dell'età in cui viviamo, di analisi materialistica senz'altro. Ma l'uso della dialettica e dei mezzi teatrali non si altera per sovrapposizione quanto si completa per contaminazione nel Brecht del « Puntila »: e allora il diverti-*

mento (e la distensione) non è che il risultato da una parte (per gli attori e per i tecnici, e per il regista) dell'esplicazione « deconcentrata » del proprio mestiere, e dall'altro lato non è che la conferma (per l'autore e per gli spettatori con lui) di un'analisi condotta paradossalmente (l'ambiguità di « Puntila » sobrio ed ubriaco e di riflesso, il comportamento di Matti, delle quattro fidanzate) sui rapporti che legano complessivamente ad un solo filo padroni-servi al di là della loro classificazione sociale.

La ricchezza dell'opera brechtiana e del « Puntila » per quel che ci riguarda, sta appunto in questa « ambiguità » di fondo, come capacità di invadere il reale a più piani, e di sottometterlo alla tradizione teatrale per scomposizione dell'andamento drammaturgico nel suo insieme. Ma questa composizione scenica e quell'invasione molteplice del reale vogliono rimanere « popolari » o meglio vogliono risalire al « popolare ». Un « popolare » che in Brecht è fiducia nei momenti teatrali ritenuti « marginali » (il circo, il cinema muto, il music-hall, la rivista, il cabaret, ecc.), con la perdita peraltro o la messa in accusa dell'aspetto intellettualistico loro; e che è altresì fiducia nel teatro in se stesso come strumento di rivendicazione del reale, a livello di scrittura scenica tout court, cioè di operatività globale nei confronti dello spettatore, della società.

Pedagogismo? Persuasione? Senz'altro: ma un pedagogismo dialetticamente messo tra la scena e la sala, come rivendicativa fiducia nella collettività, nella società organizzata, ma una persuasione che nasce dall'inventività degli interpreti e che si avvalga della corrispondenza degli spettatori (come diffidenza verso il sentimento in tutte le sue forme) attraverso lo spazio della parola, la duplicità dell'immaginario, di cui fa cenno Blanchot. « È vero che io penso troppo al mio mestiere »: diceva Brecht a Benjamin; e ancora: « La verità è concreta », a testimonianza

di quel suo artigianato scenico (come amava che si parlasse di sè) e di quella ricerca dialettica (la concretezza dei rapporti sociali). L'amore per il teatro in Brecht non era peraltro consolatorio-conservatore, e le forme del teatro epico, come è stato detto (sempre da Benjamin) corrispondono alle nuove forme tecniche, al cinema come alla radio. Il teatro con Brecht si è messo al livello della tecnica: cioè si è rinnovato dal suo interno, per sollecitazione interna, su forme tecniche produttive innovatrici, rivoluzionarie. Oggi queste forme tecniche costituiscono la « cintura » di salvaguardia di una « storia » di far teatro diversamente. Ed esse sono le uniche manifestazioni di « classicità » che sia consentito far venire fuori dall'opera di Brecht.

Ma la forza ancora, tutta intatta, della « popolarità » brechtiana, è quella dell'esercizio degli attori, ossia si svolge più sul palcoscenico che in sala, come esposizione di modelli di recitazione contaminati per ribellione. Ed il « Puntila » del Trionfo si muove all'interno di « questa concezione della trasformazione della funzione » agilmente e signorilmente: con l'esperienza e la sensibilità di chi sa citare i testi e i modi di far teatro. Ed il Buazzelli spazia i suoi gesti, quelli del personaggio di Puntila, « come un tipografo spazia le sue parole », forte della sua esperienza concentrata brechtiana e della sua qualità deflagrante di attore disponibile.

Come diceva Barthes a proposito di foto su « Madre Coraggio » del Berliner, protagonista la Weigel: « La visualità è satura di intelligenza, essa significa per stessa »; anche qui nel « Puntila » ciò che conta è il dettaglio, il particolare, come momento e come insieme, nell'ambito del movimento (« Il realismo non è altro che un'intelligenza del reale »: per citare ancora Barthes, secondo un intendimento che lo stesso Trionfo approverebbe). Il dettaglio, il particolare, come cura e come relazione, come disposi-

zione e conformazione del movimento-visione. Niente sfoggio di allusione, ogni cosa concretamente in questo « Puntila », in cui il gesto sociale (l'obiettività brechtiana) e la forma della rappresentazione (il taglio frantumato della narrazione) si danno la mano tendenzialmente tendendo a riconoscersi come funzione se non come comunicazione.

E l'impegno, l'ideologia su cui riposano la scuola brechtiana, giovane o vecchia che sia, italiana o non italiana? Non c'è bisogno di scomodare Adorno sulla astuzia della ragione in Brecht: « ma l'aspetto della volizione è mediato esclusivamente dalla forma dell'opera » (dialettica dell'impegno). E di qui l'acceso entusiasmo di giovani per le opere « didattiche » dove l'astuzia è resa palese dal procedimento soltanto, o per le opere prime tendenzialmente sociali dove l'astuzia ha un margine e non domina. Per queste altre opere, come il « Puntila », ciò che conta è « l'opposizione dialettica tra la teoria e la pratica » in modo che personaggi si proiettino per atti non riflessioni e che l'azione in se stessa sia in grado di fornire spiegazione dell'operato loro.

Così l'impegno viene ricondotto nel suo alveo naturale: quello di una disposizione di coordinate mentali e fisiche in cui il lavoro si manifesta e si determina attraverso citazioni di far teatro non borghese e modi razionali di rapporti dialetticamente analizzati (l'ambiguità che presiede gli uni e gli altri è di natura non contraddittoria ma convergente, non è dispersiva cioè ma rinviante semmai). E resta pure, nella fiducia teatrale dell'operazione brechtiana tutta quanta, quella scelta di « teatro » (scena) di « strada », come ponte di passaggio al « teatro (scena) di teatro »: quale matrice non artistica (non estetica cioè) dello stesso teatro epico, e, diremo noi oggi, quale indicazione flessibile di un'operatività che non sia soltanto di passaggio ma che trovi in se stessa una normatività (come funzione).

E questo sì sarebbe tradire Brecht (del resto la socialità del teatro epico è tale nella misura in cui rispetta la modalità non artistica della scena di strada, come offesa dell'esteticità e del comportamento proprie del teatro artisticamente impegnato). Il « Puntila » allora si riferisce alla socialità brechtiana nella misura in cui rispettando il suo procedimento di citazioni e di modi, come già si è detto, lascia che l'impegno non sia proclamato e detto, ma sia dimostrato e agito (dialetticamente).

Il nostro augurio pertanto è che questo nostro « Puntila » costituisca una delle « pezze d'appoggio » per questa « rivisitazione » dell'opera brechtiana in atto: non come una unica indicazione, del resto impossibile, di interpretazione e di scelta, quanto come proposta di superamento di quella « paralisi del contatto » che sta a cuore e minaccia non soltanto il teatro brechtiano ma il teatro nel suo insieme. Ed è indicativo che all'opera brechtiana, su questa latente suggestione, proprio partendo dall'interno suo, vengano fuori suggerimenti per vari modi operativi: dalla « scena » di strada al teatro politico, dalla crisi della storicità alla crisi del formalismo parallelamente, nel passaggio dall'istituzionalità del prodotto alla processualità dell'azione.

Così quando parlavamo di disponibilità era a questo che volevamo ricondurci: ad un'esplorazione la più possibile « aggressiva » dell'opera brechtiana in modo da farne uscire i succhi e le linfe senza prede-terminazione e senza schematizzazione. Con un intendimento, ci si consenta, di diffusione non strumentalizzata ma peraltro reale, di un testo e di un modo di far teatro che già al tempo dell'edizione di « Arturo Ui » con cui lo Stabile di Torino affrontò Brecht fu sperimentata favorevolmente a livello di iniziative molteplici di comunicazione (spettacoli al centro e in periferia, dibattiti, incontri, recitals, ecc. ecc.).

---

## Vita e opere di Bertolt Brecht

Brecht (Bertolt) nasce ad Augusta il 10 febbraio 1898. Collabora nel 1919 per la critica teatrale al « Volksville » di Augusta, e al teatro di Karl Valentin. Nel 1920, mortagli la madre, si trasferisce a Monaco. Completa il dramma « Tamburi nella notte » che sarà rappresentato nel 1922 ai Kammerspiele di Monaco. Nello stesso anno sposa la cantante Marianne Zoff. Nel 1923 avviene la prima di « Nella giungla delle città », al Residenztheater di Monaco, regia di Erich Engel, scene di Gaspar Neher. Le sue amicizie e simpatie nel frattempo vanno per il comico Valentin, per il boxeur Körner, per Grosz disegnatore. Nel febbraio del 1926 viene messo in scena « Baal » al Deutsches Theater di Berlino, regia dello stesso Brecht. Nel 1928 la Berliner Volksbühne rappresenta « Un uomo è un uomo » con la regia di Erich Engel.

Brecht scrive « L'opera da tre soldi » che viene musicata da Kurt Weill ed eseguita per la prima volta nell'agosto del 1928 al Schiffbauerdammtheater di Berlino. Nell'ottobre del 1930 gli nasce la figlia Maria Barbara. In dicembre al Deutsches Theater di Berlino va in scena « L'eccezione e la regola ». Nel 1933 la polizia interrompe a Erfurt la rappresentazione di « La linea di condotta ». Il 28 febbraio Brecht lascia la Germania con la famiglia e vive a Praga, Vienna, Zurigo, Copenhagen, Parigi, Londra. L'8 giugno 1935 i nazisti tolgono a Brecht la cittadinanza tedesca. Nel 1935 e 1936 compie due viaggi a New York. Nel 1939 gli muore il padre.

Nel 1940 prima che le truppe tedesche occupino la Danimarca, Brecht fugge in Finlandia dove viene ospitato dalla scrittrice Hella Wuolijoki (e qui comincia a lavorare a « Il signor Puntila e il suo servo Matti »). Nel 1941 scrive « Ar-

turo Ui » e in aprile allo Schauspielhaus di Zurigo si dà la prima di « Madre Courage e i suoi figli ». In giugno si trasferisce in America stabilendosi a Santa Monica in California (c'erano già Dessau e Eisler musicisti, c'era il regista Lang, l'attore Lorre, gli scrittori Feuchtwanger, Frank, Bruckner. Nel settembre del 1943 allo Schauspielhaus di Zurigo prima di « Vita di Galileo », regia di Steckel, scene di Teo Otto.

Nel 1945-46 collabora con l'attore Charles Laughton alla « Vita di Galileo ». La rappresentazione viene data al Coronet Theatre di Beverly Hills nel luglio-agosto 1947, con la regia di Joseph Losey, protagonista appunto Charles Laughton. Nel 1948 Brecht si stabilisce a Zurigo. Nel 1949 fonda con Helène Weigel il complesso teatrale Berliner Ensemble nella Germania Democratica. Nel 1951 il Berliner mette in scena *La madre* al Deutsche Theater, regia di Brecht, scene di Gaspar Neher. Nel marzo del 1954 il Berliner si stabilisce al Theater am Schiffbauerdamm. In luglio il Berliner Ensemble è al Festival internazionale del teatro; a Parigi, rappresenta « Madre Courage e i suoi figli » e vince il primo premio. Nel 1956 Brecht partecipa alle prove della messa in scena di « Vita di Galileo » allestita al Berliner Ensemble.

Il 14 agosto muore in seguito ad un infarto: viene sepolto al Dorothenfriedhof di Berlino est.

---

## Le rappresentazioni di Brecht in Italia

### *Tamburi nella notte*

Teatro Stabile di Bologna nel gennaio 1964. Regia di Aldo Trionfo, scene di Roberto Francia ed Emanuele Luzzati. Interpreti: Gigi Pistilli (Andrea Kragler), Leda Negroni (Anna), Mimmo Craig ed Edda Albertini.

### *Nella giungla delle città*

Teatro Valle di Roma nel febbraio 1968. Regia di Antonio Calenda, scene di Franco Nonnis. Interpreti: Compagnia dei Centouno.

### *Vita di Edoardo II d'Inghilterra*

Teatro Valle di Roma nell'ottobre 1963. Regia di Franco Enriquez, scene di Emanuele Luzzati. Interpreti: Glauco Mauri (Edoardo), Valeria Moriconi (Anna).

### *Un uomo è un uomo*

Teatro dell'Università di Padova e Piccolo Teatro di Milano nel 1953. Regia di Gianfranco de Bosio, scene di Mischa Scandella. Protagonista: Giulio Bosetti.

Teatro Stabile di Trieste nel marzo 1963. Regia di Fulvio Toluoso, scene di Emanuele Luzzati. Interpreti: Renzo Montagnani (Galy Gay), Marisa Fabbri (Leocadia Begbick), Egipto Marcucci.

Compagnia Teatro Insieme. Adattamento di Giorgio Strehler, regia di Fulvio Toluoso, con Vincenzo de Toma nella parte di Galy Cay. Lecco, Milano, novembre 1969.

### *L'opera da tre soldi*

Teatro Filodrammatico di Milano nel marzo 1930, in una riduzione di Corrado Alvaro e Alberto Spaini dal titolo *La veglia dei lestofanti*. Regia di Anton Giulio Bragaglia. Interpreti: Compagnia del Teatro degli Indipendenti con Camillo



Pilotto (Macheath), Emilia Varini (Polly), Arturo Falconi (Peachum), Lidia Simoneschi (Lucy).

Piccolo Teatro di Milano nel febbraio 1956. Brecht, presente allo spettacolo, scrisse per l'occasione un nuovo finale. Regia di Strehler, scene di Teo Otto, costumi di Enzo Frigerio, orchestrazione di Gino Negri e Vittorio Fellegara, orchestra diretta da Bruno Maderna. Interpreti: Tino Carraro (Macheath), Marina Bonfigli (Polly), Milly (Jenny), Mario Carotenuto (Peachum), Giusi Dandolo (signora Peachum), Checco Rissone (Brown).

Piccolo Teatro di Milano nel novembre 1958 identica rappresentazione ma con Tino Buazzelli nella parte di Peachum. *Ascesa e rovina della città di Mabagonny (Ascesa e caduta della città di Mabagonny)*

Piccola Scala di Milano nel marzo 1964. Regia di Giorgio Strehler, scene e costumi di Luciano Damiani, orchestra diretta da Nino Sanzogno. Interpreti: Alvino Misciano (Mahoney), Gloria Davy (Jenny), Gloria Lane (Leocadia Begbick).

*La linea di condotta*

Circolo del Teatro « il Diogene » di Milano nell'estate 1945. Lettura pubblica.

Piccolo Teatro di Milano nel 1955. Rappresentazione come saggio della Scuola d'Arte drammatica milanese, curata da Giorgio Strehler. Musiche di Gino Negri.

*L'eccezione e la regola*

Teatro Comunale di Bologna nel marzo 1951. Regia di Eric Bentley, scene di Mischa Scandella, pantomime di Jacques Lecoq. Rappresentazione della Compagnia del Teatro dell'Università di Padova. Interpreti: Otello Cazzola, Mario Bardella, Giulio Bosetti.

Piccolo Teatro di Milano nel maggio 1962. Regia di Giorgio Strehler, scene di Luciano Damiani, musiche di Fiorenzo Carpi. Interpreti: Gianfranco Mauri, Ottavio Fanfani, Vincenzo De Toma.

Trasmesso il 12 marzo 1969 dal programma Nazionale. Regia di Giorgio Strehler.

*Gli Orazi e i Curiazi*

Piccolo Teatro di Milano, aprile-maggio 1969. Teatro Officina di Genova. Regia di Marco Parodi.

*I sette vizi capitali (I sette peccati capitali)*

Teatro Eliseo di Roma, a cura dell'Accademia Filarmonica romana, nel maggio 1961. Regia di Luigi Squarzina, scene e costumi di Renzo Vespignani, mimi di Jacques Lecoq, orchestra diretta da Daniel Paris. Protagoniste: Laura Betti e Carla Fracci.

Festival dei due mondi di Spoleto nel 1961, nell'edizione presentata in origine al Teatro Royal de La Monnaie di Bruxelles nel febbraio dello stesso anno, regia di Rudolf Kuefner, coreografia di Maurice Béjart. Protagoniste: Janine Charrat e Ursula Kübler.

*Vita di Galileo*

Piccolo Teatro di Milano nell'aprile 1963. Regia di Giorgio Strehler, scene e costumi di Luciano Damiani. Interpreti: Tino Buazzelli (Galileo), Nando Tamberlani (cardinale Barberini), Giulia Lazzarini (Virginia), Luciano Alberici (Andrea Sarti).

*Santa Giovanna dei Macelli*

Teatro La Pergola, Firenze, luglio 1970.

Piccolo Teatro di Milano. Regia di Giorgio Strehler, scene e costumi di Enzo Frigerio, musiche di Fiorenzo Carpi. Interpreti principali: Valentina Cortese, Glauco Mauri, Vittorio Sanipoli, Mario Feliciani, Gigi Pistilli, Cesarina Gheraldi.

*Mudre Courage e i suoi figli*

Teatro dei Satiri di Roma nel novembre 1952. Regia di Luciano Lucignani, scene di Teo Otto, costumi di Renato Guttuso. Interpreti: Cesarina Gheraldi (Madre Courage), Franca Maresca (Kattrin, la muta), Sergio Tofano (il cappellano), Gaetano Verna (il cuoco), Renzo Giovampietro (Eilif).

Al Politeama di Genova, marzo 1970. Compagnia del Teatro Stabile di Genova, regia di Luigi Squarzina. Protagonista: Lina Volonghi.

*L'interrogatorio di Lucullo*. Radiogramma.

Trasmesso il 7 novembre 1966 dal Terzo programma, regia di Virginio Puecher, musiche originali di Sergio Liberovici. Protagonista: Giancarlo Sbragia.

*L'anima buona del Sezuan*

Piccolo Teatro di Milano nel febbraio 1958. Regia di Giorgio Strehler, scene di Luciano Damiani, costumi di Ezio Frigerio. Interpreti: Valentina Fortunato (Shen Te / Shui Ta), Franco Graziosi (Yang Sun), Marcello Moretti (Wang), Paola Borboni (la signora Yang). Musiche dirette da Gino Negri.

*La contenibile ascesa di Arturo Ui (La resistibile ascesa di Arturo Ui)*

Teatro Carignano di Torino nel settembre 1961. Regia di Gianfranco de Bosio, scene di Mischa Scandella. Interpreti: Franco Parenti (Arturo Ui), Giulio Oppi (Dogsborough), Vittorio Sanipoli (Ernesto Roma).

*Le visioni di Simone Machard*

Teatro Stabile di Firenze nel gennaio 1963. Regia di Beppe Menegatti, scene e costumi di Silvano Falleni. Protagonista: Ottavia Piccolo.

*Schweyk nella seconda guerra mondiale*

Piccolo Teatro di Milano nel gennaio 1961. Regia di Giorgio Strehler, scene e costumi di Luciano Damiani, musiche a cura di Gino Negri. Interpreti: Tino Buazzelli (Schweyk), Edmonda Aldini (Anna Kopecka), Franco Sportelli (Baloun).

*Il cerchio di gesso del Caucaso*

Kursaal di San Marino nel settembre 1957. Regia di Marcello Sartarelli, scene di C. Guidetti Serra, costumi di Giulia Mafai. Interpreti: Marisa Mantovani (Grusa), Camillo Pilotto (Azdak), Pietro Privitera (il cantore).

*L'Antigone di Sofocle*

Teatro Stabile di Trieste nel febbraio 1964. Regia di Fulvio Toluoso, scene di Marcello Mascherini, costumi di Luca Sabatelli. Interpreti: Marisa Fabbri (Antigone), Franco Mezzera (Creonte), Nicoletta Rizzi (Ismene).

*Il precettore*

Teatro Comunale di Modena, maggio 1969. Compagnia del Teatro regionale emiliano. Regia di Roberto Guicciardini, protagonista Virginio Gazzolo.

*Il processo di Giovanna d'Arco a Rouen - 1431 (rifacimento da Anna Seghers)*

Piccolo Teatro di Milano nel febbraio 1968. Regia di Klaus Michael Grüber, scene e costumi di Ezio Frigerio. Protagonista: Valentina Cortese.

Per una bibliografia essenziale delle opere di Brecht, delle opere brechtiane tradotte in italiano, degli studi critici in lingua italiana rimandiamo a: *Brecht*, un'antologia delle opere a cura di Roberto Fertonani, Mondadori. A questa antologia abbiamo attinto per la precedente rassegna delle rappresentazioni in Italia.

Comunque per la parte poetica è consigliabile: *Poesie*, 1918-1933, traduzione di E. Castellani e R. Fertonani, Einaudi, Torino, 1968. Per il teatro: *Teatro*, a cura di E. Castellani e R. Merten, 2 voll., Torino, Einaudi, 1970. Per uno sguardo d'insieme e come introduzione: *Brecht*, un'antologia delle opere a cura di Roberto Fertonani, Milano, Mondadori, 1970. Per la parte teorica sul teatro: *Scritti sul teatro*, a cura di E. Castellani, Torino, Einaudi, 1962. Per gli studi: Paolo Chiarini, *Bertolt Brecht, saggio sul teatro*, Laterza, Bari, 1967 (seconda edizione).

---

## IL SIGNOR PUNTILA E IL SUO SERVO MATTI

Commedia popolare di Bertolt Brecht,  
ispirata ai racconti di Hella Wuolijoki.

---

L'edizione di Zurigo

(5 giugno 1940)

## HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT

(Nach Erzählungen der Hella Wuolijoki)  
Komödie in 9 Bildern von Bertolt Brecht

Regie: Kurt Hirschfeld

Bühnenbild: Teo Otto

Herr Puntila	LEONARD STECKEL
Matti, sein Chauffeur	GUSTAV KNUTH
Eva Puntila	HELEN VITA
Der Attaché	LUKAS AMMAN
Der Advokat	HERMAN WLACH
Der Richter	WILFRIED SEYFERTH
Der Probst	WOLF BENECKENDORFF
Die Pröbstin	JULA GERHARD
Fina, das Stubenmädchen	ELISABETH MÜLLER
Laina, die Köchin	ALICE LACH
Der Viehdoktor	PINKAS BRAUN
Emma Dachenainen	THERESE GIEHSE
Das Apothekerfräulein	BLANDINE EBINGER
Das Kuhmädchen	REGINE LUTZ
Die Telephonistin	ANGELICA ARNDTS
Der kümmerliche Arbeiter	ERWIN PARKER
Der rothaarige Arbeiter	FRED TANNER
Der Ober	KARL DELMONT

Technische Leitung: Ferdinand Lange

Souffleuse: M. Edmund

Statisterie: Ralph Bächler

Inspizient: Paul Baschwitz

Pause nach dem 6. Bild

(12 novembre 1949)

## HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT

(Nach Erzählungen der Hella Wuolijoki)  
Komödie in 9 Bildern von Bertolt Brecht

Regia: Erich Engel, Bertolt Brecht; allestimento: Caspar Neher; musica: Paul Dessau.

Interpreti: Puntila: Leonard Steckel, Cameriere: Willi Schwabe, Wolfgang Böttcher, Peter Kalisch; Matti: Erwin Geschonneck; Eva: Gisela Trowe, Angelika Hurwicz; Giudice: Friedrich Maurer, Willi Schwabe; Attaché: Georg Peter-Pilz; Emma la spacciatrice di grappa: Angelika Hurwicz, Therese Giehse, Hanna Rieger; Veterinario: Wladimir Marfiak, Benno Besson, Kurt Sperling; Aiutante del farmacista: Eleonore Zetzsch; Vaccara: Regine Lutz; Telefonista: Carola Braunbock, Elly Boraucke, Isot Kilian; Cuoca: Annemarie Hase; Lavoratore macilento: Peter Lehmbruck, Joachim Teege; Lavoratore robusto: Hans Eckert; Lavoratore coi capelli rossi: Ernst Kahler, Joseph Noerden; Surk-kala: Friedrich Gnass; Fina: Ilse Nürnberg, Sabine Thalbach; Avvocato: Erhardt Stettner, Willi Schwabe; Prevosto: Werner Segtrop; Moglie del prevosto: Anny Haupt, Betty Loewen.

Costumi e trucco: Kurt Palm; direzione tecnica: Karl Ruppert; luci: Hermann Gantz.

13 prove preliminari e 48 prove sul palcoscenico, integrate con prove della musica, del trucco e dei costumi.

Conferenze sulla commedia: Professor Jürgen Kuczynski, *Gli Junker*; Rudi Engel, *La lunga marcia, il confine della pace Oder-Neisse e la riforma agraria*.

Recite di tournée: 7 febbraio 1950 Weimar, 11 giugno 1950 Braunschweig, 26 giugno 1950 Düsseldorf, 8-9 luglio 1950 Weimar, 12 luglio 1950 Gera, 14 luglio 1950 Plauen, 15-16 luglio 1950 Chemnitz.

### *Nella scena I*

Il latifondista Puntila ordina un venerdì - Puntila incontra un uomo e scopre che è il suo autista - È meglio vendere se stessi o il proprio bosco? - Gli spettri che temevano la carne nella tenuta del signor Pappmann - L'unico desiderio di Puntila: non possedere nulla.

### *Nella scena II*

Un nuovo re Lear: la figlia nega al padre alcool e piaceri carnali - La figlia snaturata viene ripudiata - Puntila in lotta col bottone! - Eva incontra l'autista e scopre che è un uomo - Eva confessa di essere un tipo strano.

### *Nella scena III*

Scontro di Puntila con un rosso! - Puntila si fida con le donne mattiniere del villaggio di Kurgela - Grappa per vacche con la scarlattina! - Fuori programma: la canzone delle susine.

### *Nella scena IV*

Puntila assolda un taglialegna perchè ha gli occhi simpatici - Briscola nella sauna con sottofondo licenzioso - Rose bianche - Il padre indignato spinge a calci l'innamorato tradito nella confortevole casa colonica.

### *Nella scena V*

Colloquio notturno sui granchi - L'autista si rifiuta di finanziare la figlia del latifondista - L'aut-aut dell'innamorato.

### *Nella scena VI*

Intimidazione di una scopa - Puntila salva la sua tenuta dalle sue quattro fidanzate - Le donne di Kurgela riescono a vedere un vitello macellato - Emma, la spacciatrice di grappa, canta l'inno nazionale tavastino.

*Nella scena VII*

Lagnanze di tre alte personalità sul basso livello culturale del popolo - Una barzelletta di troppo - Puntila riconosce in un suo genero una locusta - Strano caso: la figlia del latifondista rammenda calzini - Sassate a un ministro! - Come si mettono in conserva i funghi? - L'autista si prende innaturali familiarità - La figlia di Puntila è ripudiata per la seconda volta - Fuori programma: allocuzione a un'aringa e canzone del guardiaboschi e della bella contessa.

*Nella scena VIII*

Stravagante trasformazione di un latifondista in un patriota (sulla scena).

\* Questa trama appartiene al programma dell'edizione del « Berliner Ensemble ».

---

**L'edizione di Torino**  
(29 novembre 1970)

BERTOLT BRECHT

**IL SIGNOR PUNTILA  
E IL SUO SERVO MATTI**

Traduzione di Nello Saito  
Regia di Aldo Trionfo  
Scene e costumi di Emanuele Luzzati  
Musiche di Paul Dessau  
Musiche di scena ed elaborazioni musicali di Renato Sellani

Puntila, proprietario terriero	TINO BUZZELLI
Eva Puntila, sua figlia	LEDA NEGRONI
Matti, suo chaffeur	CORRADO PANI
Il cameriere	FRANCO MAZZIERI
Il giudice	ENRICO POGGI
L'attaché	LEO GAVERO
Il veterinario	GIANNI SALVO
Emma, la spacciatrice di grappa	MARIA G. MARESCALCHI
Manda, commessa della farmacia	Laura Ambesi
Lisu, la vaccara	ANTONIETTA CARBONETTI
Sandra, la telefonista	ANGELA CARDILE
Un uomo grasso	FRANCO FERRARI
Un operaio	EMILIO MARCHESINI
Il pelorosso	CLAUDIO DANI
Il macilento	ATTILIO CORSINI
Surkkala, il rosso	PIETRO BUTTARELLI
Figlia di Surkkala	CLELIA RAFFONE
Un lavorante	FRANCESCO CAVALLI
Laina, la cuoca	JOLE SILVANI
Fina, la cameriera	CLAUDIA LAWRENCE
L'avvocato	WERNER DI DONATO
Il pastore	ROBERTO PAOLETTI
La Pastoressa	GIOVANNA PELLIZZI

Al pianoforte Renato Sellani  
Regista assistente Alessandro Giupponi  
Aiuto regia Luigi Burzotta  
Aiuto scenografo Paola Bassani  
Direttore di palcoscenico Umberto Aquilino  
Capo macchinista Giuseppe Berti  
Capo elettricista Franco Aurini

## La regia e l'interpretazione di Aldo Trionfo

(Note a cura di Alessandro Giupponi)

« Le generazioni si guardano fredde negli occhi. Se voi stipate una nave di corpi umani, tanto da scoppiare, vi sarà una tale solitudine in essa, che geleranno tutti. Così grande è l'isolamento che non vi è neppure lotta », faceva dire Bertolt Brecht a Shlink, personaggio della commedia « Nella giungla delle città » scritta nel 1924. Circa sedici anni dopo, dall'esilio finlandese, mentre il nazismo era la triste e dilagante realtà dell'Europa, egli scriveva « Il Signor Puntila e il suo servo Matti », la commedia della « bontà » e della « solitudine ». Dalla convinzione che ogni personaggio del « Puntila » sia un esempio della disperata solitudine in cui si radica la vita dell'individuo nella grande, moderna società borghese contemporanea, è derivata una delle fondamentali chiavi di lettura del testo, da parte di Aldo Trionfo.

Uno dei motivi per cui il « Puntila » può essere definito una commedia popolare sta nell'essere consapevoli che: « ... se può esistere un teatro popolare... lo può essere solo nella misura in cui esso è una scuola per ingannare tutti coloro che dispongono della capacità inferiore d'ingannare se stessi o di farsi ingannare ». Dunque il faticoso raggiungimento della bontà, in ogni suo manifestarsi nei rapporti umani, è relativo al fatto che noi viviamo in

un tempo in cui siamo diventati così evoluti, così illuminati, da poter assistere, come affermava Strindberg, con indifferenza allo spettacolo brutale, cinico e crudele che ci offre la vita: la solitudine.

Se è vero che la felicità può esistere solo nel confronto, noi potremo, così come ha fatto Trionfo, porre in violenta, paradossale e lucida relazione le « solitudini » dei singoli personaggi, fino a scoprire che ogni accidente della vita è ordinatamente determinato da circostanze più o meno recondite. Se non che, il più delle volte, lo spettatore sceglie, tra le circostanze, quelle che riescono più accessibili e vantaggiose per « l'onore del suo intelletto » e del suo discernimento. Per questo motivo il regista non ha voluto concedere nulla a questo « onore dell'intelletto », evitando ogni possibile fuga a interpretazioni dello spettacolo che non fossero quelle, spesso volutamente ripetute più volte, che portano la lettura di esso fino in fondo, fino alle sue più « definitive » conseguenze.

Mai, come in questo caso, è più valida l'affermazione di Brecht: « L'eroe non bastonato non giunge alla riflessione ».

I segni più chiari di questa operazione di regia, si trovano proprio nelle evidenziazioni delle « bastonature » più impercettibili, apparentemente meno dannose, nelle violenze più sfumate, sotto le quali « l'eroe » cade non meno che sotto i colpi dei maggiori sconvolgimenti.

Tra le grandi bastonature e le piccole, Trionfo ha cercato di mantenere intatto il proprio spirito di contraddizione certamente non meno di quanto lo stesso Brecht abbia sempre cercato di fare.

Ecco quindi che da tutto ciò viene portata alla ribalta una collettività sommamente improbabile e sicuramente inefficace di uomini « buoni » che con semplici bandi moralistici non riescono a porre fine allo stato di solitudine.

« All'invocazione degli ideali non sempre perspicui », si è fatto posto anche qui, « al gusto per le cose concrete, per la realtà materiale dell'esistenza » così come essa è, non come appare.

Lo spettacolo di Trionfo è tutto intessuto di una ironia (ma anche questo termine non è esatto) sempre più sottile e mediata, che può sembrare, per questo, meno aggressiva e meno efficace, ma che proprio nella misura in cui è meno scoperta e scontata risulta in realtà molto più lucida e più feroce. Da tutto ciò deriva, altro apparente paradosso, un profondo e totale amore per i personaggi, che si riscontra proprio nella fusione patetico-satirica di più componenti: « Bisogna amare molto una persona — dice Trionfo — per accettare di vederla girare col sedere nudo in mezzo a tanta brava gente vestita! ».

Il paradosso condotto fino all'apparente assurdo, è la strada percorsa da Trionfo coerentemente fino alle sue ultime e radicali conseguenze.

Quanto affermò Brecht stesso in un colloquio con Ernst Schumacher, trova nella regia di Trionfo una validissima conferma: « Il teatro può cogliere i problemi di oggi solo in quanto siano i problemi della commedia. Tutti gli altri si sottraggono alla raffigurazione diretta ».

Come tutta la produzione drammatica di Brecht « rivela una tendenza alla mescolanza dei livelli di stile, al continuo ricambio fra la tensione tragica e il gioco intellettuale della comicità », così la regia di Trionfo, in perfetta armonia con tutta la sua precedente produzione di regista e drammaturgo, applica le stesse « regole del gioco » sul tessuto drammatico di Brecht.

Il regista viene così a porre l'accento più che sull'avvento « dell'uomo nuovo », sui « vizi antichi » della nostra società, e sulla sua insofferenza per essi.

Ritornano nel « Puntila » di Brecht alcune componenti fondamentali della sua drammaturgia: i toni e i modi del mistero medievale, con i suoi « luoghi deputati » e le sue fantasiose cronologie che si alternano alle atmosfere da cabaret o meglio da avanspettacolo. Dovendo definire l'opera e l'operazione drammaturgica che ne è derivata, la diremmo anche noi « una rivista » a numeri chiusi.

Nell'eliminazione dei confini tra comico e tragico, nello svolgersi di una forma drammatica « aperta » ritroviamo il rifiuto del commento, della « morale », della « predica » da parte dell'autore e da parte del regista, anche nei confronti dell'autore.

Il superamento di alcune barriere sviluppa la « forma aperta » dello spettacolo brechtiano nel porre in continua relazione anche gli oggetti « reali » con l'inquadramento « artificiale ».

Trionfo ha invertito l'ordine dei fattori: « l'inquadramento artificiale » è diventato reale (sipari, luci, ecc.) mentre gli oggetti reali sono diventati « artificiali », presentati cioè ad un uso, essi vengono spesso usati per un altro.

Come Brecht, Trionfo rimane nella sfera del teatro borghese, e cerca di demolirlo battendolo sul suo stesso terreno, scrivendo le sue stesse ricette « culinarie », ma cominciando nel medesimo tempo, a segare un pochettino il « ramo su cui è seduto ».

Brecht ci ricorda spesso come nella società attuale non sia possibile essere « buoni », ma convenga crearsi, anche faticosamente, una maschera di malvagità, per non correre il pericolo di essere annientati. Capito questo, si potrà affermare, come fa Trionfo in questo spettacolo, che la « vitalità amara e sconsolata » del « Puntila » non è posta « nella ambiguità di una doppia natura » (ad es. Puntila ubriaco = Puntila buono, e Puntila sobrio = Puntila crudele), ma sta invece « nella verità umana di una natura che non può essere interamente buona o

interamente cattiva, ma, buona e cattiva nello stesso tempo, drammaticamente scissa, problematicamente aperta». In tutti i personaggi del « Puntila », dagli operai alle fidanzate, nella loro fragilità, nei loro tentennamenti ed incertezze, nei loro controsensi, nelle loro illogicità sentimentali ritroveremo una vera, autentica, anche se drammatica « umanità ».

« I sentimenti ci stimolano alla suprema tensione della ragione e la ragione purifica i nostri sentimenti » scriveva nel 1954, ma se — come avverte Chiarini — « vogliamo andare oltre una mera indicazione di tendenza e verificare nel vivo dell'organismo poetico il senso di questa affermazione, occorrerà indicare il « luogo concreto » nel quale la dialettica (tra ragione e sentimenti) si realizza ».

L'unico « luogo concreto » è per Trionfo il palcoscenico; in esso proprio attraverso l'elaborazione di « un linguaggio che dimostra determinati atteggiamenti che colui che lo tiene assume di fronte ad altre persone » si realizza, solo apparentemente in modo paradossale, il recupero di uno spazio autonomo sia per la « parola » che per « l'umanità » brechtiana.

Proprio nell'accordo, spesso e fortunatamente « non coerente » tra « linguaggio e comportamento » Trionfo ha realizzato il suo rifiuto (lo stesso rifiuto di Brecht) « della concezione tradizionale della coscienza come centro di interiorità spirituale nettamente contrapposta al mondo esterno », e ha chiarite le sue « diffidenze » verso ogni « sentimento elevato » sia pur « in assoluta buona fede » che in definitiva, per lui come per Brecht, offendono « il senso dell'umorismo ».

Dal 1933 fino al 1940 una sola opera di Brecht venne allestita in un normale teatro professionista; la violenza della polemica antinazista aveva confinato la sua produzione negli improvvisati cabaret degli esuli o nelle recite dei filodrammatici, e fu questo

che indusse Brecht a prestare attenzione a sketch di compagnie di avanspettacolo, alle opere satiriche di Auden e Blitzstein e in genere agli spettacoli di rivista di tipo intellettuale. Qui, per lui « la monotona trama è stata buttata tra i rifiuti: cioè sia la monotonia, che la « trama » giacchè in questi « sketch più o meno connessi tra loro, può anche non esistere trama, ma solo un filo rosso ».

Affronteremo il « Puntila » nella successione dei suoi 12 quadri come una serie di « numeri » compiuti in se stessi, dove la « storia » finisce ogni volta e procede all'interno di ciascun « numero » attraverso una sequenza di altri piccoli « numeri ». « Numero » è una « prestazione eccezionale: le cose « normali e consuete », diceva Brecht, abituiamoci a trovarle « strane », « inspiegabili anche se quotidiane », « indecifrabili anche se sono regola ».

Nell'eccezionalità dei racconti dei 12 quadri che « possono anche diventare una storia », nell'analisi di « comportamenti normali » che diventano (se osservati lucidamente) paradossali rispetto al metro di giudizio cui siamo abituati, attraverso l'operazione di Trionfo, riusciremo « ad osservare con diffidenza » e a « investigare se proprio l'usuale sia necessario ». Brecht aveva scritto non per caso « La lode del dubbio » e sosteneva che « la miscredenza è capace di spostare montagne ».

Il dubbio, forse non la certezza di una scelta, allontana il servo Matti dal padrone Puntila, non appena sente di essere coinvolto, dopo aver costruito per lui il monte Athelma, nelle « sue buone atmosfere ». In questa società non ci è permesso di commuoverci per un melo in fiore, ed è difficile, oggi, per un uomo comportarsi decentemente, perchè è terribile « la tentazione della bontà ».

Le situazioni confuse e irrisolte della nostra società si trasferiscono e si fanno ritrovare quindi all'interno dell'individuo, e Trionfo ha capito che è



proprio questo che dà al teatro di Brecht la ricchezza che gli è propria, un teatro pieno di sorprese e di contraddizioni, un teatro che, come la vita, possa anche essere « più incoerente, cioè più divertente ». Egli stesso chiedeva di essere giudicato con umanità ed umorismo, come la sua opera. « Dio — diceva — passa le giornate a ridere di se stesso ».

È quindi possibile analizzare, anche un solo « numero » per capire le linee generali di tutta l'operazione registica, e, all'interno di esso sarebbe sufficiente soffermarsi su uno solo degli altri piccoli « numeri » che lo compongono.

Ogni « cellula » contiene, in embrione, le caratteristiche generali di tutto il corpo dello spettacolo.

Tra tutti i 12 « numeri » ci si presenta come il più « aperto » quello che, non a caso, è stato intitolato da Brecht: « Racconti di Finlandia ».

Le quattro protagoniste ci presentano quattro « umanità » diverse tra loro ed isolate dalla situazione sociale in cui sono inserite.

Nei « Racconti » si trovano, a posteriori, le chiavi dei comportamenti che ci hanno presentato le ragazze nell'incontro con « il proprietario terriero Puntila e la sua macchina » nel 2° quadro dello spettacolo.

Questo « numero » (il 7°) è stato studiato, discusso, provato e compiuto registicamente *prima* del 2°.

Nei « Racconti » troviamo le uniche situazioni della commedia in cui « un personaggio si definisce », si « racconta »; sono quindi le situazioni più « aperte » e per esse, non a caso, le singole « situazioni introduttive » sono più lunghe dei singoli « numeri » presi a sè.

Questo quadro può essere a sua volta, molto schematicamente, diviso in 6 « numeri ».

Un « numero » di « antefatto o presentazione » che ci mostra la delusione delle ragazze e il loro ri-

torno ad una realtà. Poi i 4 « numeri » dei racconti della loro vita in cui tra « parole » e « comportamento » di ogni singolo racconto troviamo evidenziato un profondo iato tra desideri e realtà, tra evasione e concretezza, tra aspirazioni e delusioni.

Infine un « numero » con funzione di « epilogo » in cui l'unica soluzione che ci appare per esse accettabile rimane, tristemente, quella di « metterci una pietra sopra ».

Scacciate da Puntila le ragazze ci si presentano cantando la canzone dell'antefatto in lacrime disperate ma dopo i racconti, si accomiatano dal pubblico con gli stessi identici gesti della 1ª cantando l'epilogo questa volta con una allucinante carica di felicità e di « gioia di vivere ».

In questo « numero » composto da quattro « esibizioni » Trionfo ha chiesto alle attrici che interpretavano i ruoli di proporgli « tutto quello che ciascuna di esse poteva dare della propria abilità, della propria capacità istrionica » per creare poi sulle « corde espressive » di ciascuna un proprio « esercizio di alta acrobazia » che fosse contemporaneamente il massimo di chiarificazione degli « atteggiamenti contraddittori » del personaggio, ma espresso con il massimo di capacità artistica di ogni singola interprete.

Si è ottenuto cioè un primo importantissimo risultato: « ogni numero sta a sè », « ogni esibizione è profondamente diversa dalle altre », « in nessun momento si ottiene una corallità ».

Il pericolo della « corallità » sarebbe stato quello di cadere in un commento moralistico, in una chiave di lettura che sarebbe stata interpretata, molto schematicamente e superficialmente come « il lamento di un popolo oppresso », facendo quindi perdere di vista la « particolarità » delle singole contraddizioni, e la « possibilità di una loro analisi » a favore di

una « generalizzazione di una sola situazione patetica ».

La ricerca del massimo di « esibizione » è stata in funzione della conquista del massimo di « comicità » immediata di ogni singola situazione; solo da ciò può scaturire, proprio nell'analisi dei comportamenti delle tre « acrobate » che in quel momento non si esibiscono, una situazione questa volta generale di profonda drammaticità. « Ci si dovrà domandare — osservava Trionfo — che cosa abbia da ridere la jena ». In questo senso il racconto pietoso della loro vita, fatto dalle ragazze, risulta « esemplare ».

Il significato di ogni battuta scaturisce proprio dal contrasto tra il modo con cui viene « recitata » e la realtà della situazione, sia del singolo personaggio in questione, sia degli atteggiamenti degli altri che lo ascoltano con malcelata insofferenza.

Da che mondo è mondo una storia patetica è sempre stata esposta in maniera patetica, solo così viene accettata ad occhi chiusi e porta anzi ad una « genuina commozione »! Non si è mai ascoltata una storia patetica raccontata ridendo o con uno spirito che non fosse patetico!

Ogni « diverso » tipo di racconto non può essere contemplato secondo il luogo comune. Scatterebbe automaticamente una critica, mentre un personaggio patetico va « compreso e compianto » non analizzato! La lacrima richiede « bontà e comprensione », mai il ricatto della lucidità che la relegherebbe ad un ruolo secondario rispetto alle cause che l'hanno prodotta.

La grande importanza che hanno i personaggi delle 4 fidanzate sta nel fatto che esse sono poste sul terzo piatto della bilancia; sugli altri due troviamo (si passi la troppo semplicistica e non esatta definizione) Puntila e gli sfruttatori da una parte e Matti con gli sfruttati dall'altra.

La posizione delle 4 fidanzate è diversa dalle posizioni « generali » degli altri due gruppi, e non a caso Brecht nello sviluppare questi 4 « ruoli », le ha tenute più « staccate possibile », mentre invece gli operai sono molto più « inseriti » negli sviluppi delle vicende e in questo essere « coinvolti », proprio nell'essere nella posizione tipica degli « sfruttati », risultano più « periferici »: sono cioè sempre e soltanto o assunti o licenziati, mentre alle 4 ragazze questo non succede mai.

A questi quattro « mali » viene attribuita, se vogliamo, quella che risulta essere una delle morali di tutta la commedia.

Mentre Matti si trova in continuo contatto con l'esuberante « gioia di vivere » (determinata da una profonda e bestiale solitudine) del padrone Puntila, che continua a creargli attorno trabocchetti sentimentali in cui il dipendente Matti può cascare, e da cui Matti cerca di difendersi con l'arma di una dialettica, non poi tanto ferrea e coerente (a suo modo infatti Matti è « naturalmente » disposto a cedere alle suggestioni delle « atmosfere » e della buona fede come quella della « scalata »), le 4 ragazze, pur non essendo affatto degli esseri stupidi non possiedono un esercizio a queste capacità di difesa. Tuttavia, almeno quanto Matti o forse addirittura più di lui, sono consapevoli del loro stato.

In teoria perciò proprio per questa loro consapevolezza, avrebbero la possibilità di due scelte: o andarsene abbandonando le suggestioni evasive o opporvisi, restando, e in pratica assumendo un atteggiamento che potremmo chiamare rivoluzionario.

In pratica non fanno nè una cosa nè l'altra.

Nella « dolorosa e patetica coscienza della loro condizione » esse la accettano e si limitano a cercare e ad aspettare che venga organizzato anche per loro « un giorno di festa », per poter godere (è un « di-

ritto » credono loro), almeno una volta nella vita delle stesse gioie di cui godono i ricchi. La loro esigenza di una « eguaglianza » si limita a questo.

Questa è la posizione più drammatica in cui uno sfruttato, diciamo qui pure il popolo, può venirsi a trovare. La coscienza del proprio stato diventa « abitudine », il « lamento » normalità, le « lacrime » consolazione e la « passività » convenienza che garantisce un equilibrio qualunque esso sia.

E' il momento più adatto per far scattare la trappola: il godere di un tramonto o della natura, la gioia di un attimo e la spensierata felicità di una festa, sono la consolazione all'inconscio rifiuto della « lucidità » che costa fatica e genera dubbio.

Brecht ha dato a questo tipo di « popolo » non a caso il « sesso femminile », perchè questo tipo di atteggiamento è un « atteggiamento femminile ».

Non perchè ci troviamo davanti a 4 personaggi femminili, ma perchè questa categoria di sfruttati, raramente licenziati, raramente privati di tutto sino in fondo, risulta passiva proprio nel suo contentarsi almeno di quel « poco » che gli è stato concesso.

Le 4 fidanzate, nell'inconsapevolezza della loro possibile funzione sono una delle realtà antitetiche assieme a quella di Matti e a quella degli operai, alla equivoca posizione di Puntila e del suo mondo.

Sono cioè, assieme alle altre, una delle posizioni « equivoche » che può assumere il popolo.

Sono, volutamente, i personaggi con minor « chiarezza ideologica » della commedia (ma con questo non si vuol affermare una completa coerenza negli altri personaggi); escono dalla consapevolezza che hanno in più di altri personaggi (Matti ad es. non « si racconta » mai, ma si limita a « citare » limitandosi a pensare che « giocando » possono anche continuare a sopportare tutto.

La loro struttura di esseri umani ci appare allora epidermica, suscettibile di cadute in ogni momento, continuamente disponibile.

Esse passano da uno stato d'animo all'altro, sbalottate dal vento non vi si opporranno mai.

Sono coloro, se vogliamo, che non produrranno mai spontaneamente una rivoluzione, anche se staranno sempre dalla parte di coloro che le faranno. Non è nemmeno un caso che Brecht abbia ambientato la vicenda in un paese bello come la Finlandia, dove la natura esplode nel suo fascino, dove nel verde dei boschi, sotto il cielo terso e davanti alla profonda limpidezza dei laghi, in una continua disponibilità all'amore genuino (quasi tutti i personaggi hanno un momento di « evasione » sessuale) e dove la situazione di colui che è oppresso sembra, se non accettabile, almeno « meno triste ».

Ci troviamo improvvisamente immersi in un mondo di « operetta » che proprio per queste sue caratteristiche ci apparirà più accettabile.

« Ho osservato le bestie. L'amore, il calore proveniente dalla vicinanza dei corpi, è l'unica grazia a noi concessa nelle tenebre. Ma esiste solo l'unione degli organi, essa non annulla la disunione del linguaggio » (Shlink « Nella giungla delle città »).

Dovremmo cercare di generare esseri, fa dire Brecht a Shlink, capaci di superare questo disperato isolamento.

« No diciamo noi, dagli ultimi posti del malcontento... La rete è stata fatta e gettata dagli uomini... ma dovunque è corsa la voce che il destino dell'uomo è l'uomo ».

Il concetto di « contraddizione principale » cacciato dalla finestra rientra dunque dalla porta come « chiarezza » in modo definitivo e non per « modificare un po', ma per « cambiare », superando finalmente il fascino delle occasioni.

---

PAUL RILLA

**Il signor Puntila  
e il suo servo Matti**

In Finlandia, dove aveva vissuto per un certo periodo da emigrante, Brecht ha incontrato la poesia insita in questa commedia popolare e lo straordinario personaggio di Puntila. Da una parte sta la poesia della notte d'estate finnica, dei villaggi, dei boschi e dei laghi finlandesi; dall'altra il signorotto Puntila, proprietario di larga parte di questo paesaggio poetico. E poichè Puntila possiede anche la poesia della « sua » terra, qui l'una e l'altra parte si fondono. Come ciò possa avvenire lo vediamo nel penultimo quadro, quando Puntila scala il monte Hatelma per mostrare al suo servo Matti le meraviglie del paesaggio. Il signor Puntila è ubriaco e la scalata avviene nel suo soggiorno: ed è appunto qui che sta la poesia. Il signor Puntila si domanda « se Matti arriverà a vedere la bellezza del paesaggio ». Che faccia pure a meno di contemplare i boschi (« che sono i miei boschi ») ma che consideri i laghi, magari senza i pesci (che pure sono di proprietà di Puntila), l'importante è che non perda questa veduta, che si renda conto di non poter vivere altrove, che in qualsiasi altro posto morirebbe di nostalgia. E Matti risponde: « Va bene, non mi perdo la veduta ». La scena si conclude con l'esclamazione poetica di Puntila: « O terra di Tavast, che tu sia benedetta con il tuo cielo, i tuoi laghi, la tua popolazione e i tuoi boschi! » (E a Matti): « Dimmi che il cuore ti

si allarga, quando vedi tutto questo ». E Matti che risponde: « Mi si allarga il cuore, quando vedo i suoi boschi, signor Puntila! ».

La novità, anzi il rinnovarsi della commedia popolare sta nel fatto, che la sua poesia non si contagia quando entra in urto con la verbosità poetica di Puntila, che loda il cielo, i laghi ed i boschi della Finlandia e piamente include nelle sue lodi anche la popolazione finnica. Poichè lo spirito della commedia sta appunto nel far apparire autentica la poesia del paesaggio e nell'esaminare la prospettiva sotto la quale appare la « bella » vita nel paese. Puntila, insomma, prende poeticamente possesso di ciò che in realtà già possiede e di cui egli, Matti, non può che prendere possesso visivo. Puntila intende rivedere i rapporti di proprietà poetici, confrontandoli con i rapporti di proprietà reali. La poesia del popolo — dice la commedia — sarà tale soltanto quando il popolo non dovrà più limitarsi a prendere possesso visivo di ciò che dovrebbe comunque appartenergli.

La scena della scala illustra ciò che è detto nel prologo, dove il proprietario terriero viene descritto come animale antidiluviano, famelico ed inutile, non senza però citare i « dignitosi e bei paraggi » in cui l'animale dimora...

Tra prologo e scalata è collocata la storia vera e propria che ci illustra meglio la zoologia di Puntila, che trae spunto da un elemento che ha un ruolo primario nella teoria drammaturgica di Brecht e che egli stesso definisce l'effetto dell'estraniamento.

Brecht infatti dubita dell'utilità della rappresentazione di situazioni sociali che siano talmente lampanti in superficie, da non invogliare lo spettatore a chiedersi se sotto vi sia qualcosa di più profondo. Così, invece della situazione lampante e quindi accettata, verrà offerta allo spettatore una situazione « estraniata ».

Ciò non significa che la realtà verrà deformata, ma che la più comune realtà dovrà risultare strana. Quando l'abituale appare strano, allora l'abitudine all'abituale sarà posta in forse, donde consegue che non tutto ciò che è usuale deve rimanere immutabile. Quindi non è soltanto una situazione sociale che viene sottoposta ad esame critico: così la meravigliata diffidenza che invade lo spettatore di fronte al comportamento del personaggio e che domanderebbe un altro, un diverso o meglio un mutato atteggiamento da parte sua, comporta già di per sé un esame critico. La teoria brechtiana dell'effetto di estraniamento riguarda in primo luogo l'interpretazione e richiede all'interprete uno stile rigorosamente obiettivo. Rappresentazione ed oggetto non devono fondersi ma rimanere ben distinti: sarà la rappresentazione a spiegare l'oggetto.

Anche nella sua veste di drammaturgo, Brecht ha voluto introdurre questi elementi di estraniamento: tra l'altro le interruzioni parlate, i commenti, le spiegazioni, i testi cantati e proiettati sul sipario. La formulazione un po' testarda e difficile di questa teoria diventa accessibilissima quando la si incontra nella sua applicazione pratica. « Puntila » dimostra che la pratica include sia la tematica, sia l'esecuzione. Dal contenuto della commedia si deduce perchè essa debba essere rappresentata in un dato modo anzichè in un altro. L'estraniamento costituisce parte viva dell'opera e non un semplice ingrediente stilistico. Perchè è proprio questo Puntila estraniato che costituisce il motivo sul quale si basa la commedia.

## Il tracciato : sanità - ebrietà

Rappresentare il signorotto nella veste del brutale despota assiso sul trono della ricchezza sarebbe troppo ovvio per poter scuotere lo spettatore. Puntila invece vive due vite: una da beone, quando ri-

sulta essere un « buon » uomo, un'altra da sobrio e qui finisce per maltrattare parecchio gli uomini. Il Puntila ubriaco considera la sua vita da beone come vita vera e propria, solo talvolta interrotta da momenti di assurda sobrietà: egli si sveglia e si ritrova tutto d'un tratto sobriissimo. E già questo modo di spiegare se stesso dimostra come qui si tratti di un mondo alla rovescia, di un capovolgimento dei valori reali. Puntila, riferendosi alla sobrietà, usa espressioni che in realtà meglio si adatterebbero all'ubriachezza. Dal che diventa chiaro dove sia da collocare il vero signor Puntila. E perchè diventi evidente, gli è stato posto a fianco l'autista Matti che possiede un'autentica sobrietà, non solo quella del sano intelletto popolare ma anche quella della coscienza di classe che riconosce nei tentativi di affratellamento sociale dell'ubriaco Puntila una tirannia capitalista esasperata. Infatti, da ubriaco, con il suo amore per il prossimo, Puntila tiranneggia la gente più di quanto non faccia coscientemente con freddezza determinazione. Se, infatti, si sa quali saranno prevedibilmente le reazioni del Puntila sobrio, nessuno può dire come reagirà il Puntila ubriaco — e sapendo che dovrà comunque tornare sobrio. L'amore per il prossimo di Puntila conduce con la gente un gioco ubriacante, che è puro arbitrio. Quando, ubriaco, si crogiola in sentimentalismi, affermando, al mercato dei servi, che non intende acquistare uomini a sangue freddo ma piuttosto offrire loro una casa da Puntila, uno degli interessati, evidentemente più sveglio degli altri, gli risponde: « Allora me ne vado, io ho bisogno di un posto di lavoro ». Alle recriminazioni di Puntila, che gli uomini non dovrebbero essere trattati sul mercato, Matti ribatte seccamente: « Permettete, signor Puntila, non avete ragione. Questi cercano lavoro e voi avete del lavoro, perciò si contratta; che succeda al mercato o in chiesa, si tratta pur sempre di mercato ». E l'u-

brica benevolenza di Puntila sa sempre fin dove può arrivare e si ferma sempre nel punto dove convergono gli interessi della sua classe sociale. Non conclude mai un affare, quando ha bevuto anche un solo bicchiere: « Niente affari, quando la vita è bella e si ha voglia di cantare ». Perchè la vita è bella ed egli ha voglia di cantare, gli affari sono lasciati ai momenti di sobrietà, quando gli risulterà agevole calcolare le spese della propria « bella » vita a spese, naturalmente, della vita affatto bella di coloro che lavorano per lui. Perfino quando le sue marachelle da ubriaco sembrano palesemente ledere gli interessi della sua casta, perfino allora non sono mai irreparabili, ma sempre rimediabili con il mezzo della sua casta: il denaro. Basta soltanto che ritorni sobrio; e Puntila ritorna sempre sobrio.

### Puntila, personaggio da commedia

I due Puntila si estraniano vicendevolmente: l'ubriaco da quello sobrio, il sobrio dall'ubriaco. Un personaggio che Brecht ha tolto dalla realtà si è risolto in una prova del nove della sua teoria, confermandone la validità, in quanto in pratica ne è risultato in pieno un grosso personaggio da commedia. E nella misura in cui questo personaggio esce da se stesso, il linguaggio sociale, costituito prevalentemente da gesti, ne guadagna in interesse e tensione. Non si tratta quindi di esprimere l'ovvio, cioè che il proprietario terriero è un proprietario terriero, col che si esaurirebbe il discorso; ma l'estraneità e contemporaneamente la naturalezza della dualità delle due anime del proprietario terriero, sulle quali molto rimane da discutere.

Anche il possidente può, nell'ordinamento capitalistico, « essere quasi un uomo »: quando sia ubriaco. Ma l'ubriachezza è soltanto il simbolo allegorico di una ben cosciente verità sociale. Questa verità dice,

che l'uomo « buono » sotto la dura scorza del possidente capitalista non deve essere preso sul serio, poiché esso non è serio bensì ubriaco. E dice inoltre, che la speranza sociale che si basa sulla bontà dei ricchi è una speranza vana, che deve svanire come una sbornia. Ed è ancora con questa verità che si mette a nudo quel genere di riformismo sociale che non tende ad eliminare l'ordinamento capitalistico, ma a convincerlo. Riforme sociali che tengano conto del fatto che anche i capitalisti sono uomini con cui è possibile ragionare? Ma l'« umana » ubriachezza che è loro prerogativa è tanto ben dosata quanto abbondante, e sono sempre loro a decidere su che cosa sono disposti a ragionare.

È proprio perchè vi sono due Puntila, risulta che Puntila è sempre il solito — e che sempre Puntila andrà combattuto. « La sbornia svanisce », dice Brecht nell'epilogo. Il tempo incombe e domanda: « Chi a chi? ». Alla fine della commedia la domanda non è più una domanda. È ora che i servi di Puntila gli voltino le spalle. La loro ricerca del « buon padrone » terminerà, quando saranno « i padroni di se stessi ». Mercato o chiesa, è pur sempre un mercato, ha detto Matti. Chiese e mercati continueranno ad esistere. Ma la merce umana, sulla quale anche la chiesa era cordialmente d'accordo, quella merce non si troverà più.

Il fattore dell'estraniamento porta i contrasti sociali alla tensione dialettica e colloca quest'opera al livello di una fiaba satirica di straordinaria espressività e tensione. L'avvicinarsi dei due Puntila costituisce costantemente il culmine di ogni avvenimento, il cui acume realistico si esprime in segni allegorici, senza tuttavia perdere in realismo. Poichè questi av-

vicendamenti si ripetono a ritmo regolare secondo le diurne e notturne sbronze e sobrietà del signor Puntila, la rappresentazione della realtà si sussegue con preciso ordine ritmico. La tecnica dei quadri sciolti, usata per questa commedia, guadagna in libertà e chiarezza e rimane realistica sia negli intermezzi parlati dove si raccontano episodi « epici » e poetici ed in cui si associa liberamente la sociologia delle persone con il mondo finnico, sia negli intrecci della fiaba di Puntila. Entrambe le cose si fondono nello stesso movimento teatrale, che aggredisce lo spettatore con la sua potenza dimostrativa. Dimostrazione al posto dell'illusione, ma dimostrazione realistica.

La commedia popolare rinuncia al suo trucco rosa, lo scherzo si fa serio senza che per questo l'intenzione seria celebri se stessa o esulti dalla rappresentazione. Puntila, che nella realtà finnica era effettivamente esistito, è diventato, nell'opera di Brecht, la più grossa invenzione scenica del nuovo teatro. La commedia di Puntila è un rinnovamento, anzi, una creazione ex novo della commedia popolare.

---

BERTOLT BRECHT

**Sul teatro popolare  
(le ragioni del « Puntila »)**

**(Politiccizzazione del teatro popolare negli anni trenta. Recitazione artistica e al tempo stesso naturale. Recitazione elevata e al tempo stesso realistica. In che modo dev'essere recitata una commedia come « Il signor Puntila e il suo servo Matti »)**

Generalmente il teatro popolare è teatro grezzo e senza pretese, e l'estetica dotta o non ne parla per nulla, o lo tratta con degnazione. In quest'ultimo caso non lo auspica diverso da quello che è, proprio come anche certi regimi desiderano che sia il popolo: grezzo e senza pretese. È un teatro di burle grossolane e di facile sentimentalità, di morale rozza e di sensualità a buon mercato. I cattivi vi sono puniti, mentre i buoni si sposano; i laboriosi fanno un'eredità e i pigri restano con un palmo di naso. La tecnica degli autori di questo genere teatrale è, si può dire, internazionale e pressochè invariabile. Quanto agli attori, basta che parlino con affettazione e che si comportino sulla scena con naturale vanità: basta insomma una buona dose della deprecata *routine* dilettantesca.

Il gusto delle grandi città, col passare dal teatro popolare alla rivista, si è conformato ai tempi. La rivista sta al teatro popolare come la canzonetta alla canzone popolare, se si tiene presente che, nelle forme popolari, il teatro non raggiunse mai la nobiltà del canto.



Intorno al 1930 la rivista assunse forme letterarie. Il tedesco Wangenheim, il danese Abell, l'americano Blitzstein e l'inglese Auden scrissero, in forma di rivista, dei lavori interessanti, che però non erano nè grezzi nè privi di pretese. Essi hanno qualcosa della poesia del vecchio teatro popolare, ma nulla assolutamente della sua ingenuità. Evitano le sue situazioni convenzionali, i suoi personaggi schematici; ma, a guardar bene, sono ancor più profondamente penetrati di spiriti romantici. Qui le situazioni sono grottesche, e i personaggi, in fondo, non esistono; ci sono tutt'al più delle parti. La monotona trama è stata buttata ai rifiuti: cioè, sia la monotonia che la trama, giacchè in questi nuovi spettacoli non esiste trama, ma appena un « filo rosso ». Per rappresentarli, occorrono i mezzi dell'arte (i dilettanti perciò non possono metterli in scena), ma si tratta dei mezzi propri dell'arte del *cabaret*.

Sembra vano voler far rivivere il vecchio teatro popolare: esso si è completamente impantanato, non solo, ma, cosa più grave, non ha mai conosciuto un'autentica fioritura. D'altra parte, la rivista teatrale letteraria non è riuscita a diventar « popolare », chè vi si sente troppo la leccornia a buon mercato. Essa rivela però la presenza di alcune esigenze, anche se non riesce a soddisfarle. Si può certo ammettere che esiste l'esigenza di un teatro ingenuo ma non primitivo, poetico ma non romantico, realistico ma non cronachistico.

Come si può dunque concepire questo nuovo spettacolo popolare?

Per quanto riguarda la trama, la rivista letteraria ci offre alcuni spunti preziosi. Abbiamo già detto che essa rinuncia all'unità e alla continuità della trama presentando dei « numeri », degli *sketches* più o meno connessi fra di loro. In questa forma

rivivono le « beffe e avventure » delle vecchie epopee popolari, sebbene difficilmente riconoscibili, poiché gli *sketches*, non presentati in modo narrativo, contengono pochi elementi epici, allo stesso modo delle caricature di Low rispetto a quelle di Hogarth. Sono più intellettualistici, maggiormente centrati su un'unica battuta. Il nuovo teatro popolare potrebbe riprendere dalla rivista letteraria la serie di eventi relativamente indipendenti, ma dovrebbe offrire una maggiore sostanza epica ed essere più realistico.

Anche riguardo alla poesia la rivista letteraria offre utili indicazioni. Soprattutto nelle opere scritte da Auden in collaborazione con Isherwood si trovano parti di grande bellezza poetica. Vi sono usati elementi corali e una lirica eletta. Anche gli eventi rappresentati sono — almeno in parte — di carattere sublime. Però, tutto è più o meno simbolico; vi è reintrodotta persino l'allegoria. Un confronto, ad esempio, con Aristofane — confronto che Auden ci consentirà di fare — potrà rivelarci il carattere spiccatamente soggettivo di cotesta lirica e di questo simbolismo; sicchè il nuovo teatro popolare potrebbe bensì studiare la liricità di questi modelli, ma dovrebbe tendere a una maggiore obiettività. Forse la poesia dovrebbe trovarsi piuttosto nelle situazioni che non in quello che esprimono i personaggi reagendo alle situazioni medesime.

È della massima importanza trovare uno stile di recitazione che sia al tempo stesso artistico e naturale. Vista la babilonica confusione di stili che regna sulle scene europee, proprio in ciò si dovranno superare grandi difficoltà. In fondo, due sono gli stili di recitazione che s'incontrano nel teatro contemporaneo, sia pure in forme alquanto miste. Lo stile « elevato », elaborato per le grandi opere poetiche e che ancora si può usare, per esempio, per i drammi giovanili di Ibsen, è tuttora a disposizione, benchè assai malconcio. L'altro stile di recitazione, quello na-

turalistico, ha piuttosto integrato che sostituito il precedente; e i due stili continuano a coesistere come la barca a vela e la barca a vapore. Una volta lo stile elevato era unicamente riservato alle opere non realistiche (benchè mai esclusivamente al teatro di poesia) e i drammi realistici, in fondo, facevano a meno di stile. Teatro stilizzato significava la stessa cosa che teatro di poesia. Nel primo e più gagliardo periodo del naturalismo si copiava la realtà in modo così assoluto che ogni elemento stilistico sarebbe apparso innaturale. Nella sua parabola discendente, il naturalismo ricorse poi a molteplici compromessi, dimodochè oggi, anche nei drammi realistici, ci troviamo dinanzi un curioso miscuglio di sciattezza e di declamazione, un cocktail inadatto a qualsiasi uso. Della recitazione elevata non rimangono che l'affettazione e l'artificiosità, lo schematismo e la leziosaggine: tutti i vizi, insomma, in cui quello stile era caduto prima che il naturalismo gli desse il cambio. E del naturalismo della grande epoca non restano che l'incoerenza, la mancanza di forma e di fantasia che gli erano proprie anche nella sua fase migliore. Bisogna dunque cercare nuove vie. In qual senso? La contaminazione dei due modi di recitazione esistenti: quello romantico-classicistico con quello naturalistico, in una miscela romantico-naturalistica, ha portato alla sintesi dei difetti: due rivali barcollanti che si appoggiano l'uno all'altro per non crollare del tutto. La miscela si produsse quasi inconsciamente, poichè ambe le parti cedevano, rinunciavano tacitamente a certi principi, corrompendosi insomma a vicenda. Se però fosse effettuata coscientemente e con energia, la sintesi sarebbe la vera soluzione. Il contrasto fra arte e natura può esser reso fecondo qualora lo si risolva nell'unità dell'opera d'arte, senza dissimularlo. Abbiamo visto un'arte crearsi una natura a proprio uso, un mondo per sè: quello ap-

punto dell'arte, che col mondo reale aveva ben poco a che fare e che così voleva; e abbiamo visto un'arte esaurirsi accontentandosi di copiare il mondo qual è, e perdere in questo processo quasi tutta la sua fantasia. Noi abbiamo bisogno di un'arte che domini la natura, abbiamo bisogno della rappresentazione artistica della realtà e dell'arte naturale.

Il livello culturale di un teatro si misura, tra l'altro, dal grado in cui quel teatro riesce a superare il contrasto fra la recitazione « nobile » (elevata, stilizzata) e quella realistica (« colta dal vivo »). Spesso si ammette che la recitazione realistica abbia « per sua natura » qualcosa di antirealistico. Con ciò s'intende che, non essendo nobili le pescivendole non può risulterne nulla di nobile; ma in una rappresentazione realistica c'è invece da temere che non risultino nobili nemmeno le regine. Questi ragionamenti pullulano di errori. Il fatto è che quando l'attore ha da rappresentare la volgarità, la perfidia, la bruttezza — si tratti di pescivendole o di regine — non può assolutamente fare a meno di finezza, nè del senso del giusto e del bello. Un teatro di vera cultura non acquisterà il suo realismo al prezzo della rinuncia alla bellezza artistica. Anche se la realtà è brutta, non per questo deve essere bandita da una scena pre-occupata di problemi stilistici. Sarà, anzi, proprio quella bruttezza il soggetto principale della rappresentazione — le bassezze umane quali la cupidigia, la vanagloria, la stupidità, l'ignoranza, la litigiosità, nella commedia, e l'ambiente sociale disumanato nel dramma. La smania di abbellire è di per se stessa cosa assolutamente vile tanto quanto l'amore del vero è di per se stesso cosa nobile.

L'arte è capace di bellamente rappresentare il brutto della bruttezza e nobilmente il volgare della volgarità, giacchè gli attori sono pure in grado di

rappresentare con grazia ciò che è sgraziato e con vigore la debolezza. La materia della commedia, che tratta della « vita comune », non si sottrae affatto alla nobilitazione. Il teatro può servirsi di tinte delicate, di raggruppamenti piacevoli e significativi, di una « gestica » originale, di *stile* insomma; ha a disposizione spirito, fantasia e saggezza per dominare il brutto. È necessario parlare di ciò, perchè i nostri teatri non sono disposti senz'altro a far uso di quella cosa eletta che è lo stile nel caso di opere che, per contenuto e per forma, rientrano nella categoria dell'arte popolare. All'esigenza di un raffinamento dello stile si acconterebbero solo di fronte a un genere che si diversificasse nettamente, già nella forma esteriore, dal teatro a tesi naturalista: di fronte al teatro di poesia, per esempio, probabilmente si ammetterebbe senz'altro l'opportunità di una diversa posizione rispetto al « problema », di un diverso trattamento della psicologia. La cosa è meno semplice per un'opera in prosa, e per di più in prosa popolare, dalla psicologia poco problematica e in genere povera di « problemi ». Giacchè, come già dicemmo, il genere del teatro popolare nel suo insieme non è riconosciuto come genere letterario. La ballata, la « storia » elisabettiana sono generi letterari; ma anche il racconto del cantastorie, che sta all'origine della prima, e il dramma truculento rappresentato nei cortili delle locande, da cui si sviluppò la seconda, richiedevano uno « stile », indipendentemente dal fatto che si ammettano o no a far parte della letteratura. Certo, è più arduo riconoscere la necessità di una sceltatezza di stile anche là ove la scelta è operata su un materiale nuovo, considerato finora con la massima indifferenza. Esaminiamo alcuni esempi tratti dal *Puntila*: il lettore e, ciò che più conta, l'attore avrà tendenza a trovare poco degne d'interesse certe parti come il breve dialogo tra il giudice e l'avvocato sull'estate finlandese nel quadro VI, poichè

vi è usato un linguaggio popolare. Ma l'attore non darà valore a questa parte se non trattandola come un poema in prosa, dato che è un poema in prosa. Che sia un poema buono o cattivo, qui non conta: di questo deve poter giudicare il lettore o l'attore; ciò che conta, invece, è che va trattato come un poema, cioè presentato con distinzione, « come su un piatto d'oro ». L'inno di Matti all'aringa, nel quadro IX, è forse un esempio anche migliore. Parecchie situazioni del *Puntila* sembrerebbero senz'altro volgari in un'opera naturalistica, ed è certo che se l'attore presentasse in chiave farsesca un passo come quello in cui Matti ed Eva recitano una scena compromettente (quadro IV), ogni effetto mancherebbe. Proprio una scena simile richiede vere capacità artistiche; e lo stesso si dica dell'esame cui Matti sottopone la fidanzata nel quadro IX. Anche qui non si vuol provocare un confronto su base qualitativa richiamando la scena della cassetta nel *Mercante di Venezia*: questa scena può essere di gran lunga inferiore a quella shakespeariana, e ciò nondimeno, per ottenere il suo pieno effetto, richiede la ricerca di una recitazione non dissimile da quella necessaria al teatro di poesia. Evidentemente, trattandosi di un'opera scritta in prosa e che mostra degli uomini « comuni », è difficile parlare di primitivismo, ma di artistica semplicità. Eppure l'espulsione delle quattro donne di Kurgela (nel quadro VII) non è una scena primitiva, bensì una scena ingenua che va interpretata poeticamente, come pure tutto il quadro III (la corsa alla ricerca dell'alcool autorizzato e delle fidanzate); vale a dire che la bellezza di tale scena (ripeto, grande o piccola che sia) deve venir posta in valore dalla realizzazione, dai movimenti, dal modo di pronunciare le battute. Anche i personaggi vanno rappresentati con una certa grandezza, e anche questo non riuscirà agevole all'attore che abbia appreso solo la recitazione naturalistica, o che non si renda conto

di come la recitazione naturalistica sia qui inadeguata. Il compito gli sarà più facile se potrà capacitarsi che deve creare un personaggio nazionale, e che perciò deve far appello a tutta la sua conoscenza umana, a tutta la sua audacia e sensibilità. Un'ultima avvertenza: il *Puntila* è tutt'altro che un'opera a tesi. In nessun momento e sotto nessun aspetto la parte di Puntila dovrà quindi essere spogliata del suo fascino naturale; sarà necessario un attento studio per rappresentare poeticamente, delicatamente e con un massimo di variazioni le scene di ubriachezza, e meno grottesche e brutali che sia possibile quelle di nebbiamento. Per intenderci: bisognerà tentare di conferire al *Puntila* uno stile in cui siano fusi elementi della commedia dell'arte insieme con elementi del dramma realistico di costume.

A proposito di una singola piccola opera popolare potrà sembrare inadeguato fare delle considerazioni così vaste, evocare ombre così grandi e pretendere addirittura un'arte della rappresentazione teatrale completamente nuova. Ma questa nuova arte, ad ogni modo dobbiamo pretenderla: ci è necessaria per tutto il nostro repertorio, è indispensabile per la rappresentazione dei grandi capolavori di epoche passate, e va elaborata affinché possano nascere nuovi capolavori. Le precedenti considerazioni non hanno altro scopo se non quello di indicare che anche per la nuova opera popolare occorre fare appello a una nuova arte realistica. Lo spettacolo popolare è un genere da troppo tempo disprezzato e abbandonato al diletterantismo o alla *routine*. È ora, infine, di fissare a questo genere l'alta meta cui il suo nome stesso lo impegna.

## L'interpretazione di Schweyk

Schweyk è stato uno dei personaggi più difficili della mia carriera d'attore. I due problemi più impegnativi che si presentavano al regista ed all'interprete erano i seguenti:

- 1) il linguaggio;
- 2) l'appartenenza del personaggio ad una cultura mitteleuropea, lontana dal nostro spirito e dalla nostra tradizione.

Quanto al linguaggio, Brecht ha adottato per il protagonista una lingua tedesca con tipiche inflessioni dialettali boeme, per distinguere anche sotto questo profilo i piccoli borghesi, ormai asserragliati nel Calice, dagli ufficiali delle SS e della Gestapo. È evidente, infatti, che nella realtà all'osteria del Calice si parlerebbe in boemo, mentre le sole truppe d'occupazione parlerebbero tedesco.

Due possibilità si presentavano al regista: o trasferire (per così dire) tutto il lavoro su un piano unico, facendo parlare tutti i personaggi in italiano, o accettare la differenziazione stabilita dal testo, e trovare una soluzione che permettesse di riprodurla nella nostra lingua. Strehler non ebbe esitazioni nello scegliere questa seconda strada; ma l'avvicinare agli

italiani i personaggi del Calice — e Schweyk in particolare — conservandone il carattere nazionale e dando loro un linguaggio che li distinguesse dai tedeschi, non era certo cosa facile. Si rischiava di rimanere a metà strada, facendo qualcosa di ibrido e di non compiuto.

La soluzione per me più facile sarebbe stata quella di far parlare Schweyk in romanesco, ma quest'idea fu subito scartata per non dar luogo a un risultato arbitrario. Traendo alcune implicite conclusioni dalla traduzione, abbiamo cercato allora nella parlata di Schweyk un tono ed una sintassi popolari, ma non legati ad alcun dialetto. (Ciò indusse alcuni critici a ravvisare in essa qualche somiglianza col dialetto « meno dialetto » che abbiamo: il toscano). Veniva così mantenuto un distacco fra il mio personaggio e gli altri, ed il problema del linguaggio veniva, se non del tutto risolto (cosa del resto impossibile), almeno indirizzato soddisfacentemente verso una possibilità pratica. Chi mi ha accusato di toscanismo, evidentemente non si è posto il problema e non ha saputo vedere le complesse ragioni da cui nasceva la soluzione adottata, che, ripeto, non è dialettale.

Il secondo problema era di portata ancora maggiore. Il personaggio di Schweyk, come è noto, è stato inventato da Jaroslav Hasek, scrittore cecoslovacco, anarchico, poi comunista, poi nuovamente anarchico; figlio di una cultura che, se pure ha occasionalmente avuto una qualche influenza su quella italiana, non è particolarmente nota e sentita da noi, rivolti per lunga tradizione ad altre correnti culturali. Al contrario di quanto molti hanno scritto, il nostro Bertoldo non ha niente a che fare con Schweyk. Schweyk non è — come Bertoldo — un cervello fino, un campione del cosiddetto « buon senso » popolare; è qualcosa di più e di molto diverso. Una qualche parentela egli può averla semmai con Till

Eulenspiegel; egli rappresenta quindi una concezione molto più esasperata del buon senso.

Schweyk non ammonisce sorridendo: egli distrugge, sia pure inconsciamente. Nel caso, poi, dello Schweyk brechtiano, questa esasperazione è portata al massimo. Schweyk è tutto: sabotava non sabotando, annuisce morbidamente, saluta, si mimetizza, è insomma una sorta di trapano che corrode con la sua punta acuminata quell'enorme macchina oppressiva che invano tenta schiacciarlo. Tutto ciò doveva essere espresso nella rappresentazione con moduli nuovi: gesto, voce, atteggiamenti mimici. E questo è stato certamente il più difficile dei compiti affidatimi: dovevo proporre al pubblico italiano una nuova « maschera » fino ad allora sconosciuta; fargliela accettare nella sua novità e nel suo significato profondo: teatralmente e, soprattutto, culturalmente.

Non a caso ho parlato di maschera. A mio avviso, Schweyk ha un solo punto di contatto con la nostra tradizione. Ed è, appunto, con la commedia dell'arte. Non è forse anche Pulcinella il « piccolo opportunista delle piccole occasioni che gli sono rimaste », come Brecht dice di Schweyk? E ancora: Arlecchino, Brighella, tutti i rappresentanti, tutti gli archetipi della nostra tradizione teatrale? Schweyk è imparentato con questa grande famiglia, malgrado le enormi differenze; ed è stato partendo da queste differenze e da queste affinità che Strehler ed io abbiamo tratto e vagliato quei modi che potevano permetterci di avvicinare questo grande personaggio alla formazione teatrale del pubblico italiano senza sminuirne il significato.

Queste sono state le difficoltà più gravi che mi si sono presentate per il personaggio di Schweyk. Tralascio poi quelli che sono stati i problemi materiali: ossia la fatica fisica, l'intensità e la continuità dello sforzo, ed altro ancora. Tutte cose, del resto, che sono stato ben felice di affrontare.

Lavorare per costruire è il nostro dovere, lavorare per rinnovarci è il nostro bisogno. E Schweyk è stato per me un facile incontro sulla strada di una forma di lavoro teatrale che prima o poi dovrà, in Italia, affermarsi ed essere compresa.

---

GIANNINO GALLONI

## Una poesia che si fa Cabaret

(Note su TAMBURI NELLA NOTTE)

« A un tratto, qualcuno prese a cantare. Qualcuno, dopo aver deposto il sigaro umido e sottile, aveva impugnato la chitarra, tenuta fino allora sulle ginocchia, e, poggiandola contro il ventre incavato, aveva cominciato a intonare la voce raschiante gutturale ». Il ritratto giovanile di Arnolt Bronnen ci riporta alla consueta iconografia di quegli anni: il sigaro, l'abito borghese-militare, la chitarra o il pianoforte, il volto appuntito, gli occhi piccoli e luminosissimi (un altro ritratto brechtiano, questo della maturità, ci sarà dato da Max Frisch nel suo « Tagebuch », e con le pagine di Bronnen sono le più vive su un uomo « vivo »). Ma questi ritratti, o magari anche queste fotografie, hanno un peso, un valore, oltre il « mito » di quell'ardente dopoguerra tedesco, di quel singolare cantore. Innanzi tutto stanno a indicare un modo nuovo di affrontare poeticamente il proprio materiale e la direzione di esso, la destinazione sociale. La lirica che si libera dalla pagina, la poesia « esclamata », che non rifiuta di appoggiarsi alla musica: pensate che cosa vuol dire in quegli anni, nell'alto clima letterario europeo, una poesia che si fa cabaret.

È più facile ora intendere il passaggio di Brecht, in quello stesso periodo, al teatro. Teatrale, in sostanza, era già (e sarà poi sempre) la sua poesia che ha un suono si direbbe fisico (da cui la estrema difficoltà di trasportarla dalla lingua tedesca ad un « altro » (e mai ad un altro « io »). Conoscere questa poesia, studiarne lo strumento filologico, l'impasto dotto-popolare, il risalto pungente degli effetti, significa, a conti fatti, entrare già con Brecht sulla scena, guardare da essa il pubblico, saggiare da essa la risonanza sul pubblico.

---

(Schweyk nella seconda guerra mondiale, di Bertolt Brecht, regia di Giorgio Strehler, Cappelli, Bologna, pagg. 51-52).

Non si può dunque fare a meno di una ricerca del genere, che non è poi affatto formalistica, per capire, con i piedi a terra, il primo teatro brechtiano da « Baal » a « Tamburi nella notte », a « Vita di Edoardo II d'Inghilterra », per valutare, come si è detto, l'impasto letterario e realistico del linguaggio, la tensione espressiva di esso, la natura continuamente contraddittoria (e perciò appunto alienante) di un simile discorso teatrale. Il quale appunto si presta — o almeno fino a ieri si è prestato — ai più vistosi equivoci, primo di tutti quello dell'espressionismo. Facile, fin troppo, l'equivoco, negli anni di Toller, di Bronnen, negli anni tempestosi della repubblica di Weimar e dello spartachismo, di un teatro che si fa, al pari di ogni altra forma d'arte, politico (Piscator), mentre al potente ma disordinato insorgere del proletariato si oppongono già le forze della borghesia, del militarismo e del capitale e in fondo lo stesso puerile e ben poco marxista ribellismo delle masse.

Teatro di protesta meglio che di denuncia, più sentimentale che critico, irrazionale, preromantico alla maniera germanica: come poteva interessare Brecht?

« La corrente letteraria dell'epoca — ha scritto Brecht in uno dei suoi saggi: " Rileggendo i miei primi drammi " — col suo umanitarismo declamatorio, con l'antirealismo delle sue finte soluzioni, ripugnava a chi come me si era dato allo studio delle scienze naturali ».

Ora, intenderò « Tamburi nella notte » è assai più agevole, una « commedia » cioè che nasce apparentemente sulla scia del più tradizionale naturalismo (il primo atto nella casa dei Balicke) ma già al secondo atto, al bar Piccadilly, la rottura col naturalismo è nella tensione estrema della situazione, nel superamento d'una psicologia individuale dei personaggi per esprimere valori più sinteticamente indicativi; ma è al terzo atto, di impianto apparentemente espressionistico, che noi possiamo meglio cogliere le vere intenzioni di Brecht.

Un terzo atto che ha come sottotitolo « La Cavalcata delle Walchirie »; ma in che senso? Di delirio, appunto, espressionistico, o meglio, di *delirio dell'espressionismo*. Brecht rovescia contro l'espressionismo gli stessi mezzi espressionistici. Fa dell'espressionismo, alienato dalla musica wagneriana, una sorta di immensa, buffonesca, tragica e clownesca parodia. Sembra voler dire: ecco a che conduce il vostro insano « eroismo », di voi superuomini della reazione e di voi astratti ideologi della rivoluzione. E di colpo, al quarto atto, la taverna di Blubb, « Ballata del soldato morto ». Sembra un altro teatro, ma è forse qui, alla taverna di Glubb, l'apparizione del vero teatro di Brecht.

Salti di qualità, dunque, in questa seconda opera di Brecht? Lo stesso autore definisce « Tamburi nella notte » la più « ambigua » delle sue prime opere teatrali, ma ci aiuta a chiarire il problema: « Oggi comprendo che il mio spirito di contraddizione — resisto alla tentazione di definirlo " giovanile ", giacché spero di averlo conservato intatto — mi spinse fino quasi al limite dell'assurdo ». Spirito di contraddizione rivolto al triste mondo borghese e all'arte — il naturalismo — che lo esprime; spirito di contraddizione contro il velleitario rivoluzionarismo e l'arte che lo bandisce, l'espressionismo; spirito di contraddizione che ripugna da tutte le mitologie ed è in germe l'atteggiamento critico, epico e dialettico del Brecht maturo.

Ma intanto, senza quasi dar segno di accorgersene, ecco che nei personaggi di « Tamburi nella notte », nel reduce Kragler, nell'immondo Babusch, negli operai comunisti fucilati, Brecht indica gli elementi positivi e negativi di un'altra vicenda — questa vera e come lungamente atroce — la tragedia della Germania, che egli intravede attraverso i corpi di Anna e di Kragel, trasparenti e ripugnanti.

« Tamburi nella notte » di Bertolt Brecht, traduzione di Emilio Castellani. Interpreti: Gigi Pistilli, Andrea Matteuzzi, Edda Albertini, Leda Negroni, Graziano Giusti, Mimmo Craig, Luigi Montini, Pietro Buttarelli, Mirella Gregori, Enzo Robutti, Marisa Pizzardi, Ruggero Miti, Auro Franzoni, Pina Borione, Adolfo Milani, Adriano Boni, Giulio Pizzirani, Maria Stanzani, Tatiana Uniti. Regia di Aldo Trionfo, scene Roberto Francia con la consulenza di Emanuele Luzzati. Carpi, Teatro Comunale, 9 gennaio 1964 (realizzazione del Teatro Stabile di Bologna).



GIAN RENZO MORTEO

## Show storico di gangsters

(« La resistibile ascesa di Arturo Ui »

Torino - 4 settembre 1961)

Uno dei pilastri su cui si reggono le dittature è costituito dalla paura di chi le subisce. Una paura in cui si mescolano viltà, intrigo, tornaconto, ma che spesso finisce per trasformarsi in una specie di assurda ammirazione. Autolesionismo, certamente, ma anche sciocco stupore di fronte a una forza terribile capace di scardinare tutte le cerniere del vivere civile e del reciproco rispetto e di mettersi con prepotenza al di sopra di tutto e di tutti. È il fascino sinistro che, in scala ridotta, esercitano gli eroi della cronaca nera. Orrore e attrazione si intrecciano in una sorta di incantesimo morboso, che ottenebra il giudizio, assopisce la coscienza morale e apre la strada al peggio.

Brecht con *La resistibile ascesa di Arturo Ui* (*Der Aufbalsame Aufstieg des Arturo Ui*) vuole spezzare questo incantesimo. Ce lo dice egli stesso in termini quanto mai espliciti: « *Ui* è una parabola drammatica, scritta nell'intento di distruggere il tradizionale e nefasto rispetto che ispirano i grandi assassini ». Non ci stupiremo quindi che un'opera che adombra in un modo estremamente trasparente e con procedimenti quasi didascalici una delle più spaventose e più sanguinarie vicende della storia dell'umanità — l'ascesa al potere di Adolfo Hitler e dei suoi rabbiosi sicari — sia un'opera comica, anzi a tratti quasi farsesca.

Il contrasto stridente tra la forma e il contenuto, fra il riso di Brecht ed i delitti dei nazisti, non è qui il collaudato e farmaceutico accorgimento di chi ricorre a « soavi licor » per fare accettare ciò che difficilmente sarebbe accettato altrimenti, insomma il buon « Castigat ridendo mores » del tempo andato. È qualche cosa di molto di più; potremmo dire che è un'arma nelle mani dell'autore. L'arma della quale egli si serve per distruggere il rispetto che ispirano i grandi assassini. La forza che scioglie l'incantesimo. « Occorre schiacciare i grandi criminali politici e schiacciarli sotto il ridicolo ».

Il risultato è ottenuto da Brecht trasponendo la storia di Hitler (nessuno si aspetti di vedere il dittatore nazista in scena) in un ambiente di gangsters americani e adottando una tecnica ed un linguaggio da dramma elisabettiano. Il che significa, da un lato, dissipare di colpo ogni aureola idealistica o eroica attorno al capo del protagonista segreto, mostrando la sostanziale identità della sua famigerata avventura con quella di un qualsiasi Al Capone; dall'altra, « misurare » (il verbo è dello stesso Brecht) e quindi far constatare la sproporzione tra lo stile ed i fatti, tra ciò che si vorrebbe apparire e ciò che in realtà si è.

Insomma il gangster Arturo Ui e il suo stato maggiore Roma, Gori, Gobbola, ecc., rappresentano la riprova che le loro controparti storiche, Hitler, Roehm, Goering, Goebbels, ecc., non sono neppure dei grandi criminali politici, ma semplicemente « gli autori di grandi delitti politici; il che — è ancora Brecht che parla — è tutt'altra cosa ».

La trascrizione della storia in termini di gangsters, oltre all'evidente valore di scherno verso i capi nazisti, presenta anche un'altra faccia.

Potremmo dire che materializza con esasperata crudeltà un atteggiamento polemico e critico nei confronti della società che ha espresso i mostri. Su questo punto l'autore è maliziosamente ambiguo: « *La resistibile ascesa di Arturo Ui* » è un tentativo di spiegare l'ascesa di Hitler al mondo capitalista trasferendola in un ambiente che gli è familiare ». Innocente artificio didascalico? Sì, in un certo senso; ma gli interpreti più autorevoli del pensiero brechtiano, gli uomini del « Berliner Ensemble », il teatro fondato dallo scrittore, non esitano ad affermare nelle loro note di lavoro: « Mostrare nel gangster la realizzazione più completa della morale borghese ». Polemica a parte, è un avvertimento. E di fatto ecco nell'*Ui* i dirigenti del trust dei cavolfiori, tirandosi dietro l'onorato e sciocco Hindsborough (leggi: Hindenburg), gonfiare il pallone Arturo Ui per farsene la difesa dei loro non sempre puliti interessi e diventarne poi, quando la follia criminale del gangster esplose in tutta la sua spregiudicata stupidità, gli zimbelli. Anche questa è un'agghiacciante risata di Brecht.

« Grande show storico di gangsters », crepitante di musiche e attraversato da un brivido d'orrore, *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, come acutamente ha osservato un critico francese, fonde il romanzo giallo, il dramma elisabettiano e la cronaca degli anni '30. Non è nessuna di queste tre cose, ma è tutte tre assieme. Guai quindi a voler precisare troppo, soprattutto nel senso della cronaca. A questo proposito è interessante una nota di lavoro del « Berliner Ensemble »:

« È un errore prendere come punto di partenza la rassomiglianza con i modelli storici. In primo piano si trova non la storia del nazismo, ma una storia di gangsters: il parallelismo tra le due storie non acquista tutto il suo senso se questa condizione non è rispettata. Noi — prosegue la nota — abbiamo chiesto agli attori di recitare con una comicità vigorosa, utilizzando tutte le loro conoscenze in fatto di films di gangsters ».

In realtà il fantoccio Arturo Ui, col suo cinismo, con la sua meschinità ed il suo istrionismo isterico, non è soltanto Hitler: è il grottesco stampo di ogni impostura e di ogni tirannia. Per questo, con un improvviso mutamento di tono, lo « show » brechtiano si chiude con un grido di tragico allarme: Ecco chi ha quasi dominato il mondo! — I popoli l'hanno schiacciato, tuttavia — perchè nessuno canti gloria troppo presto — il grembo che lo partorì è ancora fecondo.

## La locandina

Torino, Teatro Alfieri, 4 settembre 1961

### La resistibile ascesa di Arturo Ui

Parabola drammatica di BERTOLT BRECHT

Musiche originali di Hans Dieter Hosalla

Traduzione di Giuseppina Saija Panzieri

Regia di Gianfranco De Bosio

Scene e costumi di Mischa Scandella

Aiuto regista Roberto Guicciardini

Consulente musicale Giancarlo Chiaramello

Il presentatore		RENZO GIOVAMPIETRO
Il vecchio Hindsborough		GIULIO OPPI
Giuseppe Gobbola, fiorista e gangster		ANDREA MATTEUZZI
Emanuele Gori, gangster		MIMMO CRAIG
Arturo Ui, capo dei gangster		FRANCO PARENTI
Flake	} Dirigenti del trust dei Cavolfiori	DINO CURCIO
Mulberry		CARLO BAGNO
Butcher		PIETRO PRIVITERA
Clark		GUALTIERO RIZZI
Sheet, armatore		GIANNI MANTESI
Hindsborough Junior		ALESSANDRO ESPOSITO
Ernesto Roma, luogotenente di Ui		VITTORIO SANIPOLI
Dockdaisy		ADRIANA ASTI
Il giovane Inna		VIRGILIO ZERNITZ
Ted Ragg, reporter dello « Star »		STEFANO SVEVO
Bowl, cassiere presso Sheet		NATALE PERETTI
Un domestico		GIANNI TONOLLI
Gaffles, dell'Amministrazione Comunale		UGO BOLOGNA
O'Casey, incaricato dell'inchiesta		RENZO GIOVAMPIETRO
Primo giornalista		PIETRO BUTTARELLI
Secondo giornalista		NATALE PERETTI
Terzo giornalista		GAETANO SALMÈ
L'attore Mahonny		SERGIO TOFANO
Hook, commerciante di verdure		FRANCO PASSATORE
L'accusato Fish		RAOUL CONSONNI

Betty Dollfoot  
Ignazio Dollfoot, suo marito  
Una donna

Guardie del corpo

Commercianti di verdura di Chicago e di Cicero.  
Altre guardie del corpo.  
Agenti di polizia.  
Avrà luogo un solo intervallo fra l'ottavo e il nono quadro.

GIANNA GIACHETTI DUANE  
IGINIO BONAZZI  
GIOVANNA PELLIZZI  
BOB MARCHESE  
FERDINANDO MERET  
PEPPINO MONTEFAMEGLIO  
CARLO BARONI  
LUIGI DI SALES  
GIAMPIERO LA BIONDA

---

**L'attore nella società di oggi:  
sua funzione e sua strumentalità**  
**(a colloquio con Tino Buazzelli)**

*I. Qual è oggi la situazione dell'attore italiano di fronte alla sua funzione: è una situazione remissiva, di difesa? E se lo è come può un attore da « solo » passare ad uno stato non remissivo, non di difesa?*

La situazione dell'attore italiano oggi è abbastanza precaria: sia perchè l'attore è condizionato dal sistema di distribuzione degli spettacoli, sia perchè non ha una sua precisa autonomia all'interno degli spettacoli stessi, sia perchè la sua funzione è rimessa di nuovo in discussione come strumento primario di comunicazione. In questa situazione l'attore italiano che voglia ancora dedicarsi principalmente al teatro come forma naturale della sua preparazione e della sua vocazione non può che essere solo e non può che difendersi adeguatamente.

Essere solo significa che può contare esclusivamente sul proprio mestiere e sulla propria capacità, e che su questo mestiere e su questa capacità ricade tutta la sua responsabilità di uomo oltre che di attore. La società in effetti nel suo insieme tende a tenere in minore conto progressivamente dell'uomo-attore, disponendolo a merce di consumo o a stru-

mento di antiquariato, in ambedue i casi emarginandolo dalla genuina e aperta comunicazione con il pubblico. Come merce di consumo l'attore è in balia del suo prezzo di mercato, e come strumento di antiquariato è oggetto di curiosità. Invece l'attore se vuole ancora dire qualcosa di forte e di incisivo non può che confrontarsi polemicamente con la società: di qui la necessità di una sua polemica costante per il momento con quegli elementi del teatro che consapevolmente o meno impediscono all'attore questo confronto diretto e schietto: da certe organizzazioni a certi critici, da certe mentalità burocratiche e da certi intellettuali astratti.

Come diceva Brecht bisogna difendersi con astuzia e intelligenza: ed attaccare con altrettanta astuzia e intelligenza. La polemica è la forma più appropriata per una discussione non cristallizzata: e per chi agisce da solo, e non è protetto che dal suo mestiere e dalla sua capacità, è l'unico modo non soltanto per sentirsi vivo ma anche per non essere manipolato socialmente e umanamente. La funzione dell'attore per uscire dalla precarietà morale e pratica in cui la società lo sta incapsulando, accettandola soltanto se le conviene e nei modi che le sono propri, in una forma di comunicazione viziata di rapporti sinceri e collettivi: questa funzione dell'attore dunque bisogna farla risalire alla matrice individualistica ma non per questo romantica del comportamento dell'attore appartenente ad una fetta della società non legata alla politica, meglio alla classe dirigente, per mezzo del quale godere di una completa libertà di espressione e di un completo esercizio di comunicazione.

Può darsi che questa sia un'illusione, sia un'utopia: ma io credo che coltivando degnamente e fin che è possibile questa illusione, questa utopia, un attore può anche non sentirsi più solo e può anche non giuocare soltanto di astuzia e di intelligenza: questo soprattutto avverrà a contatto con il pubblico,

non di una sola città, ma di tante città italiane, di ogni regione, al cui confronto e dalle cui reazioni, codesto attore saprà agire sulla scena e nella vita di conseguenza, con uno spirito diverso e attento.

*II. Qual è il punto di forza su cui l'attore può contare in quanto recupero di vitalità nei confronti della società: è un recupero soltanto di aggiornamento tecnico o qualcosa di più completo, di più organico spettacolarmente?*

Io non sono contro il teatro gestuale, contro il teatro oggettuale, in una parola contro tutte le esperienze del teatro di oggi non fondate esclusivamente sulla parola: penso che un attore debba essere completo fisicamente e mentalmente sfruttando tutte le sue possibilità interpretative, penso che non si debba agire in palcoscenico scenograficamente nel senso di pura e semplice ambientazione di una vicenda in termini appunto scenografici, penso infine che si debba tenere conto dei materiali di vita e degli elementi stilistici delle varie esperienze come arricchimento della propria sensibilità e del proprio mestiere.

Per quel che mi riguarda io vado ripetendo e sperimentando dal tempo lontano dell'accademia a questi ultimi anni, che si deve anzitutto tener conto di quell'elemento animalesco che sta al fondo del mestiere di attore, come punto di partenza per una configurazione non intellettualistica e non consumistica dell'attore di fronte allo spettatore. Quest'animalità non ha niente a che fare con risvolti naturalistici o con riecheggiamenti divistici propri dell'attore di una certa tradizione: che so, l'attore naturalistico della fine ottocento rivolto al verosimile e disposto a travasare questo verosimile con animalità, oppure l'attore decadente rivolto alla poesia superficialmente e disposto a sciogliersi esteticamente per animalità.

Non è più possibile essere attori naturalistici e nemmeno attori decadenti poichè gli strumenti a disposizione, e mi riferisco agli strumenti espressivi, non soltanto si sono raffinati e sono divenuti più guardinghi, ma anche hanno di fronte una società che si è venuta organizzando in maniera diversa da quella dell'ottocento, e quindi con problemi ed esigenze tutte particolari; fermo restando a mio parere quell'accezione di animalità da risolvere appunto non in chiave intellettualistica e nemmeno di consumo. In effetti oggi il problema centrale per un attore è di non divenire oggetto di consumo oppure di risolversi soltanto culturalmente, almeno nei due sensi precari con cui i due aspetti si configurano. Si tratta invero o di recezione di impulsi puramente « borghesi » su una scia di commedia *borghese* che ha avuto il suo falso splendore durante il fascismo arrivando sino ai nostri giorni attraverso ripetizioni e ricuciture di problemi sentimentali e passionali; e di recezione di esperienze non combacianti con la nostra mentalità e con il nostro intendimento sociale e artistico e quindi risolvendosi troppo spesso in pure imitazioni o in comode assuefazioni purtroppo senza frutto e senza prospettiva al di là di una certa loro novità o moda.

*III. Un'interpretazione oggi la si può valutare se vive di ritmo, e se questo ritmo è frazionabile. Voglio dire che la battuta è il punto di partenza per qualsiasi esame del ritmo. Come si specifica per te il senso della battuta, come avviene il suo riconoscimento?*

Credo che bisogna rifarsi propriamente alla battuta, al senso che questa battuta può avere nel corso dell'interpretazione, come base del ritmo generale che si deve dare ed imprimere ad una rappresentazione. Si tratta di un senso della battuta anch'essa

non naturalistica e non intellettualistica, fondata sulla sensibilità animalesca dell'attore e sulla capacità di ampliamento di questa sensibilità animalesca. Una battuta non è un mezzo tecnico fine a se stesso, è un modo di partire dal testo drammaturgico e di disporlo sulla scena non frammentariamente bensì globalmente. L'insieme delle battute in effetti deve condurre alla regolamentazione del ritmo scenico, ma esso può essere schietto ed efficace soltanto se parte da una scelta giusta ed appropriata del movimento della parola dell'autore.

Io ho fatto Pirandello, ho fatto Shakespeare, ho fatto Brecht: ciascuno, che stia un po' attento al ritmo che ha dato ai personaggi da me interpretati, o alle rappresentazioni almeno di quelle da me dirette, può capire cosa intendo per senso della battuta e per regolamentazione del ritmo. La disponibilità concentrica del *Falstaff*, la oggettività frantumata del personaggio pirandelliano di « Tutto per bene », la comicità profonda dello Schweyk brechtiano, almeno nelle mie intenzioni, hanno richiesto una scelta di battuta differente come possibilità di un ritmo differenziato, in virtù non soltanto delle mie qualità di interprete diverse secondo gli anni e l'occasione e la maturità e il temperamento, ma anche in virtù della parola degli autori rispettivi: Pirandello, Shakespeare, Brecht.

Per Pirandello addirittura ho inventato un triplice ritmo, di atto in atto, sulla scorta di un esame differenziato del testo pirandelliano, dando modo al mio personaggio di seguire e completare la struttura del testo, con un'interpretazione variata. Ora la costruzione del ritmo di un personaggio, di un dramma non può che cominciare dalla definizione della battuta, non può che partire dalla regolamentazione di queste battute. Direi che in questa duplice operazione l'attore stabilisce la chiave della rappresentazione, e non si può giudicare questa rappresentazione nel suo

insieme, se non ci si è resi conto del valore della battuta e del ritmo in ogni specifica occasione.

Penso al mio Falstaff, per il quale non ho avuto certamente consensi da parte della critica: ebbene esso era costruito su una disponibilità del resto tutta scespiriana di affidarsi all'attore come creazione di una battuta, di un ritmo che non si intellettualizzassero e non si facessero partecipi di una manipolazione di consumo. Non ritengo di avere raggiunto risultati clamorosi, ritengo però che mi si debba seguire e credere. La critica non può confondermi con qualsiasi mestierante, con un qualsiasi attore: so quello che faccio, e non parto da oggi. Quindi ho un senso di responsabilità che richiede almeno attenzione: certi critici dovrebbero stare più guardinghi; che sfugga loro il lavoro di una rappresentazione può anche essere un'abitudine. Non è possibile peraltro un dialogo, nemmeno una stima, se da parte di questi critici si arriva alla denigrazione dal punto di vista del mestiere. Sul mestiere non intendo essere preso sottogamba. Io non sono mai stato per un teatro di improvvisazione: la mia generazione, la si giudichi come la si vuole, è uscita da un'apprendistato.

*IV. Qual è allora il senso della battuta in Brecht: è una battuta popolare? E l'attore come vi arriva? Attraverso confronti tra modi diversi di recitare? Dicono che il lavoro dell'attore in Brecht è dimezzato: cioè che non vi può dispiegare il meglio di sé. È vero o no?*

Direi che con Brecht sono un poco di casa, sia perchè ho già rappresentato più lavori, con personaggi significativi e per me importanti come esercizio e umanità (lo Schweyk già ricordato, il Peachum dell'« Opera da tre soldi », e il Galileo, come si sa), sia perchè mi trova alla presenza, ogni volta, di un testo, di un personaggio (ed è il caso questa

volta di Puntila) che mi sono congeniali come fattura e come incisività. Per esempio lavorando sul « Puntila » sento di navigare a mio agio, anzitutto perchè in esso riscopro una serie di derivazioni dal cinema muto (Chaplin in particolare), dalla rivista, dall'operetta - music hall, e cioè da forme di rappresentazioni vitali e però trascurate da noi, che sono nel personaggio come nel testo nel suo assieme.

Questo recupero di forme diciamo degradate di rappresentazione sono dentro l'esperienza drammaturgica di Brecht e costituiscono il sottofondo genuinamente popolare della operazione brechtiana accanto alla vicenda troncata ed all'ambiguità dei personaggi. L'una invero non è fatta accumulare per tensione bensì viene allargata come serie di esperienze, e gli altri non sono prescelti tra buoni e cattivi ma vengono modulati estesamente, e soprattutto non resi in maniera verosimile bensì vissuti concentricamente. Così uno affonda nei personaggi brechtiani con la sicurezza di non astrarsi e nemmeno di consumarsi in essi: probabilmente lo spettacolo brechtiano costituendo ancora oggi un prezioso e quasi unico strumento di popolarità teatrale autentica.

Capita soltanto a pochi autori di farsi autenticamente portatori di una popolarità autentica: a Molière, a Shakespeare, per fare due nomi: per noi contemporanei Brecht penso che abbia lo stesso grado di autenticità. Così il senso della battuta brechtiana è squisitamente popolare, come derivazione da una tradizione teatrale vitale e come applicazione di determinati principi materialistici; questo senso della battuta brechtiana nell'attore acquista direi la sua applicazione concreta e inseparabile.

Debbo dire che con ciascuno dei personaggi brechtiani non soltanto mi sono trovato a mio agio ma che da ciascuno ho ricevuto una particolare espansione di esperienza; e c'è un tipo di ricchezza che viene fuori dal materiale drammaturgico di Brecht

che è animalesca nel senso che io ho dato poco sopra a questa nozione e che è popolare nel senso che a me oggi preme questo termine. In altre parole il divertimento che esce dai personaggi brechtiani è un divertimento che entra nella pelle di noi attori prima ancora di rivelarsi mentalmente; così si comincia ad amare questi personaggi per la loro carnalità e per la loro contraddizione, quasi vivendo la loro esperienza, e non soltanto ricreandola.

C'è una teatralità in Brecht che è dei grandi autori, fondata sulla gioia del lavoro interpretativo e sulla qualità del materiale a disposizione. Dal punto di vista della finalità del teatro infine non posso non condividere l'intendimento di Brecht, che è quello di una rilevazione del reale a scopo sociale. Non posso pensare diversamente l'azione teatrale; e siccome questo intendimento mi dà anche divertimento e mi conforta sul miglioramento del mestiere, non vedo come potrei trovare altrove una migliore difesa del mio lavoro di attore.

---

## Il lavoro del regista e la scelta drammaturgica (a proposito di Aldo Trionfo)

*I. Che senso ha per te oggi fare teatro controcorrente? Dal '50 il tuo lavoro è sempre stato controcorrente. Tuttavia non mi pare che sia stata spiegata questa tua tendenza dal punto di vista del lavoro vero e proprio. Da che cosa proviene il fascino innegabile delle tue rappresentazioni: da un atteggiamento intellettuale o da un procedimento operativo?*

Non è lecito pensare che il teatro sia qualcosa che tu puoi recepire, improvvisamente, solo perchè un amico ti ci ha portato. Occasionalmente arrivandovi, sarebbe sottovalutare il teatro, pensare che esso possa essere fruito senza una frequentazione (altresì senza una preparazione). È evidente che se il discorso teatrale avviene all'interno del teatro, e si tratta di un teatro fatto con certi mezzi teatrali, ebbene questo non può essere che un discorso attraverso una certa lingua da trasmettere e da rinnovare al tempo stesso (con le sue parole, con la sua grammatica, con la sua sintassi). Così bisogna cominciare ad intendere su una comune lingua e a parlare la stessa lingua, o comunque ad apprenderla via via, per arrivare a comunicare, a capirsi. Il pubblico che non ha mai

messo piede a teatro o che vi ha messo piede saltuariamente, approssimativamente conosce qualche forma di linguaggio teatrale: quella naturalista o romantica, sostanzialmente; così non bisogna leggermente distruggere per se stessi a scopo terroristico modi di far teatro su un pubblico che non ha avuto alcuna vera esperienza teatrale e sul quale si vuole realmente incidere (e non allontanarlo definitivamente).

Il mio procedimento oggi è di *citare* continuamente modi di fare teatro, e in particolare modi di fare teatro italiano. Un teatro naturalista è esistito in Italia, altrettanto un teatro romantico, nell'accezione « borghese »: e così la mia citazione per lo più procede da forme di teatro che in Italia hanno avuto una loro *produzione* se non espressione, anziché rifarsi a modi di teatro importati o di passaggio, anche di valore ed esemplari, di cui in Italia si ha avuto solo sentore e ne è rimasta una leggera traccia (per lo più intellettuale). La difficoltà consiste nel render viva e disponibile questa continua citazione (né si può dimenticare come il teatro in Italia non sia mai stato popolare, salvo forse qualche esempio dialettale: Eduardo in testa a tutti).

Così bisogna lottare da un lato contro l'intellettualizzazione della citazione e dall'altro lato bisogna combattere contro segni-ombra, segni-fantasmî che sono quelle orme-suggestioni di produzioni naturalistiche e romantiche. Non so quanto si possa creare in queste ombre e in questi fantasmî, e tuttavia se umilmente non ripartiamo da quel poco di passato che è nostro, ragioni per un vero discorso teatrale di oggi difficilmente potremmo trovarne. Una dialettica teatrale si esperimenta sul concreto: su quel che c'è e su quel che dovrebbe esserci nell'azione teatrale, lungo queste orme-suggestioni di recupero - contestazione non dico della tradizione bensì della pratica teatrale nel nostro paese.

Il mio distacco da certa avanguardia formalistica e rivendicativa, e non mi si può accusare di non essere stato dalla parte dell'avanguardia sin dagli anni cinquanta (con Ionesco e Genet in un'Italia che a livello ufficiale ed a livello contestatore ignorava l'uno e l'altro tranquillamente, gonfia delle proprie glorie registiche o interpretative), dipende proprio da questa consapevolezza della *citazione* come unico rimedio contro l'intellettualizzazione e contro l'ideologizzazione del modo di fare teatro qui da noi negli anni settanta. Al tempo del mio primo Brecht, quello di « Tamburi nella notte », io ho tentato, e credo che questo risultasse, tanto è vero che se ne è parlato parecchio favorevolmente, proprio di non dare intellettualmente la contraddizione pura e semplice tra Brecht e l'espressionismo insita nell'opera stessa, bensì di distendere questa contraddizione all'interno del movimento del teatro italiano, del tutto ignaro dell'espressionismo e quindi incapace di analizzare la contraddizione tra Brecht e l'espressionismo se non in un contesto di citazioni approssimabili all'esperienza italiana di un certo naturalismo esasperato.

Non è che l'operazione di « Tamburi nella notte » fosse soltanto questo: ma il suo successo e la sua accettazione sia da parte della critica che del pubblico dipendevano a mio parere da questa corretta impostazione di lavoro, per la quale si tentava un possibile aggancio comunicativo, fuori anche di una certa tematica classicistica nei confronti dell'epicità e dello straniamento, sia come tessuto narrativo che come disposizione interpretativa (oltre che aver usato certi moduli dell'attore e certe tecniche interpretative provenienti giustamente da materiali artistici considerati degradati: la rivista, il music hall, il circo, e via dicendo, su una traccia fondamentale dello stesso Brecht giovane, dissacratore sia di modi di far teatro che di elementi di vita tradizionali).



Il mio uso del realismo passa attraverso una storia del teatro e una storia della società: teatro e società che cerco di strappare da quel poco e da quel tanto che si è fatto in Italia ricostruendone i miti e smitizzandoli contemporaneamente, accendendone i risvolti anche negativi e contraffacendoli al tempo stesso, sia sul piano della suggestione di vita che su quello della interpretazione vera e propria. Così penso che i miei spettacoli si arricchiscano via via senza forzatura e senza rotture, e tuttavia contribuendo a proporre un teatro non intellettualistico nè ideologizzante, in quanto continuamente l'uno e l'altro sono frenati dall'analisi della società e della conformazione scenica parallelamente.

II. *Tu hai parlato di rapporto servo-padrone e di suggestioni di miti a proposito dei temi che predominano nel tuo lavoro teatrale (del resto sono temi perfettamente riscontrabili). Come vengono trasmessi allora questi temi e in che misura arrivano al pubblico, sono in altre parole delle mediazioni non manipolate e hanno efficacia non tradizionale. Perchè questo avviene?*

Il teatro, il lavoro teatrale è una manifestazione-espressione di aggressione reciproca. Il mio lavoro teatrale, il mio teatro non può prescindere da questa aggressione-espressione. Per me il discorso sulla forma e sul contenuto non è stato mai importante perchè penso di avere sempre agito teatralmente in modo che il mio modo di pensare e di lavorare coincidessero, e così il discorso sul linguaggio teatrale per me è sempre rimasto parallelo al discorso sui temi da sviluppare. Il nucleo di questo linguaggio-tema oggi penso appunto di concentrarlo su questa definizione di aggressione-espressione reciproca, riportandola in particolare ma non esclusivamente al-

l'aggressione-repressione che la società borghese ha costituzionalmente impiantato tra gli individui.

L'aggressione reciproca è la trascrizione - invenzione di quell'infinita serie di modi di rapporti tra individui per mezzo dei quali gli individui stessi si fanno rivali e sono resi gli uni contro gli altri, come persone e come gruppi. Ora un certo tipo di teatro diciamo facile (nel senso di ottimista) anche fatto bene (cioè risolto stilisticamente), in questo dopoguerra, ha svolto questo linguaggio-tema dell'aggressione reciproca puntando su suggestioni similari e dispersive, parte in buona fede, parte in mala fede, *a senso unico*, in modo che il pubblico le ricevesse e le recepisce soltanto *in questo senso unico*. Ora l'errore di questo senso unico va corretto mediante una serie di suggestioni non a senso unico, o in particolare concentriche e convergenti.

E questo può avvenire disponendo sulla scena e nel lavoro, le suggestioni armate le une contro le altre, dal punto di vista della tecnica, mediante l'utilizzazione di citazioni diverse di far teatro soprattutto in Italia, e dal punto di vista della configurazione del dramma e dei personaggi rivoltandone la natura tradizionale corrosa dall'uso. Ne viene una naturale sommossa sia dell'andamento drammatico, cioè del ritmo dell'azione, come anche della configurazione dello spazio scenico, cioè della disposizione del materiale personaggi-oggetti. Ora non è più possibile dare nozioni a senso unico in quanto sono gli stessi individui a impedirtelo. E nell'analisi della suggestione - sopraffazione con cui si caratterizza nella società borghese il rapporto tra gli individui io cerco sempre di partire dalle radici degli individui prima di risalire ai gruppi.

Questo mi permette di essere sincero con la mia disponibilità critica, e di lavorare con gli attori con la stessa disponibilità. (Io vado generalmente d'ac-

cordo con gli attori, quando sono naturalmente e tecnicamente ricchi, ossia in grado di muoversi scenicamente su piani diversi e di completarsi per esperienze vive).

È proprio andando alle radici degli individui della società liberale che la suggestione-sopraffazione trova la sua concretezza nel rapporto servo-padrone così com'è stato dibattuto da Hegel a Marx ai nostri giorni: e questa concretezza oggi è abbastanza ricca come analisi, può cioè essere di ordine psicanalitico, di ordine onirico-immaginario, e via dicendo, sempre peraltro riferendosi e confrontandosi con un'interpretazione marxista (quella del servo-padrone).

Dunque questo tipo di analisi dispone di tutta una serie di dati senza la cui stesura il discorso diventa inevitabilmente monco e povero; e la verità di una rappresentazione teatrale è totale o almeno tendenzialmente tale, se si riesce a trasferire negli attori-personaggi quella ricchezza di analisi; con un'aggressività che può anche non essere provocazione (almeno per me lo è in un modo diverso da quella di altri, cioè intanto non è provocazione fisica).

In un certo senso il mio procedimento di lavoro tende ad aggirare e a circondare codesta aggressività intersoggettiva, sia a livello di interpretazione mediante quella serie di citazioni teatrali, sia a livello di comunicazione mediante una disponibilità globale dello spettacolo (in senso critico). Tutti i miei spettacoli da « Tamburi nella notte » alla « Signora delle camelie » (e sono passato attraverso Musil e Svevo e Pavese, come attraverso mie esperienze drammaturgiche tipo « Sandokan » o la stessa « Signora », per approdare di nuovo a Brecht, con il « Puntila », dopo quell'esplorazione scespiriana del « Titus ») si muovono pertanto attraverso tale ricognizione: e l'uno spettacolo completa l'altro senza sostanzialmente smentirlo, anche se le provenienze letterarie sono diverse e l'uso del mezzo tecnico non è assolu-

tamente ripetitivo. Tale ricognizione si può anche chiamarla realistica: mi si dice che sono un teatrante espressionista, che sono un teatrante d'avanguardia, che sono un teatrante « complesso »; in verità io punto direttamente sul semplice e sul comunicativo, attraverso l'intelligenza naturalmente, in particolare attraverso l'intelligenza teatrale.

*III. Qual è il grado di autobiografia che tu porti negli spettacoli e qual'è invece la continuità del tuo rapporto con la società? E che cos'è l'aggressione di cui tu parli: è un modo di lavorare per contaminazione cioè per avvolgimento della scena-realtà, mi pare. Ma allora come si deve intendere il carattere di ambiguità che i tuoi spettacoli offrono; un'ambiguità critica, si capisce, intesa come disponibilità?*

A me pare dunque di aver raggiunto un certo grado di maturità e di poter parlare al pubblico apertamente. È chiaro che esiste un fondo di autobiografia in certi miei spettacoli, in generale esiste in tutti dato che sono sempre frutto di una scelta e di un'esperienza, non sono fatti su comando e non nascono d'occasione, voglio dire. Nei miei spettacoli riverso una certa mia cultura e una certa mia disposizione di vita, un certo patrimonio di cose e realtà vissute e negate, accettate e rifiutate. Mi auguro che la società (il pubblico) possa farne buon uso, che cioè queste mie esperienze di lavoro e di vita possano servire. È un discorso comunque sostanzialmente allargato rispetto a quanto facevo negli anni cinquanta e negli stessi anni sessanta. Questo anche perchè sono diventato più complesso e più difficile io stesso. Io sono arrivato a Ionesco a Genet soprattutto attraverso un'esperienza esistenzialista,

sono arrivato all'analisi marxista attraverso Brecht naturalmente, oggi ripercorro l'arco letterario (Mussil, Svevo, Pavese) accanto ad un riscontro « borghese » apparentemente « minore » (« Sandokan », « La signora dalle camelie »), con disponibilità critica.

Essere capiti per quanto si è fatto e per quel che si fa, senza soluzioni di continuità non è facile in Italia, particolarmente a teatro. Siamo ogni volta riscoperti e reinventati, quasi che ad ogni spettacolo si debba dare un esame e si debba quindi essere eternamente giovani. D'altro canto non si accettano facilmente contaminazioni a teatro, le si scambiano sempre per « pastiches » o per « pamphlets », nè li si vuole riconoscere come un puro e semplice procedimento di lavoro.

Un'aggressione che non sia fisica o psichica, frontale in un certo senso, ma che proceda per vie apparentemente indirette (la citazione teatrale si è detto e la smitizzazione delle suggestioni, nell'esaltazione dei mezzi specificamente teatrali per altro e delle occasioni di vita) trova inevitabilmente minori consensi all'inizio in quanto la si confonde con un'operazione letteraria e la si pretende di natura autobiografica, ed in quanto la si considera anche una forma di manierismo esteriore con un'accusa di estetismo. In verità io vedo che il mio discorso teatrale viene sempre più compreso e trova sempre maggiori accoglienze, senza che io debba venire a patti con la critica e con il pubblico, e cioè rispettando costantemente il mio intendimento e la mia operatività. Naturalmente è necessaria una comprensione-conoscenza della mia citazione. Non sapere leggere la citazione comporta un fastidio e una noia (ma la noia dei critici è di-

versa dal fastidio dello spettatore, la noia in genere arriva da critici moralistici e il fastidio è di coloro che non amano l'inatteso).

Questa non lettura è talvolta anche colpa mia: nel senso che non ho saputo collocare la mia citazione. Quando io per esempio nella « Signora delle camelie » faccio dire a Margherita « Noi siamo degli esseri non delle cose », per me è ovvio che si tratta di una citazione, cioè di una frase tra virgolette, che esce dal contesto narrativo per mostrarsi come negatività, e non è certamente fatta per scorrere come persuasione e dimostrazione. Ora se il pubblico non prende questa citazione come falsa verità e crede veramente che io in quel momento voglio effettivamente affermare che Margherita non è una cosa ma è un essere, allora bisogna che io trovi una diversa misura di tempo e di spazio (cioè fisico-mentale) per conservare la mia citazione e farla scendere in platea nella sua giusta accezione.

Ma ciò che non posso tollerare è che siano certi critici a sbagliare sul conto di questa frase « siamo degli esseri non delle cose » e anche ad irritarsene; da un lato costoro pensano davvero che la frase non sia di Margherita ma che sia mia e che io l'abbia infilata nel contesto narrativo per articolare una mia persuasione, una mia dimostrazione; dall'altro lato si adombrano che io abbia tolto Margherita per un momento dalla condizione romantica e le abbia fatto percorrere mezzo secolo di smitizzazione dandole quel comportamento. Così si crea appunto una noia ed un fastidio che sono soltanto mancanza di allenamento e di disponibilità alla lettura dello spettacolo, dei miei spettacoli.

La contaminazione per me ha questo senso: è fiducia nella qualità comunicativa della rappresentazione teatrale come raccordo di diversi momenti e modi interpretativi; e la si può chiamare ambigua in quanto non tende assolutamente ad approntare so-

luzioni ideologiche dal punto di vista morale o intellettualistiche dal punto di vista estetico. Ciò non perchè non abbia una sua consistenza ed una sua configurazione di ordine morale e di ordine espressivo, tutt'altro, i miei spettacoli vivendo proprio di un'operatività e di un ordinamento assai precisi, o almeno tendenzialmente precisi. Si potrebbe anche parlare di un certo cerimoniale come maniera di far teatro parlando di me: un cerimoniale laico, un po' come Genet, dal quale ho appreso parecchio, a suo tempo, probabilmente più dai romanzi che dal teatro; un cerimoniale che a livello di personaggi si manifesta come proiezione reciproca di suggestioni da produrre apertamente e disponibilmente.

Questa proiezione reciproca si svolge attraverso un processo di mitizzazione-smitizzazione continua in modo da togliere a quelle suggestioni ogni capacità di danneggiare la narrazione drammatica con risvolti psicologici etc. etc. Smontare un personaggio e rimontarlo, smontare e rimontare tutti i momenti suoi, nell'ambito di una proiezione-suggestione collettiva, di quelli almeno che agiscono in un dramma: significa andare a fondo nell'individuare il presente-passato-futuro di ciascuno e di tutti codesti personaggi e nel disporre sulla scena la loro analisi ambigua di comportamento e di relazione attraverso lo spessore di una trascrizione scenica contaminata.

*IV. Esiste dunque una continuità di lavoro per tutte le tue rappresentazioni: puoi definirla concretamente, come esercizio appunto di uomo di teatro e di uomo tout court?*

Questo esercizio l'ho svolto ampiamente nel « Sandokan » tenendo conto di una presenza mia come scrittore oltre che come regista, e potendo quindi di-

sporre delle proiezioni individuali e collettive sia mie che dei personaggi miei che di quelle degli attori. Ed il ricordo era ivi dato da una serie di riscontri minori ma non marginali sul piano del riferimento storico moralistico estetico sociologico psicanalitico strutturale e via dicendo, negli oggetti, negli attori, nelle scene, nelle luci. Non credo che affrontando Ibsen abbia agito diversamente (o con Svevo). Altrettanto affrontando Musil o Dumas. Può essere diverso l'andamento in virtù del materiale letterario a disposizione, non è assolutamente diverso il cerimoniale teatrale approntato. D'altronde noi ci portiamo appresso tutto il nostro passato, ed io ogni volta mi porto appresso tutti i miei spettacoli, senza scrupolo e senza timore.

Questo avviene dal tempo di « Tamburi della notte », meglio, dal tempo della Borsa d'Arlecchino, in pratica da quando ho cominciato a fare teatro. Naturalmente l'esperienza si è venuta precisando, mi si è allargata anche una certa comprensione del mondo, ho acquistato pure una nozione di teatro-contaminazione più sottile e complessa. Questo non vuole dire che i temi mi si siano allargati sproporzionatamente o che abbia bisogno ora di problemi generali, affatto; in verità io vado sempre più convincendomi che bisogna risalire alle « minime » annotazioni del comportamento, attraverso un'analisi concentrica di momenti diversi in individui e in gruppi sociali. Questo è il senso delle mie operazioni drammaturgiche, come era il senso dei miei approcci ad Ibsen o allo Svevo o a Musil o a Pavese: trafiggere il linguaggio letterario e scovare le crepe o le continuità di un comportamento, entrare dalla vita nel linguaggio letterario per ritornarne attraverso il pubblico.

Il mio lavoro su Ibsen è stato proprio questo: qualcuno, entusiasta dell'operazione, può avere anche confuso il mio intendimento; io ho rivissuto Ibsen attraverso momenti di comportamento contemporaneo, accogliendo il senso drammaturgico di Ibsen sulla falsariga di come era stato rappresentato vilmente in Italia per tanto tempo. Così ho citato un Ibsen ambigualmente *illuminato* affinché venisse fuori un Ibsen dolorosamente impotente a risolvere i suoi problemi con quella drammaturgia. In effetti Ibsen ordisce qualche cosa di rivoluzionario moralmente, solo che è impigliato dal suo modo di narrare drammaticamente. Allora io mi sono fidato di questa ambiguità portandola tranquillamente all'exasperazione, venendone fuori una rappresentazione « aperta » quanto più sembrava « chiusa », « ambigua » quanto più sembrava « sicura ».

La stessa operazione l'avevo fatta con « Tamburi nella notte », pensando a come avrebbe lavorato Brecht su quel testo e meno a come si sarebbe dovuto rappresentare "epicamente". Così ho usato l'espressionismo come un'eco o come un riferimento, in modo da non togliermi ogni legame con il pubblico italiano, ed in modo anche da non rimanere impigliato in un certo classicismo epicizzante italiano. Su questa eco, su questo riferimento espressionista ho calato il pedale di tanti moduli recitativi « comuni » (che del resto sono dentro la stessa tradizione brechtiana) divertendomi ad esporli per mescolanza e obbligando gli attori a divertirvicisi completamente. Ne venne fuori un'espansione scenica naturale e impreveduta, qualcosa che allora sembrò rivoluzionario e che ancora si cita come esempio di innovazione schietta.

È lo stesso animo con cui adesso affronto il « Puntila »: direi adesso con maggiore agiatezza e con maggiore coscienza. La popolarità del « Puntila », secondo lo stesso Brecht, dipende da una ela-

borazione di modi di far teatro « popolari » e da una espansione di divertimento comunicativo per paradossalità, per ambiguità di comportamento dei personaggi. Non avrei potuto trovare di meglio per verificare quanto vengo sostenendo ed applicando da qualche anno con materiale drammaturgico mio. Questa volta il materiale drammaturgico è di prima qualità, nel senso che proviene da uno scrittore-teatrante perfettamente in grado di comunicare e a livello intellettuale elevato (voglio dire fuori di una certa « marginalità » per me importante e però forse per gli altri non riconoscibile a prima vista). Così io metto in scena attori « ricchi », e li faccio esaltare, su questa linea di divertimento critico; e posso citare liberamente tanti modi di far teatro « popolare », senza venire meno assolutamente all'intendimento dell'autore.

Allora la proiezione Puntila-Matti (padrone-servo secondo quanto ho già detto) è naturalmente ambigua anche in Brecht, in quanto sul filo di un rapporto marxisticamente esatto e però metaforizzato sullo stato ubriacatura-saggezza in Puntila e sullo stato coscienza-disponibilità in Matti.

(Un testo che avrei l'anno scorso voluto fare era appunto il Caligola di Camus, il confronto con Brecht non è possibile ovviamente; ma l'idea serviva a me per definire un certo esistenzialismo come responsabilità, e mi interessava la proiezione di ambiguità permanente del discorso esistenziale di Camus, oggi da portare come analisi sino alle estreme conseguenze, che è appunto quello di una verifica del grado di libertà-repressione che ci portiamo sulle spalle e che non riusciamo a risolvere in alcun modo. Su questa linea mi interesserebbe fare il Saul di Gide e penso che lo allestirò nella prossima stagione. In verità mi sto accorgendo che sto girando continuamente at-

torno ad alcuni comportamenti-conoscenze della mia vita e di quelli della mia generazione, non voglio essere così superbo da pensare che siano comportamenti - conoscenze dell'intero teatro italiano, sebbene il raccordo mi rallegri e mi conforti su quanto ho già fatto e su quel che intendo ancora fare.

## LE RAPPRESENTAZIONI

« *Tamburi nella notte* » di Bertolt Brecht, traduzione di Emilio Castellani. Interpreti: Gigi Pistilli, Andrea Matteuzzi, Edda Albertini, Leda Negroni, Graziano Giusti, Mimmo Craig, Luigi Montini, Pietro Buttarelli, Mirella Gregori, Enzo Robutti, Marisa Pizzardi, Ruggero Miti, Auro Franzoni, Pina Borione, Adolfo Milani, Adriano Boni, Giulio Pizzirani, Maria Stanzani, Tatiana Uniti. Regia di Aldo Trionfo, scene Roberto Francia con la consulenza di Emanuele Luzzati. Carpi, Teatro Comunale, 9 gennaio 1964 (realizzazione del Teatro Stabile di Bologna).

« *Dialoghi con Leucò* » di Cesare Pavese, riduzione di Aldo Trionfo. Interpreti: Marisa Fabbri, Egisto Marcucci, Nicoletta Rizzi, Franco Mezzera, Oreste Rizzini. Regia di Aldo Trionfo; scene e costumi, Luca Sabatelli; musiche di Dorian Saracino. Trieste, Teatro Auditorium, 4 aprile 1964 (realizzazione del Teatro Stabile di Trieste).

« *Vinzenz e l'amica degli uomini importanti* » di Robert Musil. Interpreti: Marisa Fabbri, Franco Mezzera, Lino Savorani, Giorgio Valletta, Nicoletta Rizzi, Massimo De Vita, Vittorio Franceschi, Roberto Paoletti. Regia di Aldo Trionfo; scene e costumi, Luca Sabatelli; musiche di Dorian Saracino. Trieste, Teatro Auditorium, 27 aprile 1964 (realizzazione del Teatro Stabile di Trieste).

« *Prometeo* » di Eschilo. Interpreti: Franco Mezzera, Angela Cardile, Egisto Marcucci, Nicoletta Rizzi, Paride Calonghi, Livia Gianpalmo, Roberto Paoletti, Enrico D'Amato, Pinuccia Galimberti. Regia di Aldo Trionfo; scene e costumi, Lele Luzzati; musiche di Dorian Saracino. Trieste, Teatro Romano, estate 1964 (realizzazione del Teatro Stabile di Trieste).

« *Andiamo a guardare Sonia* » di Alberto Silvestri e Franco Verucci. Interpreti: Luigi Montini, Franca Tamanini, Mimmo Craig, Angela Cardile, Graziano Giusti, Enrico D'Amato, Adolfo Milani. Regia di Aldo Trionfo; scene e costumi, Roberto Francia. Riccione, Teatro Turismo, 24 maggio 1965 (realizzazione del Teatro Stabile di Bologna).

« *Sinfonia per Sinket n. 1* », « *Sinfonia per Sinket n. 2* ». Interpreti: Maria Monti, Maria Quasimodo, Sandro Quasimodo, Luisa De Santis, etc. Regia di Aldo Trionfo. Roma, Sala Sinket, dicembre 1965-gennaio 1966.

« *Il piccolo Eyolf* » di Henrik Ibsen, traduzione di Genaro Pistilli. Interpreti: Giulio Bosetti, Franca Nuti, Massimo Gridolfi, Paola Bacci. Regia di Aldo Trionfo, scene e costumi di Emanuele Luzzati. Trieste, Teatro Auditorium, 8 febbraio 1968 (realizzazione del Teatro Stabile di Trieste).

« *Titus Andronicus* » di William Shakespeare, traduzione di Cesare Vico Ludovici. Interpreti: Gabriele Lavia, Oreste Rizzini, Glauco Mauri, Gianni Gavalotti, Gian Carlo Dettori, Claudio Trionfi, Alessandro Giupponi, Mario Piave, Guerino Crivelli, Giampiero Fortebraccio, Marco Margine, Marzio Margine, Paolo Graziosi, Franca Nuti, Leda Negroni, Antonietta Carbonetti, Enrico D'Amato, Armando Spadaro. Regia di Aldo Trionfo; scene e costumi, Emanuele Luzzati; musica, Sergio Liberovici. Verona, Teatro Romano, XX Festival Scespiriano, 23 luglio 1968 (Compagnia estate veronese ed Ente Manifestazioni Torinesi).

« *L'avventura di Maria* » di Italo Svevo. Interpreti: Mario Erpichini, Paola Bacci, Edoardo Zanmarchi, Massimo de Francovich, Gianni Galavotti, Franco Mezzera, Franca Nuti. Regia di Aldo Trionfo; scene e costumi, Emanuele Luzzati. Trieste, Teatro Auditorium, 7 novembre 1968 (realizzazione del Teatro Stabile di Trieste).

« *Il crack* » di Roberto Roversi. Interpreti: Renzo Giovampietro, Alessandro Ninchi, Angela Cardile, Mario Mariani, Liana Casartelli, Egisto Marcucci, Tino Schirinzi, Um-

berto Verdioni, Ottavio Fanfani, Mimmo Craig, Luciano Turi, Gianni Galavotti, Gabriella Poliziano. Regia di Aldo Trionfo, scene e costumi, Giancarlo Bignardi; musica, Sergio Liberovici. Milano, Teatro Lirico, 2 aprile 1969 (realizzazione del Piccolo Teatro di Milano).

« *Sandokan Yanez e i tigrotti della Malesia alla conquista della Perla di Labuan* » di Aldo Trionfo e Tonino Conte (da Emilio Salgari). Interpreti: Giulio Brogi, Claudia Giannotti, Franco Mezzera, Lino Savorani, Orazio Bobbio, Antonio Francioni, Valeriano Gialli, Ronnie Hall, Saverio Moriones. Regia di Aldo Trionfo, scene Gian Carlo Bignardi; costumi, Emanuele Luzzati. Prato, Teatro Metastasio, 5 marzo 1970 (realizzazione del Teatro Stabile di Trieste).

« *La spartizione* » di Piero Chiara. Interpreti: Valeria Moriconi, Adriana Innocenti, Gianni Agus, Giovanna Pelizzi, Adolfo Belletti, Roberto Palchetti, Sandro Borchì, Renato Fustagni, Antonino Leto. Regia di Aldo Trionfo, scene di Lele Luzzati, costumi di Giancarlo Bignardi. Prima rappresentazione, Teatro Metastasio, Prato, 20 marzo 1970).

« *Margherita Gauthier, la dame aux camélias* » di Aldo Trionfo e Tonino Conte (da « *La dame aux camélias* » di Alessandro Dumas f.). Interpreti: Valeria Moriconi, Piero Baldini, Lia Zoppelli, Gianni Agus, Ennio Balbo, Bruno Slaviero, Carlo Montini. Regia di Aldo Trionfo, scene e costumi, Emanuele Luzzati. Venezia, Festival Internazionale, 3 ottobre 1970 (realizzazione della Compagnia dei Quattro e del Teatro Stabile di Trieste).

**Brecht e il disgusto del teatro**

Tutto ciò che si muove intorno a Brecht è seducente, tutto attira questa simpatia contro la quale non ha mai smesso di metterci in guardia. Una grande semplicità, l'unione più naturale con la semplicità del canto e la capacità di far parlare le parole semplici e anche di rendere giustizia alla disgrazia, all'infelicità e agli uomini, semplicemente facendoli parlare. Qualche cosa di potente, di vivo e forse, infine, di fortunato. Tutte queste qualità sono evidenti. E tuttavia quest'uomo spontaneo è uno scrittore scaltro. Questa semplicità, pur essendo naturale, è fatta anche di studi, di ricerche, di controlli, di preoccupazioni per la sperimentazione, di attrazione per la pedagogia. Ecco un autore che ha il dono delle immagini, che conosce il valore della luce, del gesto, del movimento, pronto ad animare per noi l'incanto dello spazio. Ma è al giudizio che egli si rivolge e la libertà che cerca di risvegliare è quella dello spirito, intesa da lui sovente in modo molto astratto. Esuberante e austero, commovente e terrorizzato all'idea di commuovere e diffidente dei buoni sentimenti: ciononostante aperto alle convinzioni semplici, alle certezze del cuore, alla speranza; marxista, ma forse alla maniera del diciannovesimo secolo. Fu Brecht un uomo veramente fortunato? La sua giovinezza ap-



partenne alla guerra che egli detestò, quindi alla libertà del disordine di cui egli diffidava, poi alla minaccia della tirannia che egli esecrava. La sua maturità appartenne all'esilio che non potè mai sopportare. I suoi ultimi anni sono oscuri. Tutto sta a indicare che, malgrado i pesanti compromessi, quegli anni rappresentarono la parte più brillante, più fortunata, se non la più profonda, della sua vita. Ma è forse necessario aggiungere che quest'uomo, profondamente libero, morendo d'una morte prematura che gli risparmiò l'avvicinarsi di eventi dei quali avrebbe intimamente sofferto, ebbe, sotto un certo aspetto, una fine fortunata? Triste fortuna, misurabile sui nostri tempi.

I suoi principi teorici sono tardivi, espressione della sua esperienza. Si può ben dire che scopre delle vecchie verità, che ne trascura altre, che semplifica: ogni ricerca è circoscritta e testarda. Ciò che egli dice resta appassionante e va, mi sembra, all'essenziale. Brecht, autore teatrale e con la passione del teatro, sembra aver provato presto un certo disgusto per i successi teatrali e per il loro valore. Ecco che già riesce molto simpatico. Poi, in certe pagine celebri, del resto truccate, ha cercato il modo di scrivere un poema definendo in anticipo i punti della sensibilità sui quali questo poema avrebbe dovuto agire a colpo sicuro. Brecht cerca piuttosto il contrario. Quando entra in una sala teatrale, allo spettacolo del pubblico affascinato che ascolta ma non capisce, che fissa ma nulla vede, fatto di sonnambuli immersi in un sogno entro cui si agitano tutti insieme, privi di giudizio, ammalati e in fondo insensibili, prova terrore e pena. (Ma è poi proprio così? Brecht non si è forse sbagliato, non è forse entrato in una sala cinematografica? Lo spettatore di oggi non è un uomo leggero, cioè molto superficialmente interessato, incapace tanto di subire il fascino che di prestare attenzione?).

Non ha importanza; è proprio questo genere di influenza che l'autore, l'attore e il regista vorrebbero riuscire a esercitare. Se l'attore recita bene e si identifica col suo personaggio, egli attira gli animi in modo potente non come un uomo reale ma come una forza sognante, come un'esistenza irreale nella quale noi che stiamo in basso nella sala incarniamo per un momento le nostre speranze e precipitiamo i nostri sogni, per soddisfarli senza pericolo e senza verità, sebbene con passione. La partecipazione, la simpatia, questi contatti pressochè nauseanti di sensibilità confuse, queste relazioni immediate ove nulla è però in autentico rapporto, questo modo di amare senza amore, di uccidere senza violenza: ecco ciò che sembrava avere offeso Brecht sin dall'inizio, tanto più poi che le sue prime opere, nel loro disordine e nella loro brutalità di carattere espressionista, fanno appello a mezzi incantatori che provocano, bisogna riconoscerlo, più resistenza che adesione.

Perchè dunque egli insiste a non scrivere e a non lavorare altro che per il teatro in cui lo scacco gli sembra più onorevole del successo? Perchè probabilmente egli ha il dono maligno del teatro; perchè forse un artista e uno scrittore si sentono tanto più attratti a esercitarsi in un'arte in quanto non possono sopportarla così com'è; perchè ha in sè la grande ansia di essere in rapporto col mondo degli uomini, di dire loro quello che sa, ma più ancora di ascoltarli e di portarli alla soglia della parola, e il teatro sarà per lui meno il luogo dove si agitano fantasmi prestigiosi che quello più vasto dove uomini reali, quasi reali, gli spettatori, non si perdono in sogni ma si volgono a pensare e presto faranno udire la loro parola.

Le inquietudini di Brecht sono numerose. Nel teatro bisogna diffidare di tutto: per prima cosa del moto illusorio che ci fa credere che sulla scena non

vi siano attori ma personaggi, che quel che si rappresenta non sia un giuoco ma un avvenimento dotato di una certa forma, il quale si compie una sola volta e sempre, in una permanenza tragica o esaltante, sottratta a ogni mutamento. Lo spettatore si identifica con la figura che parla, con questa azione muta e inesorabile alla quale egli partecipa in virtù di una simpatia magica che, proiettandolo fuori di se stesso, gli fa ammettere tutto, in un'obbedienza opaca, dalla quale esce pensando soltanto: è così e così sarà sempre. Il teatro, indipendentemente dal contenuto dell'opera rappresentata, ci induce quindi a credere istintivamente in un mondo immutabile, in un ordine eterno, in forze smisurate dinanzi alle quali cessiamo di essere noi stessi e diventiamo ombre o eroi, il che significa che il teatro ha il gran torto di farci credere al teatro.

Come si possono evitare tali pericoli? Le regole messe a punto da Brecht nel suo *Kleins Organon* e che già erano in via di elaborazione a Berlino durante gli anni tumultuosi dell'altro dopoguerra, frutto della sua esperienza e dell'esperienza collettiva degli studiosi di teatro, sono di grande interesse: sorprendenti, è vero, e inattese nella misura stessa in cui appartengono proprio ai pericoli che denunciano; ma da ciò la loro importanza, giacchè dimostrano che Brecht non le estrae da idee teoriche, politiche o filosofiche. Egli intende proporre allo spettatore raffigurazioni di se stesso e un modo di rappresentazione che gli lascino libertà, movimento e giudizio. Ciò che lo scuote profondamente è questa specie di relazione immediata che nel teatro tradizionale si stabilisce fra attori e spettatori, gli uni appiccicati agli altri come l'ipnotizzato all'ipnotizzatore, come la gallina alla riga bianca, in un'attrazione che, come nei rapporti passionali, non ha nemmeno la verità delle relazioni reali. Qui la passività raggiunge il suo apice: siamo le ombre di noi stessi, nutriti di

oscurità e avidi di un sangue pallido che non sgorga da alcuna ferita. Brecht farà quindi di tutto per mettere spazio fra gli elementi diversi di cui il teatro è costituito: spazio fra l'autore e la « favola », fra il giuoco e il fatto, fra l'attore e il personaggio, e, soprattutto, spazio più grande fra l'attore e il pubblico, fra le due metà che compongono il teatro. A questo è stato dato un nome divenuto anche troppo celebre e che Brecht, privo di ogni pedanteria anche se un po' pedagogo, ha chiamato con un giro di parole gergale, il *V-Effekt*, *Verfremdungs-Effekt*, effetto di « straniamento », di allontanamento.

Qui il nostro interesse diventa maggiore e, dato che il nome di *V-Effekt* ha acquistato tanto prestigio, bisogna ben convincersi che Brecht l'abbia scelto con cognizione di causa: è una parola molto forte, ricca e carica di portati diversi. Come risolve Brecht i suoi problemi? Intanto mette bene in luce la specie di rottura che nel nuovo teatro dovrebbe rendere più difficile l'interesse di simpatia in virtù del quale ogni spettatore, quando sia soddisfatto, si fonde con ciò che vede e ne è realmente commosso. La raffigurazione in cui si realizzerà l'effetto di straniamento, è, dice Brecht, quella che, mentre ci permetterà di riconoscere l'oggetto, ce lo farà sentire estraneo e distaccato. Questo effetto cerca dunque di sottrarre la cosa rappresentata all'adesione istintiva in cui periscono l'intesa e il senso.

Ciò che si svolge là, sulla scena, non è naturale e non dobbiamo prenderlo per oro colato. Da una parte dobbiamo sempre essere in grado di ricordarci che assistiamo a una finzione ottenuta con mezzi artificiali, che l'attore è un attore e non, per esempio, Galileo Galilei, bensì un uomo che ha studiato la parte, che l'ha prima letta, poi annotata, poi mandata a memoria e che ora la recita, e forse la vive, ma sempre a una certa distanza, poichè quando l'a-

zione ha inizio noi non sappiamo, mentre egli sa invece molto bene, come finisce, e deve recitare in modo da farci capire che lo sa. Così il sole che rischiarava non è quello del giorno ma è creato per mezzo di un proiettore; mostriamolo dunque e che il teatro non dissimuli più quello che è: un insieme coordinato ma instabile di false apparenze, uno spazio estraneo e capace di rendere estranee e lontane le cose che vi si svolgono, in modo che, per quanto familiari e consacrate esse debbano apparirci, possiamo guardarle con occhio distaccato, cessare di considerarle naturali; considerarle, invece, insolite, ingiustificate; allora non diremo più: « è così, sarà sempre così », ma « è stato così e potrebbe essere diverso ».

La grande preoccupazione di Brecht è rappresentata dalla pesantezza delle cose, dall'aspetto irrigidito e stabile dei rapporti umani, la loro falsa apparenza naturale, la certezza che li preserva, la fiducia nelle consuetudini, l'incapacità di immaginare i mutamenti, di aspirarvi e di prepararsi ad essi. Tutti i suoi lavori potrebbero iniziare col discorso rivolto dagli attori al pubblico, all'inizio della mirabile operetta *L'eccezione e la regola*, in un avvertimento memorabile: « Sotto il quotidiano scoprite l'inspiegabile. Dietro la regola consacrata decifrate l'assurdo. Diffidate del minimo gesto, pur semplice in apparenza. Non accettate supinamente la consuetudine tramandata, cercatene la necessità. Vi preghiamo, non dite "è naturale" di fronte agli avvenimenti di ogni giorno. In un'epoca in cui regna l'anarchia, in cui corre il sangue, in cui il disordine è un ordine e l'arbitrarietà prende forza di legge, e l'umanità si disumanizza... Non dite mai: "è naturale", affinché nulla passi per immutabile ».

Questa preoccupazione può sembrare più filosofica che artistica se ha lo scopo di destare sorpresa per muovere gli spiriti al dubbio, poi all'osservazione e, quindi, alla libertà di giudizio e, quando sia necessario, al senso della rivolta. Ma l'occhio dell'arte, ancor più di quello di Galileo, è capace di vedere sotto ogni cosa un'altra cosa e sotto l'usuale l'insolito e in quello che è quello che potrebbe non essere: sguardo che allontana le cose per rendercele percepibili e sempre sconosciute a causa e per mezzo di questo allontanamento, che diventa il loro stesso spazio.

Ora è precisamente questo allontanamento, questa distanza che Brecht cerca di produrre e di conservare con l'effetto di straniamento. La nuova raffigurazione artistica, ripetiamolo con lui, non rappresenta soltanto la cosa ma ce la mostra in una luce lontana, trasformata dalla forza della lontananza, diversa da quella che abitualmente ci appariva e sottratta, da quel momento, all'aspetto usuale dietro il quale noi credevamo di ravvisare la sua natura vera e la sua eterna sostanza. Così avviene nel caso particolare dei rapporti umani. La raffigurazione che provoca l'effetto di straniamento realizza quindi una sorta di esperienza dimostrandoci che le cose non sono forse quelle che sono, che dipende da noi il vederle diversamente, e, partendo da questo criterio, renderle altre con l'immaginazione e poi realmente *altre*.

Qui ci rendiamo conto che Brecht ha ragione ma che, tuttavia, il suo modo di pensare contiene (e dissimula) un problema grave, difficile, forse essenziale, come se ci trovassimo sul cardine delle nostre possibilità. Da una parte egli vuole rompere la relazione immediata sulla quale si è stabilito il teatro tradizionale che, nel migliore dei casi, sconvolge l'impotenza dello spettatore, il quale, terrificato o ammalato, accetta con rapimento la perdita magica di

se stesso. Si tratta, dunque, di allontanare lo spettacolo dallo spettatore affinché questi, sottratto a un contatto paralizzante, ritrovi la distanza, l'aria e la possibilità da cui gli derivano libertà di giudizio e possibilità di iniziativa quali gli mancano persino nel mondo reale. Giacchè, d'altra parte, Brecht, il quale non vuole che il teatro sia più dominato dal fascino, si augura inoltre che esso cessi di alterare i rapporti umani. Nel mondo siamo soggetti al fascino del quotidiano, dell'usuale, dell'automatico, incapaci di capire come ciò che ci si mostra in veste di realtà sia arbitrario e potrebbe essere modificato. Il teatro, con la sua rappresentazione « straniata » delle cose, ci offrirà allora il mezzo per sottrarci a questo fascino del « naturale » e, con l'estraneità e la distanza che mette a nostra disposizione, ci farà accedere a una visione più libera sia delle cose rappresentate che di questa stessa rappresentazione. Così ne potremo trarre un doppio vantaggio.

La soluzione è perfetta, ma Brecht non manca di presentire le difficoltà che vi sono connesse. Non è forse un errore, tanto per incominciare, attribuire alla tecnica della simpatia e alla prossimità dell'illusione lo stupore che, secondo lui, inchioda lo spettatore allo spettacolo? Non dovrebbe esservi piuttosto un effetto della distanza — distanza ridotta e tuttavia irriducibile — che separa in modo prodigioso le due metà da cui il teatro è formato? Ciò che viene rappresentato, e che l'illusione ci rende prossimo, agisce su di noi perchè contemporaneamente e completamente fuori di noi e senza alcun rapporto con noi; e questa assenza di rapporto, questo vuoto che si muove e che vive, è l'ambiente in cui balziamo gli uni incontro agli altri e ove si compie la rischiosa metamorfosi. Allorchè Brecht, con l'effetto di straniamento, vuole allontanare lo spettacolo dallo spettatore, non corre forse il rischio di aumentare la forza fascinatrice dello spettacolo, dal momento che

questa forza è fondata esattamente sulla lontananza e sulla separazione e di lasciare lo spettatore, e in maniera ancora più insidiosa, in balia della suggestione esercitata dalla cosa usuale che diventa estranea, che diventa la raffigurazione inaccessibile in cui essa è sempre da prima rinvolta, che diventa questo involucro familiare ed estraneo, che trasforma ciascuno di noi nel nostro stesso involucro?

Certamente sì, e Brecht è ben lungi dall'ignorarlo poichè trova, e condanna, nel teatro antico, medioevale, asiatico ogni tipo di *V-Effekte* (cui egli tuttavia ricorre) — uso di maschere, di uomini e di animali, utilizzazione della musica e della pantomima — che hanno il vantaggio di imbarazzare la simpatia ma al tempo stesso l'inconveniente di rafforzare la suggestione ipnotica, agendo per mezzo della stessa impassibilità ed esercitando l'influenza delle cose che non possono essere influenzate. Ma, se così è, come potrà egli impedire che l'effetto di straniamento intorpidisca lo spirito invece di risvegliarlo, lo renda passivo e soggetto anzichè libero e attivo? Il suo pensiero è chiaro sebbene non lo esponga. Ci sono, in certo senso, uno straniamento buono e uno cattivo. Il primo è costituito da questa distanza che la raffigurazione pone fra noi e l'oggetto, liberandoci di lui in sua presenza, rendendocelo disponibile nella sua assenza, permettendoci di dargli un nome, di significarlo, di modificarlo, grande forza dotata di ragione, grande motore del progresso umano. Ma il secondo straniamento, al quale tutte le arti sono debitorici, è il rovescio dell'altro — sua origine d'altronde — quando la raffigurazione non è più ciò che ci permette di tenere l'oggetto a distanza ma quello che ci afferra con la sua stessa assenza; quando la raffigurazione, sempre distante, sempre vicina e tuttavia assolutamente inaccessibile, ci si abbandona, si apre su uno spazio neutro ove noi non possiamo più agire e introdurre anche noi in una specie di neutra-

lità ove cessiamo di essere noi stessi e oscilliamo stranamente fra « io », « lui », e « nessuno ».

È molto evidente che Brecht giuoca su questa duplicità dell'immaginario. Ci gioca tanto più in quanto, da grande artista e grande poeta, egli cerca, come abbiamo visto, non soltanto di liberare il teatro dal fascino ma più ancora di liberare il mondo sociale dal fascino che il consuetudinario (per ragioni di economia e di organizzazione di classe) esercita su di noi. Per arrivarci ha bisogno di questa forza di straniamento che l'arte gli propone, il che significa ch'egli lotta in modo patetico, tenace, nobile, contro questo fascino, ma servendosi di esso, a volte indicando come *V-Effekte* i mezzi atti a contrastare l'illusione e la magia del teatro, a volte ricercandovi tutto ciò che nel teatro, e con la magia stessa dello straniamento, ha la facoltà di mutare le cose rappresentandole e di farci riflettere sul loro mutamento.

Si dovrebbe dunque rimproverare a Brecht una certa confusione, una certa astuzia che gli permette di utilizzare questa confusione e il doppio significato che la sua formula, magica anch'essa, dissimula sotto un termine fortemente equivoco? Bisogna, invece, ammirarlo per questa astuzia e anche per la vigilanza creatrice di cui dà prova, inseguendo costantemente il punto sfuggente in cui l'immagine libera questa sua forza di assenza e ove tale assenza può risvegliare la libertà dello spettatore (dandogli spazio e ampiezza) oppure lederla con la forza di attrazione e di seduzione dell'immaginario: capacità di dare un senso, di diventare tale senso e quindi di perdersi. È questa distanza fra lo spettacolo e lo spettatore che egli cerca costantemente di animare, di rendere maneggevole e disponibile, di impedire che essa si immobilizzi e diventi lo spazio neutro

attraverso il quale le parole che ci vengono rivolte e le immagini che ci riflettono si trasformino in essere (in assenza di essere), e, invece di parlarci e di rappresentarci, ci assorbono e ci attirino fuori di noi. Ed è la ragione per cui se è vero che l'opera teatrale tende a diventare in Brecht, come sappiamo, una narrazione — e in tale modo si allontana — è pure altrettanto vero che gli attori non mancano di rivolgersi a noi, di interpellarci e di parlarci direttamente — e in tale modo si avvicina —; ma, siccome Brecht non intende imporci la sua opinione delle cose bensì aumentare la nostra libertà e il nostro spirito di iniziativa, è con la semplicità enigmatica del canto e con la forza ambigua della poesia che il discorso ci è rivolto — e di nuovo ci afferra l'allontanamento, questo straniamento e questo spaesamento necessari affinché tutto ciò che, nelle parole abituali, non dice nulla rompa infine il silenzio e ci prepari a una nuova, a una prima intesa.

Lo studio delle opere teatrali di Brecht ci rivelerebbe forse le forme diverse prese da questo dibattito, che era innanzi tutto un conflitto interno, e vedremmo come sia piuttosto all'attore e al regista che Brecht si affida per applicare la sua formula, mentre in lui lo scrittore e l'opera, lungi dall'esaltare la parte volontaria e le forze stimolanti della vita, esprimono gli avvenimenti nella loro successione passiva e gli uomini in una specie di assenza in fondo alla quale si risvegliano appena. Il fatto è che per Brecht nel teatro la parola non deve cessare di essere ancora spazio e questo spazio di parola nella parte che è della scena è destinato a mostrare (a raccontare) piuttosto che a produrre la violenza dell'azione o la violenza inattiva del dialogo. Come se in una certa misura la passività dovesse essere riservata alla scena e l'azione al pubblico; come se inoltre, affinché si manifesti tra spettatori e attori il dialogo nascente, non

fosse necessario che la scena esaurisse e concentrasse debolmente in sè, disperdendo, fra personaggi ciarlieri solo intenti a parlare fra loro in una società immobile, questo potere di comunicazione che deve sempre ancora nascere. Io sono colpito nel vedere come Jean Vilar, grande interprete di Brecht, ma le cui idee sono in apparenza differenti, metta anch'egli in causa con severità espressiva quella specie di tirannia che esercita il dialogo, con tutte le conseguenze che questa tirannia implica, intrigo, scene da creare, pezzi di bravura, virtuosismi, tirate eroiche. La forma borghese universale del teatro ci ha fatto dimenticare che questo non era affatto in origine un luogo di conversazione, che non è nato dal bisogno di mettere in scena degli esseri allo scopo che si scambino senza fine botta e risposta: le prime grandi figure del teatro, ancora mescolate al silenzio originale, parlano appena e non parlano tra loro che eccezionalmente, in una maniera quasi fortuita, in incontri inattesi, violenti e istantanei. (Come se la parola fosse un avvenimento raro, meraviglioso e pericoloso e come se la parola del teatro fosse a mezza strada tra la silenziosa impassibilità degli dèi e l'attività parlante e sofferente degli uomini). Ma abbandoniamo questo problema. E osserviamo che qui Brecht, Vilar e Artaud sembrano essere d'accordo nel dirci che a teatro il linguaggio è essenzialmente uno spazio e che a teatro lo spazio ci deve parlare, e possibilmente farci parlare, lasciarci parlare.

---

ROLAND BARTHES  
**Il teatro popolare oggi**

Definire un teatro del popolo è un'impresa che incontra, ancor oggi, molti scettici: l'espressione appare vaga, demagogica o illusoria, in ogni modo, inutile e talvolta interessata. Quante volte ho sentito dire che il successo di Vilar era dovuto a un certo snobismo parigino piuttosto che ad una vera emancipazione popolare!

Soprattutto non bisogna lasciarsi andare a queste reazioni di scetticismo di fronte a un problema civico importante. Come tutte le arti collettive, il teatro detiene e diffonde il più gran bene e il più gran male, secondo la sua origine, il suo contenuto e la sua destinazione. Il problema del teatro popolare è senza dubbio un problema nazionale che dovrebbe interessare tutti i francesi: una definizione è dunque necessaria. Credo che, con il favore dei tentativi recenti, si possa tentare.

Credo che, in generale, si possa definire oggi il teatro popolare come teatro che si sottomette simultaneamente a tre doveri, nessuno dei quali, preso isolatamente, è nuovo, ma la fusione dei quali può creare un teatro veramente rivoluzionario: raggiungere regolarmente un pubblico di massa, presentare

un repertorio d'alta cultura, praticare una drammaturgia d'avanguardia.

Un pubblico di massa? Si dimentica con troppa leggerezza che il teatro è abitualmente un piacere riservato alla gente benestante. Quanti gruppi sociali, in Francia, che non hanno altri svaghi oltre agli sports e al cinema, e i cui riflessi di rappresentazione non sono ancora indirizzati alle leggi del teatro! Lo spettacolo drammatico esige, come ogni forma di percezione artistica, una educazione che non può farsi dall'oggi al domani; non servirebbe a niente aprire di tanto in tanto le porte dei nostri teatri per richiuderle subito dopo, invitare gratuitamente il popolo all'Opéra per il 14 Luglio, o riservare ad ogni spettacolo della Comédie-Française qualche posto in piccioniaia, da dove, è un fatto scontato, non si può vedere niente, solo perchè sono i meno cari. No, il pubblico non può essere condotto e trattenuto a teatro se la nazione non pratica nei suoi confronti una politica di deflazione a lungo termine, che consiste nella chiusura sistematica del ventaglio dei biglietti. È senza dubbio essenziale che i posti più a buon mercato siano i più numerosi perchè chiunque senza badare al maggior ostacolo di posizione e di scarsa comodità, possa andare dignitosamente a teatro per 100 franchi; ma è ancora più importante che i posti più cari siano i meno numerosi e che tutta la sala sia ricondotta a una giusta eguaglianza (al T.N.P., per esempio, il ventaglio dei biglietti va da 100 a 400 franchi); questa condizione economica è capitale, perchè è questa che determina la morfologia del pubblico, lo rende omogeneo ed elimina tutte quelle barriere che il denaro può creare. L'aumento del pubblico teatrale non deve mai essere il frutto di un atto caritatevole; ma deve rappresentare, al contrario, il segno di una democrazia senza inganno.

Nella società francese attuale, è evidente che l'abbassamento sistematico e stabile dei prezzi dei biglietti non può essere argomento per i teatri privati, per quanto disinteressati possano essere. Solo lo Stato ha la possibilità di ampliare il pubblico teatrale moltiplicando, aumentando, e in caso operando una nuova distribuzione delle sue sovvenzioni. Il problema non può essere posto altrimenti; o se ne fa un problema nazionale, o non si può sperare di risolverlo. Quindi la nazione deve far capire allo Stato i suoi doveri.

Ci sono attualmente in Francia i sintomi sicuri e nuovi di una rinascita del teatro popolare, e tanto più impressionanti, in quanto spontanei. Ciò che assolutamente non dobbiamo fare è scoraggiare questo richiamo, ma concedere tutti gli alimenti che reclama.

Per questo vasto pubblico di massa, non ci sono, in realtà, problemi di repertorio. Sarebbe un pregiudizio molto pericoloso e scioccamente diffidente limitare lo spettacolo popolare ad un repertorio scadente, composto di opere dalla psicologia semplice e dalla regia roboante. Per quanto nobili fossero le intenzioni, questo era un po' l'errore di Romain Rolland e di tutti coloro che hanno voluto scrivere espressamente « per il popolo ». Non si vuol negare, con questo, che esista in teatro il grave problema del repertorio; ma si tratta di un problema generale: c'è il teatro impuro, il teatro compiacente, dove si mettono in scena i deprimenti temi del denaro o della infedeltà, con i quali si accorda, disgraziatamente molto bene, un certo neo-spiritualismo, e il teatro puro, il teatro forte, dove è di scena l'uomo alle prese con se stesso, l'uomo nella città. Esiste per fortuna un repertorio che, senza dubbi, può adattarsi perfettamente al pubblico di massa, è il repertorio classico, nel senso più ampio del termine. Recitate Corneille, Molière, Shakespeare, Kleist o Büchner e potete essere sicuri di trascinare in ogni caso il piacere e l'emozione del grande pubblico, perchè

si tratta di drammaturghi la cui ideologia, per ricca e raffinata che sia, rimane sempre totalmente sottomessa alle imperiose leggi dell'arte drammatica, alla letterarietà del linguaggio e alla raffiguratività delle passioni.

Il teatro popolare è dunque, in definitiva, il teatro di qualità forte e inoltre il solo mezzo, per un creatore di spettacoli, per suscitare l'adesione del pubblico popolare, per dargli confidenza, per proporgli qualche cosa di puro, di austero, autenticamente drammatico. Ho assistito recentemente a un colloquio al quale partecipavano alcuni rappresentanti tipici del pubblico di Jean Vilar; c'erano spettatori di tutte le condizioni, anche se si trattava sempre di operai: un manovale, un operaio qualificato, un impiegato delle poste, uno studente; ebbene, lo spettacolo del T.N.P. preferito all'unanimità da queste categorie sociali e professionali diverse, è stato il « Don Juan »; ossia un'opera ritenuta poco popolare e sprovvista di tutte quelle qualità che si crede piacciono alle masse, un'opera senza intrighi amorosi, senza donne e senza vedettes. Bisogna solo aggiungere che il « Don Juan » è una delle più belle e più forti opere del teatro francese.

I sostenitori del « Don Juan » hanno perfettamente capito ciò che li ha più colpiti dello spettacolo di Vilar; non solo la qualità del testo, ma anche la qualità audace della presentazione. E qui ancora la causa del teatro popolare esige che venga dissipato un pregiudizio.

La drammaturgia d'avanguardia non è necessariamente il prodotto di una concezione sofisticata o sperimentale, riservata unicamente a un ristretto numero di intellettuali iniziati. Tutte le *mises en scène* che combattono lo stile sovraccarico del teatro detto realista, le sue scene troppo minuziose, e l'arte enfatica dei suoi attori, sono rivoluzionarie. Il teatro di massa non esige affatto la drammaturgia pomposa e

sciocca che, troppo spesso, è quella delle nostre scene ufficiali; vuole proprio il contrario: un'arte della scena semplice, spoglia, suggestiva, che lasci allo spettatore la possibilità di immaginare, di crearsi da solo l'illusione teatrale, invece di lasciarsi guidare erroneamente dalle false immagini del decoratore, o dalle intenzioni dell'attore.

Il pubblico di massa ha bisogno dunque di una drammaturgia aperta, basata il più possibile su una comunicazione materiale tra la scena e la sala; è la drammaturgia di tutte le grandi epoche drammatiche; Gémier lo ricordava nelle sue belle pagine, lette di recente sul teatro, in un circo, e aveva ragione di aggiungere che questa drammaturgia di apertura non aveva perso, ai nostri giorni, niente del suo potere. Nessuno può dubitare che il successo del T.N.P., per esempio, presso un pubblico ampliato, derivi dal fatto che Vilar ha aperto audacemente la scena, l'ha sbarazzata di tutti i suoi attributi limitanti, sopprimendo il sipario, la scena dipinta, lo stesso fondale, e ha conferito alla sola luce il potere di scolpire nell'ombra il campo drammatico, dissipando così la menzogna e sostituendola con l'illusione. Era già l'idea di un teorico svizzero, Appia.

La grande lezione di Vilar e dei suoi diretti collaboratori, Gischia e Demangeat, è che una tale concezione, così contraria alla faciloneria, abbia ricevuto l'adesione quasi immediata da parte di un pubblico di massa; quello che poteva essere considerato all'inizio come un'esperienza di laboratorio va visto oggi come una forma d'arte che ha il carattere fondamentale dell'universalità: l'accettazione da parte di un vastissimo pubblico.

È grazie a questo esempio così preciso di drammaturgia aperta che possiamo affermare senza retorica alcuna che il teatro popolare è un teatro che dà fiducia all'uomo e rimette allo spettatore la possibi-



lità di creare, lui stesso, lo spettacolo; contrariamente a quanto individui troppo facilmente apatici potrebbero pensare, il teatro popolare è un teatro dell'uomo adulto, mentre l'altro teatro, quello in cui lo spettacolo è considerato soltanto come un passatempo, è quello che rimane arretrato.

Che ne è oggi, concretamente, di tutti questi principi? È evidente che l'esempio del T.N.P. è attualmente al centro di tutte le riflessioni che si possono fare sull'idea di un teatro popolare. Ma una cosa da sottolineare è l'importanza sociale di questo esperimento: Vilar stesso è un grande attore, un regista eccezionale; sono qualità rare ma che, tutto sommato, anche ora che i suoi grandi fratelli maggiori, Pitoëff e Dullin, sono scomparsi, non è il solo a possedere; l'originale del suo operato è nell'ampiezza sociologica. Vilar ha saputo spegnere una grande rivoluzione nelle regole di consumo del teatro; per merito suo, ambienti che fino ad allora erano stati tenuti lontano dal teatro e dall'arte drammatica, piccoli borghesi, studenti o poveri liceali, gli stessi operai, hanno potuto avere per la prima volta accesso a teatro di alta qualità, e questo tipo di pubblico ha veramente divorato il repertorio e il nuovo stile proposto; è un pubblico che non solo cambia, si allarga, ma pone anche radici; grazie all'esperienza di Vilar, il teatro sta diventando un grande svago popolare, come il cinema o il football. Oltre a questo successo evidente del T.N.P. anche dal punto di vista finanziario (la sovvenzione che Vilar riceve dallo Stato è la settima parte di quella accordata alla Comédie Française, e circa la diciottesima parte di quella dei teatri lirici) non vengono meno altre prove: moltiplicazione dei festivals all'aperto, seguiti da vere e proprie folle, accesso della popolazione operaia di periferia agli spettacoli viaggianti del T.N.P., chiamate in provincia, nascita spontanea in molti posti di Associazioni di Amici del Teatro Popolare; ecco

tutta una forza sulla quale il teatro francese può felicemente contare.

Ma non è la sola; altri tentativi meno sistematici, meno ampi o meno fortunati, ma sempre autentici, concorrono a sviluppare in Francia il gusto popolare per il teatro, o meglio si sforzano di rispondere alle richieste di questo nuovo grande pubblico che il T.N.P. da solo non può accontentare. Ci sono anche molti centri drammatici di provincia, la cui azione per natura influenza gli ambienti suburbani e rurali, iniziati poco a poco a un teatro di qualità talvolta eccellente, e sempre onesto. Ci sono anche i numerosi festivals di provincia, dei quali non si parla mai abbastanza per quel che riguarda il loro apporto al pubblico locale, proveniente dalla città scelta e dai suoi dintorni. Esistono, infine, alcuni tentativi isolati, come quelli di Raymond Hermantier, a Parigi, che fondamentalmente discendono da questa idea di teatro popolare di cui abbiamo cercato qui di indicare alcuni aspetti.

Tutto questo costituisce una forza viva per l'avvenire del teatro francese. E se le estetiche e i repertori appaiono in un periodo di stasi dopo la grande evoluzione del periodo fra le due guerre, come ci consoleremo facilmente se il teatro, dopo essere stato ampiamente rinnovato, potesse finalmente ampliarsi, svilupparsi, cosa che rappresenta la forma forse più adatta e, attualmente, più necessaria per un suo progresso e sviluppo.

(In: « Théâtre de France », Les Publications de France, Paris 1954, vol. IV, pp. 154-155).

---

**Il lavoro teatrale**  
**(a cura del Corso di Formazione dell'Attore)**

I.  
NON QUESTO - MA BENSÌ

*L'attore dovrebbe trovare in tutti i punti essenziali oltre a ciò che fa ancora qualcosa d'altro di rivelatore e di intuibile, che non fa. Per esempio non dice: « ti perdono », ma « me la pagherai ». Non sviene bensì si anima. Non ama i propri figli, bensì li odia. Non va al fondo a destra bensì in avanti a sinistra. Questo significa che l'attore recita ciò che vi è dietro il MA BENSÌ; lo dovrebbe recitare così che si possa recepire anche ciò che sta dietro il NON QUESTO.*

II.  
LA MEMORIZZAZIONE  
DELLE PRIME IMPRESSIONI

*L'attore dovrebbe leggere il proprio ruolo con l'atteggiamento di chi si stupisce e intende contraddire. Prima di memorizzare il testo dovrebbe memorizzare ciò di cui si è stupito e che intendeva contraddire. Se riuscirà a mantenere questi momenti nella propria interpretazione permetterà anche al pubblico di stupirsi e di poter contraddire, cosa che quest'ultimo dovrebbe fare.*

III.  
INVENTARE DIDASCALIE  
ED AGGIUNGERLE AL TESTO

L'attore dovrebbe escogitare didascalie e commenti per ciò che dice e fa durante le prove e abbinarle al testo, dovrebbe per esempio far precedere alla frase che deve dire: « Al che io replicai cattivo, perchè non avevo mangiato », oppure: « Allora non sapevo ancora nulla delle connessioni e dunque dissi ».

Inoltre è bene che l'attore reciti il proprio ruolo una volta nella forma personale dell'IO e un'altra volta nella forma impersonale dell'EGLI. Quando nella forma impersonale l'attore si immagina una precisa figura della commedia, come, per esempio, un personaggio ostile, allora può imparare ad opporsi col proprio modo di parlare sia al commento che alle didascalie. Un esempio: nella forma personale appariva: « Gli dissi la mia vera opinione e dissi: », la forma impersonale sarà: « Si inquietò e cercò qualcosa che potesse ferirmi e finalmente disse ». E qui, ciò che fu detto può venir detto nel tono di chi lo intese al posto di chi lo disse. Decisivo per la interpretazione è naturalmente la forma impersonale, nella quale colui che parla rimane un attore, così che didascalie e commento rivelino l'opinione dell'attore sul personaggio.

IV.  
LO SCAMBIO DEI RUOLI

L'attore dovrebbe scambiarsi il proprio ruolo con quello del partner, dapprima copiandolo, poi presentandogli una propria interpretazione.

V.  
IL CITARE

Invece di voler produrre l'impressione di stare improvvisando, l'attore dovrebbe piuttosto mostrare ciò che è verità: cita.

VI.  
IL POETARE

L'attore deve apprendere il poetare. E cioè deve essere in grado di appropriarsi di qualsiasi stile, questo significa saper improvvisare nel tono del poeta trattato. Tuttavia è più vantaggioso se l'improvvisazione prima di recitarla la mette per iscritto.

VII.  
ESSERE PIACEVOLI

È uno dei compiti principali dell'attore. Deve eseguire tutto con piacere specialmente l'orribile e inoltre mostrare il proprio piacere. Chi non divertendo insegna o insegnando non diverte, non dovrebbe fare del teatro.

Esperienze

I.  
UTILIZZAZIONE DEL PARTNER

L'attore che deve rappresentare un personaggio, ha bisogno dell'« arte interpretativa » anche degli altri interpreti, poichè il loro comportamento nei suoi confronti (e spesso anche nei confronti di altri) rivela molto di lui stesso. La sua arte si manifesta nell'influenza che egli ha su di lei; dipendentemente da come verrà trattato, se gentilmente o con disprezzo o con stupore, il suo ritratto muta e le sue proprie azioni acquistano una maggiore motivazione. A questo corrisponde il vantaggio che la propria persona da ciò ricava, come egli a sua volta tratta gli altri, come in certo qual modo permette loro di nascere e di mutarsi.

Questo modo (e arte) di influire vicendevolmente l'uno sull'altro è nell'attore di oggi così inso-

*lito che persino effetti così sicuri e naturali come l'attento ascolto, l'espressione di stupore e così via non sono più praticati.*

## II. MUSICA

*La musicalità (nel parlare) è appunto così pericolosa perchè fra le altre gigionerie fa sì che l'attore reciti come se già all'alzata del sipario avesse letto la commedia sino in fondo, ossia: certo che l'avvenimento non deve essere recitato come se fosse lasciato al capriccio o al caso, poichè questo provoca inquietudine. Deve essere recitato in un arco, poichè non si tratta di una cosa privata ma della cosa principale e la gente viene occupata in teatro come attori o pubblico per permettere che l'avvenimento possa esser rappresentato.*

*Ma questo non deve avvenire in modo tonale, non musicalmente e le sorprese e gli estri e il caso (voluto) devono conferire all'arco la sua forza centrifuga.*

*Se l'interprete considerasse il proprio compito non quello di dover esprimere il sentimento del proprio eroe (oltretutto lo fa spesso cercando di averlo invece di rappresentarlo) ma bensì quello di rendere un desiderio o una consapevolezza — dunque qualcosa di progressivo — e se si limitasse a dare il senso delle parole senza più di quel tanto sentimento che si dà nel parlare, solo allora lo spettatore ritornerebbe a percepire qualcosa e a godere del cibo che un altro non gli ha già masticato.*

*L'attore non ha più alcun interesse per l'avvenimento, dunque per la vita, ma solo più che per se stesso, dunque molto poco. Non è più un filosofo, ma solo un cantante. Coglie continuamente solo l'occasione per mostrare se stesso e mostrare qualche bravura, è un uomo che solamente partecipa (un Kiebitz), un uomo il cui unico problema è solo se stesso, in breve: un borghese.*

## III. (PER ESSERE RIVISTI)

*Se volete recitare in modo tale che vi si venga a vedere altre volte, dovete allora recitare in modo che solamente rivedendovi ripetutamente se ne ricavi tutto. Voi non dovete dunque recitare per una volta sola.*

## IV. IL SÌ-NO

*La maneggevolezza di una descrizione dipende se in lei vi è il SÌ-NO e se il SÌ oppure NO è in lei sufficientemente sviluppato.*

## V. IL TRUCCO

*Il trucco prima di tutto deve svuotare il viso, non lo deve riempire, non fare molto, non fissarlo.*

*In teatro ci si innervosisce quando non si sente l'intenzione.*

*(La discrezione è una questione d'onore, dunque un vezzo borghese che con il teatro non ha niente a che fare).*

*Quando il teatro divenne letterario gli attori smisero di caratterizzare con decisione e con chiarezza, allora cominciarono a recitare se stessi, divennero probi, cioè cominciarono a godere di se stessi, recitarono ciò che sentivano e questo non era altro che ciò che lo spettatore voleva sentire e così via.*

*Ma il teatro non è la letteratura che mescola tutto, la carta assorbe, la fantasia del lettore deve essere presa ancora di più di quella dello spettatore, e tutto è calcolato per un tempo più lungo di una serata di teatro.*

*L'attore deve struccarsi e ritruccarsi per ogni scena così che uno degli effetti maggiori possa essere quando l'attore per un certo periodo continua a mantenere la stessa maschera.*

## COMPORAMENTO DEL REGISTA NEL PROCEDIMENTO INDUTTIVO

Il nostro regista non arriva in teatro con una « idea » o « visione » o « un piano delle posizioni » e una « scenografia compiuta ». Non desidera « realizzare » un'idea. Il suo compito è quello di suscitare e organizzare la produttività dell'attore (del musicista, del pittore e così via).

Con PROVARE non intendo imporre cose fissate a priori nella propria testa, bensì un sperimentare. Deve badare che ogni volta si abbiano presenti diverse possibilità. È pericoloso per lui lasciarsi costringere a dover dare il più in fretta possibile la « unica giusta » soluzione. L'unica giusta soluzione non può essere che una delle pur sempre possibili soluzioni, se mai ci fosse, e vale la pena di provare pure altre soluzioni, se non altro per arricchire la soluzione finale. Ricava forza dal processo di eliminazione.

Oltretutto la produttività dei singoli partecipanti è disuguale, producono in tempi diversi e necessitano stimoli diversi. I singoli partecipanti hanno anche interessi diversi, i quali devono venire sviluppati pienamente per arricchire la soluzione globale. È compito importante del regista smascherare ogni soluzione schematica, abituale, convenzionale. Deve scatenare CRISI, ovviamente non la deve temere e deve ammettere di non conoscere e di non disporre sempre « della » soluzione.

La fiducia dei partecipanti in lui deve essere piuttosto fondata nella sua capacità di trovare ciò che non sia « una soluzione ».

Deve incoraggiare le domande, il dubbio, i molteplici possibili punti di vista, i confronti, i ricordi, le esperienze. Generalmente avrà da faticare per impedire una costruzione troppo affrettata delle situazioni e dei ruoli, poichè proprio questo dà l'occa-

sione ai mestieranti o ai più forti (ai più noti) di paralizzare la produttività degli altri e di imporre agli altri soluzioni convenzionali.

Durante la lettura collettiva della commedia coi ruoli assegnati egli deve saper organizzare l'« atteggiamento di stupore » degli attori. Deve ottenere che questi chiedano: « Perchè dico questo? » e « Perchè quello dice così? ». Deve persino ottenere che gli altri dicano: « Io potrei (oppure lui potrebbe) dire meglio questo o quest'altro ». Deve far sì che i dubbi iniziali e le contraddizioni non spariscano del tutto dalla interpretazione nel corso delle prove anche quando si sia trovata una certa risposta. La particolarità del testo e delle azioni deve essere ancora percettibile nella raffigurazione definitiva. Anche lo spettatore deve avere occasione di stupirsi e di contraddire.

Il passo dal tavolo di lettura al palcoscenico non deve esser percorso in una volta. È meglio se le scene vengono trasposte al palcoscenico a mozziconi. I dettagli dovrebbero passare dal tavolo di lettura al palcoscenico « in un modo approssimativo, d'accenno ». Questo « modo approssimativo, d'accenno » deve essere mantenuto vivo anche nella interpretazione definitiva.

Lo spettatore dovrebbe vedere la « soluzione » come una (soluzione) particolare ma ancora contenente quella certa parte di casuale, che del resto nella realtà le appartiene. Anche la linea globale si delinea meglio non attraverso un ininterrotto fondersi l'uno nell'altro di dettagli, bensì come una logica catena di dettagli, che mantengano ancora il carattere di dettaglio. Proprio così si valorizza la LOGICA del loro susseguirsi gli uni agli altri e del loro passare dall'uno all'altro. Non basta che le singole enunciazioni, gesti e così via vengano confrontati scorrendo al tavolo di lettura con altre pure possibili enunciazioni, gesti e così via. Queste altre

possibilità devono pure venire sperimentate. L'effetto di sorpresa presuppone che ci sia stata una attesa: non sempre tutto è prevedibile. E l'elemento di sorpresa è un elemento base dell'effetto.

L'attore punta sull'EFFETTO; questo è uno sforzo sano, cerca di sorprendere. Egli ottiene solamente l'effetto « teatrale », l'effetto « illegale », se non sceglie tra tutto ciò che ci si può aspettare ciò che è logico aspettarsi. La sorpresa di carattere sano risulta quando la soluzione logica è sorprendente. Nello sperimentare di dettagli sulla scena dapprima non si dovrebbe considerare del tutto la locazione degli spettatori. Dopodichè si giunge ad una seconda fase dove si tratta di procurare allo spettatore la visuale migliore negli avvenimenti, ossia ad una disposizione che ha per fine di rendere tutto più chiaro. Il regista dovrebbe escogitare per ogni avvenimento scenico una situazione nella quale, nella vita quotidiana, potesse essere organizzata una dimostrazione di un avvenimento analogo.

Il primo ingresso in scena di RE LEAR con la suddivisione del regno potrebbe per esempio essere pensata come se avvenisse di fronte ad una commissione di giuristi, dottori, maestri di cerimonia, membri di famiglia, storici, politici e così via. I dettagli dovrebbero soddisfare così le esigenze di così diversi interessati.

## MOVIMENTO DI GRUPPI

Quando sulla scena si cerca di muovere dei gruppi compatti, si troverà presto che si irrigidiscono stranamente. La naturale tendenza dei gruppi è di dissolversi (di sciogliersi). Gli attori non amano presentarsi gomito a gomito o uno dietro l'altro. Se glielo si impone, allora perdono il loro proprio movimento. Essere naturali non è necessario. I membri del gruppo possono, come ci si può convincere fa-

cilmente, muoversi in modo straordinariamente libero e individuale, senza che il gruppo e il suo ritmo vengano disturbati.

## PER SCUOLE D'ARTE DRAMMATICA

### ESERCIZI

- a) numeri da prestidigitatore includendo gli atteggiamenti degli spettatori.
- b) per le donne: piegare e riporre la biancheria. Lo stesso per gli uomini.
- c) per gli uomini: diversi atteggiamenti da fumatori. Per le donne: lo stesso.
- d) gatto che gioca con gomito.
- e) esercizi di osservazione.
- f) esercizi di imitazione.
- g) l'arte di annotare, notazione di gesti, di intonazioni.
- h) esercizi per la fantasia: tre si giocano la vita ai dadi, uno perde, poi tutti perdono.
- i) adattamento per la scena di letteratura epica. Lo stesso per passaggi della Bibbia.
- k) per tutti: esercizi di regia in continuità. Dimostrare al collega.
- l) esercizi di temperamento. Situazione: due donne ripiegano insieme tranquillamente la biancheria. Simulano per i loro mariti una selvaggia lite di gelosia. I mariti sono nella stanza accanto.
- n) dallo scherzo si arriva a fare sul serio.
- o) competizioni nello spogliarsi e rivestirsi in fretta.
- p) variazioni su imitazioni solamente descritte così che possano essere eseguite da altri.
- q) parlare ritmicamente (versi) ballando.
- r) mangiare con posate molto grandi - molto piccole.
- s) dialogo col registratore: frasi sul registratore, repliche parlate liberamente.

- t) *ricerca di « nodi scenici » (svolte, cambi, salti qualitativi).*
- u) *imitazione di colleghi (caratterizzando, sintetizzando).*
- v) *improvvisare incidenti e avvenimenti secondari a complemento di una situazione o di una scena.*
- w) *l'incidente di macchina. Trovare fino a che punto l'imitazione è giustificata.*
- x) *filastrocche (Rundgedicht).*
- y) *ricordarsi delle prime impressioni avute alla lettura di un ruolo.*

### LA FORMAZIONE ATLETICA

*L'addestramento nelle arti atletiche (il ballo, la scherma, anche la lotta) è sicuramente importante per l'attore poichè egli deve essere padrone del proprio corpo. Tuttavia è ancora più importante, che egli impari a partecipare al « Gesto » con tutto il proprio corpo. Tuttavia è ancora più importante che dei sensi. L'addestrare il corpo come strumento non è privo di pericolosità, il corpo non deve solo essere l'oggetto dell'arte, deve anche essere il soggetto.*

*Buoni esercizi: il mischiare bevande, accendere il fuoco nel camino, mangiare, giocare con un bambino e così via.*

---

(da Bertolt Brecht: *Scritti teatrali*, ed. Aufbau-Verlag, volume IV, pagg. 33-60, traduzione-riduzione di Carlo Formigoni).



## CITTA' DI TORINO / TEATRO STABILE 1970

*Documento presentato l'8 ottobre 1970 dal Comitato Amministrativo del Teatro Stabile al Sindaco di Torino, Presidente dell'Ente.*

### PARTE PRIMA

#### a) **Struttura Statutaria dell'Ente.**

Il Teatro Stabile della Città di Torino (già Piccolo Teatro) è stato costituito con Statuto approvato dal Consiglio Comunale il 27-5-1955 (modifica con deliberazione del 29-7-1955).

Tra le norme statutarie si evidenziano:

— *All'art. 2* « L'Ente non si propone nessuna finalità di lucro ed ha lo scopo di promuovere manifestazioni teatrali di prosa e culturali, le quali per dignità e decoro artistico, siano consone alle migliori tradizioni del teatro e della municipalità torinese, provvedendo inoltre e concorrendo alla più larga diffusione di ogni corrente culturale e teatrale presso la cittadinanza e particolarmente presso le masse lavoratrici. A tale scopo l'Ente potrà valersi della collaborazione di associazioni o di enti operanti in Città e nella Regione a fini analoghi, promuovendone o favorendone l'attività e lo sviluppo ».

— *All'art. 3* « L'Ente potrà organizzare spettacoli di prosa e manifestazioni culturali anche fuori della sede abituale. Dette manifestazioni si svolgeranno preferibilmente in sede e nella periferia di Torino o in località della regione piemontese con lo scopo di far conoscere, alle masse lavoratrici dei rioni popolari ed a quelle dei minori centri della provincia, gli spettacoli organizzati dall'Ente. Si potranno anche organizzare tournées all'estero ».

— *All'art. 5* « Alle spese occorrenti per il funzionamento dell'Ente si farà fronte con:

- a) la sovvenzione dello Stato;
- b) il contributo annuo del Municipio di Torino;
- c) i proventi delle stagioni teatrali, delle manifestazioni varie svoltesi con biglietto di ingresso a pagamento, organizzate dall'Ente; tutti i proventi comunque ricavati dagli incassi fatti a mezzo di biglietti d'ingresso, di abbonamento, di pubblicità ecc. (omissis);
- d) le sovvenzioni ed i contributi a carattere continuativo od eccezionale da parte di enti e persone fisiche;
- e) ogni provento e contributo che all'Ente pervengano in relazione alla sua attività per disposizioni legislative ».

— *All'art. 6* « L'Ente è amministrato da un Comitato composto da un Presidente, dal Direttore del Piccolo Teatro della Città di Torino, e da altri nove membri. Il Presidente dell'Ente è il Sindaco di Torino, ma la sua azione quale Presidente dell'Ente non impegna in alcun modo la responsabilità finanziaria del Comune. Il Direttore del Piccolo Teatro è nominato dal Sindaco della Città di Torino. Sei membri del Comitato amministrativo in rappresentanza del Comune sono nominati dall'Amministrazione Comunale, mentre la nomina degli altri tre membri:

- a) un rappresentante degli Industriali dello Spettacolo;
- b) un rappresentante dei Lavoratori dello Spettacolo;
- c) un rappresentante degli Autori drammatici

sarà fatta sulla designazione delle rispettive organizzazioni.

Potranno pure, eccezionalmente, essere nominati dal Sindaco, membri del Comitato, in numero di tre, persone e rappresentanti di Enti che siano

munifici sovventori dell'Ente Piccolo Teatro della Città di Torino, secondo l'art. 5 lettera C)».

— *All'art. 8* « Sia il Direttore del Piccolo Teatro della Città di Torino sia i membri del Comitato Amministrativo durano in carica un biennio e possono essere riconfermati ».

— *All'art. 10* « Il Presidente ha la rappresentanza dell'Ente di fronte ai terzi ed in giudizio. Il Direttore del Piccolo Teatro fa le necessarie proposte per quanto occorre all'Amministrazione ed alla gestione dei locali di spettacolo gestiti dall'Ente ».

— *All'art. 11* « Tutto il personale, compreso quello amministrativo e di servizio, è assunto con contratti validi per un solo esercizio annuale, da riconfermarsi, eventualmente per il personale che occorrerà negli esercizi successivi, con nuove stipulazioni. Finchè l'Ente non avrà raggiunto una situazione stabile di assoluta sicurezza che consenta l'assunzione di proprio personale amministrativo e di servizio, detto personale potrà essere assunto a mezzo di incarichi annuali, di carattere precario, conferiti ad impiegati e salariati di altri Enti, con la corresponsione di congrui compensi per il lavoro straordinario compiuto a vantaggio dell'Ente ».

— *All'art. 12* « Il Direttore del Piccolo Teatro, una volta approvate le proposte da parte del Comitato Amministrativo provvederà all'assunzione del personale, così artistico che amministrativo ».

— *All'art. 13* « Il Direttore del Piccolo Teatro deve compilare il cartellone - programma degli spettacoli e presentarlo al Comitato Amministrativo che lo sottoporrà al Ministero dello Spettacolo nei termini stabiliti dalle norme ministeriali sui Teatri Stabili ».

— *All'art. 14* « Il Comitato Amministrativo dell'Ente è convocato dal Presidente ogni qualvolta esso lo ritenga necessario ed in ogni caso non meno di una volta ogni trimestre. Il Comitato delibera a maggioranza di voti e le sue deliberazioni sono valide quando alla riunione intervengano, oltre al Presidente ed al Direttore del Piccolo Teatro, almeno quattro membri. Nelle votazioni in caso di parità prevale il voto del Presidente. I bilanci sono approvati dal Comitato con la partecipazione di almeno due terzi dei membri oltre al Presidente ed al Direttore del Piccolo Teatro, sentito il parere dei revisori. I bilanci approvati dal Comitato sono comunicati alla Presidenza del Consiglio dei Ministri e alla Amministrazione Comunale ».

## b) Premessa storico-cronologica (1955-1967).

Le finalità dell'Ente Teatro Stabile di Torino sono formulate sinteticamente nel 2° articolo dello Statuto già riportato e al quale rinviamo.

Il testo stenografico del dibattito che ha preceduto la votazione consistente di « leggere » tale articolo secondo lo spirito dei fondatori del Teatro. Per parte sua l'Assessore Tettamanzi, che promosse l'iniziativa e che la portò in Consiglio Comunale, non aveva esitato ad affermare, lasciando trapelare la visione di una realtà molto più vasta e molto più moderna di un puro e semplice teatro, cioè quella di un organismo paragonabile alle « Maisons de la Culture » francesi, che il Teatro doveva essere un « Centro di cultura teatrale e non solo la Compagnia Stabile di prosa della Città ».

Tutto il dibattito è stato impostato sul concetto di dar vita ad un ente di « propulsione culturale ».

Occorre d'altronde precisare che l'iniziativa assunta dalla Civica Amministrazione di istituire un « teatro a gestione pubblica » sull'esempio di quanto era già avvenuto in altre città e soprattutto a Milano, rappresentava un punto d'arrivo ufficiale di una serie di esperimenti e di tentativi fatti con diversa fortuna e ovviamente con diverso orientamento ideologico e culturale a Torino dalla fine della guerra in avanti.

Si può quindi affermare che le caratteristiche dell'Ente, quali risultano dalla lettera dello Statuto, dalle testimonianze del Consiglio Comunale, dalla situazione cittadina, nonché ovviamente dai dibattiti apparsi in quel torno di tempo sulla stampa torinese, sono molteplici ma organicamente articolati.

Possiamo così compendiarle:

a) offrire alla popolazione un « servizio » teatrale artisticamente e culturalmente qualificato, a prezzi accessibili al maggior numero possibile di persone;

b) sottrarre il teatro alle più spietate leggi economiche e di conseguenza consentirgli di svolgere una attività anche quando questa non fosse destinata a dare un immediato utile. Tale criterio vale sia per la difesa del repertorio classico, sia per la ricerca e la proposta di un repertorio nuovo, non escludendo quella ricerca sperimentale che fatalmente non può essere immediatamente di gradimento di tutto il pubblico;

c) integrare l'attività specificamente teatrale con una attività di tipo culturale (promozionale per quanto riguarda il rapporto col pubblico e di studio per ciò che riguarda l'ente al suo interno). E' infatti evidente che non è immaginabile da un lato un vero interesse nei confronti del Teatro da parte della popolazione senza una base di interesse culturale generale, data l'interdipendenza delle attività intellettuali, dall'altro una concezione puramente distributiva della cultura senza prevedere il momento della riflessione, dell'indagine e della ricerca.

Si può quindi sostenere che gli scopi del nuovo Ente erano, da un lato servire il pubblico ed in specie il settore popolare del pubblico, dall'altro rinnovare il modo di concepire e quindi di realizzare il teatro.

La Direzione del nuovo Ente venne affidata all'attore Nico Pepe, il quale in una dichiarazione programmatica ebbe a dichiarare: « Come principio animatore il Piccolo Teatro della Città di Torino si richiama a quello che fu il principio animatore di Jacques Copeau per il suo Vieux Colombier: rendere all'arte drammatica, disonorata da una sempre più sfrenata industrializzazione, la sua più eminente dignità, ridonandole il favore di quel pubblico che, piano piano, da essa si va staccando ».

Che il nuovo Ente non volesse essere solo una compagnia teatrale è provato dal complesso delle iniziative che furono immediatamente messe in atto. Ricordiamo la creazione di una scuola di recitazione, la costituzione di una Commissione di lettura avente lo scopo di fungere da organo di consultazione e di informazione per la Direzione, l'organizzazione di letture drammatiche, incontri di studio, un centro di archiviazione di materiali e di notizie teatrali, la promozione di regolari rapporti con il mondo della scuola e di recite destinate alle scolaresche con successivo dibattito, la messa in opera di un settore di attività di teatro dedicato ai bambini, l'inizio di una attività editoriale e di una decentralizzazione degli spettacoli nell'ambito della regione.

Queste sono alcune delle attività che nel suo entusiasmo abbozzò la Direzione, a testimonianza, ripetiamo, di una concezione teatrale non tradizionale.

Purtroppo, però, le forze e i mezzi a disposizione non erano tali da consentire la realizzazione di un programma di tale ampiezza, tanto più che il problema più arduo era indubbiamente costituito dalla urgente necessità di recuperare al teatro un pubblico che, per molte ragioni, tra cui le dolorose esperienze della recente guerra e le conseguenti difficoltà economiche, si era disabitato al teatro. La misura della gravità del problema è fornita dal consuntivo della prima stagione di attività del Piccolo Teatro, che ha registrato per 199 rappresentazioni un totale di 36.761 presenze, pari ad una media per recita di 185 spettatori (omaggi inclusi) in una sala come il Gobetti di oltre 300 posti. Si deve tenere presente, per valutarlo in tutto il suo significato, che tale risultato è il frutto di un la-

voro di promozione e di propaganda che ha impegnato al limite delle forze il nuovo Ente.

La necessità di conquistare il pubblico ha costituito sin dall'origine il fatto che ha condizionato e, purtroppo, non sempre positivamente, l'attività del Teatro. Sin dal primo anno, ad esempio, come ebbe ad osservare allora la critica, tale necessità indusse la Direzione a proporre un repertorio ampiamente eclettico nella speranza di sollecitare un più ampio ventaglio di interessi e, via via, negli anni successivi, a sacrificare quelle iniziative che non avessero una immediata ed evidente forza di richiamo.

Non si può non prendere atto della sproporzione che si è creata tra l'ampliamento del pubblico (che progressivamente si è realizzata) e le formazioni del pubblico. Avere un grande pubblico, non sufficientemente preparato o non omogeneamente preparato, ha costituito un elemento determinante nelle scelte che è andato facendo il Teatro.

Si deve d'altronde aggiungere che la situazione in cui è venuto a trovarsi, sin dall'inizio, il Teatro, vale a dire il fatto di essere il Teatro della città, l'unico Teatro ufficiale della città, ha messo l'Ente nella necessità di soddisfare ad una rosa di richieste ideologiche, politiche e culturali tali da rendergli estremamente difficile una sua caratterizzazione e di conseguenza una sua autentica fisionomia.

Il secondo anno della Direzione Pepe cercò di restringere la ampiezza dell'attività migliorando, per quanto possibile, il livello della qualità.

Dopo il primo biennio di assestamento e di tentativi, la Direzione venne affidata, nell'intento di caratterizzare in modo più evidente la linea artistica del Teatro, ad un regista: Gianfranco De Bosio. Questi tentò di dare maggior coerenza e maggior rigore alle scelte di repertorio che, nella sua dichiarazione programmatica così indicò: «... Il Teatro Stabile della Città di Torino si propone: di mettere in scena testi di autori contemporanei; di determinare una linea stilistica la cui impronta fondamentale si distingua proprio per questa contemporaneità di interessi e di esperienze; di dare al pubblico il senso preciso della realtà in cui vive creandogli nello spettacolo comico o drammatico che sia, le dimensioni di una prospettiva contemporanea; di far convergere gli interessi, se non gli entusiasmi, verso il teatro cittadino, come punto di incontro abituale di una comunità attivamente presente e operante nell'ambito della propria tradizione culturale».

Accanto a questa impostazione di repertorio (che si tradusse in una serie di opere interessanti, soprattutto una di esse, *Bertoldo a Corte* di Massimo Dursi, ma certamente non audaci), si ebbe la costituzione di una Compagnia Stabile a buon livello, ma senza nomi di grande risonanza. Il risultato della stagione fu una diminuzione delle presenze di pubblico.

In una situazione di questo tipo, si imponeva una scelta politica, vale a dire: o la riaffermazione del criterio della coerenza e del rigore a dispetto delle difficoltà a cui si sarebbe andati incontro e nella prospettiva di una affermazione a più lunga scadenza, oppure la corsa ai ripari e l'apertura della porta ai compromessi con il teatro divistico, o comunque più immediatamente allettante.

Probabilmente in quel momento il dilemma non venne posto in termini così espliciti, però, di fatto, la soluzione fu la seconda. Infatti la stagione successiva veniva annunciata con queste parole: « Il Teatro Stabile della Città di Torino inaugura in questa stagione una formula nuova per un teatro italiano, ma d'altro canto già sperimentata con successo in molti paesi dell'Europa centrale. Quella che consiste nell'affiancare ad una valida compagnia di complesso una serie di partecipazioni straordinarie di grande prestigio e di non meno grande richiamo, adottando al contempo un repertorio impegnato sul terreno artistico e culturale e in grado di raccogliere il consenso di tutti gli strati della popolazione. Il nostro Teatro, consapevole della sua funzione di « servizio pubblico », ha di proposito evitato una rigida impostazione da teatro « sperimentale » o da cosiddetto « teatro d'arte », per non condannarsi, nelle attuali condizioni d'interesse del pubblico verso l'arte drammatica, ad essere un teatro esclusivamente

di pochi, il che indirettamente avrebbe contribuito al perdurare di una situazione di crisi. Noi riteniamo che il nostro primo compito sia di riportare il pubblico a teatro... ».

L'adozione del criterio delle partecipazioni straordinarie, unito ad una drastica riduzione di tutte le cosiddette spese non produttive, vale a dire culturali (abolizione, ad esempio, della scuola di recitazione), contribuì a dare l'avvio alla trasformazione del teatro da « Ente propulsore culturale » in « Compagnia di prosa a gestione pubblica ». Lo Statuto veniva così, almeno in parte, dimenticato. Per contro, avendo adottato un criterio evidentemente più commerciale, il risultato economico fu soddisfacente.

Accanto a questa modificazione della linea programmatica, si ebbe una parallela e positiva ricerca di linea artistica. A questa, il Teatro arrivò gradualmente attraverso una serie di tentativi che culminarono nel repertorio della tournée compiuta nell'estate del 1960 dal Teatro in America latina. Tale tournée venne posta sotto il titolo complessivo *Il sentimento popolare nel teatro italiano* giacché il repertorio era tutto, o quasi tutto imperniato sulla figura del personaggio popolare. Citiamo i titoli più significativi: *Miles Gloriosus* di Plauto, *La Moscheta* del Ruzante, *Bertoldo a Corte* di Massimo Dursi, *Antonello Capobrigante* di Ghigo De Chiara, *La giustizia* di Dessì. Un po' fuori tema appariva *L'uomo, la bestia, la virtù* di Pirandello, opera che comunque tra quelle dell'autore siciliano è, assieme a Liolà, una di quelle più ricche di umori popolari.

Progressivamente, sotto la Direzione De Bosio, la tematica dello Stabile di Torino andò arricchendosi di motivi. Oltre al tema del personaggio popolare, si ebbe quello del rapporto uomo-storia, quello della ricerca teatrale nel mondo contemporaneo, quello della valorizzazione del repertorio contemporaneo italiano, assieme a quello della rilettura dei classici; sul piano drammaturgico l'idea di teatro totale divenne uno dei perni dell'attività.

Si deve precisare a questo proposito che la linea del Teatro, spesso più teorica che coerentemente riflessa in tutta l'attività, fu strettamente e, in certo modo, esclusivamente legata alla persona del Direttore Artistico. Negli anni sessanta, infatti, andò progressivamente deteriorandosi lo spirito di équipe che aveva animato il Teatro nella fase più difficile della sua affermazione.

L'accentramento produsse, tra le altre conseguenze, l'isolamento del Teatro nell'ambito della città: isolamento che si concretò ad un certo momento addirittura nella soppressione della Commissione di Lettura, cioè dell'unico organo ufficiale di rapporto culturale e democratico con gli ambienti cittadini. E' innegabile che la Commissione di Lettura era andata col tempo incartapecorendosi, ma probabilmente ciò che occorreva non era la sua soppressione ma il suo rinnovamento.

Questo insieme di fatti fece sì che il Teatro divenne sempre più una Compagnia a grandi protagonisti e sempre meno una Compagnia Stabile e un organismo culturale nel senso originario del termine.

Verso il 1965-66 si cominciò a capire da taluni che lo stesso sviluppo delle Compagnie private, le quali, nelle loro manifestazioni migliori, raggiungevano ormai risultati artistici non inferiori a quelli dei Teatri Stabili, rendevano superata la linea politico-artistica che questi ultimi stavano seguendo. In altre parole si sentì la necessità di recuperare l'idea primaria di ente culturale, dialettico al suo interno, aperto alla problematica, frutto di un lavoro di équipe, in stretto collegamento con il suo habitat: teatro, ma non solo teatro.

Così, al di là delle varie motivazioni politico-organizzative che presiedettero nel caso specifico all'avvenimento, si giunse alla costituzione di un Consiglio di Direzione dello Stabile di Torino, formato da critici e studiosi di teatro. Era questo un tentativo di ridare articolazione al

l'Ente, ma tentativo ibrido in quanto l'accentramento direzionale e decisionale permaneva inalterato. Donde, oltre agli urti con la Direzione Organizzativa, la crisi del febbraio del 1968.

La prova di quanto l'Ente fosse ancora legato alla figura del Direttore Artistico unico e di come mancasse un humus di lavoro collettivo, è data dalla situazione in cui venne a trovarsi il Teatro quando De Bosio lo lasciò, nel caso specifico, alla vigilia dell'allestimento di uno degli spettacoli più impegnativi: *Il Suggestore nudo*.

La nuova Direzione dovette in pratica partire da zero, e, purtroppo, in conseguenza della scarsità di tempo a disposizione, improvvisare.

Dal punto di vista culturale *Il Suggestore nudo*, che avrebbe dovuto essere la prima riproposta critica del Teatro Futurista in Italia, fu una grossa occasione perduta.

E' doveroso precisare che nel complesso la Direzione De Bosio ebbe l'indubbio merito di consolidare l'Ente, di permettergli di inserirsi autorevolmente tra i maggiori teatri a gestione pubblica italiani e di affermarsi con prestigio sul piano internazionale (con le tournées in America Latina, in Francia, Belgio, URSS, Polonia). Sul piano artistico e culturale essa poté vantare alcuni spettacoli di prim'ordine (*Cameriera brillante* e *Bugiardo* di Goldoni, *Se questo è un uomo* di Primo Levi, *La resistibile ascesa di Arturo Ui* di Bertolt Brecht) e soprattutto la coerenza e coraggiosa impostazione e realizzazione dell'operazione Ruzante.

Dopo le dimissioni di De Bosio, la Direzione del Teatro venne affidata ad un membro del Consiglio di Amministrazione, Daniele Chiarella, affiancato dal Consiglio di Direzione.

La stagione 1968-69, ebbe, per esplicito riconoscimento del Consiglio di Amministrazione, un carattere transitorio e sperimentale, in attesa di risolvere il problema direzionale in forma più stabile. Anche dal punto di vista artistico e culturale, la stagione ebbe, non solo per le diverse istanze manifestatesi in seno alla Direzione, ma anche per saggiare il terreno e ricavarne un orientamento per il futuro, un carattere eminentemente composito. Furono programmati, infatti, spettacoli di netta impronta tradizionale (vedi in proposito la collaborazione con la Compagnia dei Giovani) accanto ad altri di orientamento drammaturgico, di cui raramente i Teatri Stabili italiani avevano dato prova (vedi la collaborazione con Pasolini e con Quartucci).

Con la stagione seguente prevalse il criterio della Direzione collegiale, affidata, al termine del mandato provvisorio di Chiarella, ai Membri del precedente Consiglio di Direzione, Giuseppe Bartolucci, Federico Doglio, Nuccio Messina e Gian Renzo Morteo. Tale designazione venne a significare che il Teatro Stabile di Torino intendeva riaffermare la propria caratteristica di Ente di propulsione culturale, articolato nella propria attività e pertanto non imperniato prevalentemente o esclusivamente sulla produzione di spettacoli. La pluralità dei componenti la Direzione avrebbe dovuto assicurare un rapporto dialettico anche in seno al teatro e pertanto consentire una più ampia e sensibile possibilità di rispecchiamento e di elaborazione all'interno dell'Ente, delle sollecitazioni provenienti dalla Città e dalla Regione.

Il cartellone della stagione 1969-70 rappresentò una sorta di contemporaneo degli estremi che avevano caratterizzato la stagione precedente, nell'intento di estendere le possibilità di comunicazione con il pubblico. Tra l'altro venne riaffermato l'interesse per l'autore italiano e, sia pure in forma attenuata, per la sperimentazione. La nuova Direzione, sia per consentire un assessment dell'attività, sia per consolidare il rapporto col pubblico locale, nello spirito di un servizio in primo luogo regionale, decise di rinunciare, almeno per un certo periodo, ad ogni attività di puro prestigio. Per contro, tra l'altro, si pose il problema del pubblico popolare dei quartieri periferici della città, a livello non solo di servizio pubblico esteso alla cintura urbana, ma anche drammaturgico

Nel complesso la stagione presentò, sulla sollecitazione della molteplicità dei problemi e dei bisogni, da tempo trascurati, un eccesso di iniziative e pertanto una certa dispersione.

Di qui la necessità per la stagione 1970-71 di raccogliere le fila e di puntare in modo più preciso sulla qualità degli spettacoli e delle manifestazioni, anche per affrontare in modo cosciente i problemi di un pubblico più vasto e differenziato: 12.000 abbonati di cui 4.000 giovani; 154.000 spettatori in Torino e 32.000 in Regione, con un totale generale comprese le tournée di 242.000 spettatori.

Anche da questo punto di vista ancora una volta un problema di fondo che il Teatro deve risolvere è quello del rapporto col pubblico e dei modi di tale rapporto. L'istituzione di un Corso di Animazione Teatrale tende in parte a creare le premesse per la formazione degli strumenti operativi di tale settore.

Sempre per l'immediato futuro, il Teatro ha in programma, accanto alle iniziative artistiche e culturali che lo caratterizzano, uno sviluppo dell'attività regionale, in collaborazione con gli enti locali ed in particolare con l'Ente Regione, per meglio inserirsi nel nuovo ordinamento amministrativo del Paese.

Avendo rinunciato alla direzione unica, ed in particolare alla direzione affidata ad un regista, lo Stabile di Torino dovrà nel prossimo avvenire giungere a sostituire sempre meglio ad una linea artistica personale una precisa e ben definita linea culturale di gruppo, in modo da lasciare, per contro, su tale base, un'ampia libertà artistica ai registi ospiti e collaboratori.

### c) Andamento culturale ed organizzativo e prospettive di sviluppo.

#### *Rapporto-espansione con la Regione e le provincie.*

Il Teatro Stabile di Torino ha accentuato la sua natura regionale e cittadina, corredando i principali centri della regione e delle provincie di una serie di servizi culturali e teatrali (ossia spettacoli e manifestazioni, queste ultime in particolare dalla stagione in corso) per i quali occorre ora, se si vuole pensare a un loro sviluppo organico, una specifica organizzazione.

Lo stesso repertorio e le stesse attività animatrici dovranno via via sorgere ed estendersi tenendo presenti e facendo propri i suggerimenti e le esigenze dei vari centri della Regione e della Provincia, ed in questo senso è auspicabile la formazione di una Commissione Regionale coordinatrice dei rapporti (già formulata quest'anno nel corso di riunioni preparatorie). Dall'Ente Regione e dalle Provincie il Teatro Stabile si attende anche contributi economici in cambio del servizio culturale e artistico offerto, soprattutto in vista della espansione dei rapporti stessi.

Il consuntivo dell'attività regionale svolta negli ultimi sette anni e la crescente sollecitazione collaborativa che viene dalle varie provincie del Piemonte e dalla Regione Autonoma della Valle d'Aosta, sono la più precisa indicazione di uno dei principali obiettivi che il nostro Ente, quale massimo organismo teatrale della regione, intende affrontare per la programmazione delle prossime stagioni. Programmazione intesa non solo in funzione di un adeguato sfruttamento dei propri spettacoli, ma anche come servizio culturale a disposizione delle Amministrazioni pubbliche e del mondo della scuola; nonchè come centro di appoggio, di consulenza e di propulsione per l'organizzazione di un efficiente circuito, in modo che le varie città (praticamente tra loro «consorziate») possano fruire anche di spettacoli degli altri Teatri Stabili o delle più importanti formazioni a gestione sociale.

Alla distanza, l'attività regionale del Teatro Stabile di Torino può portare ad una sostanziale modifica della struttura dell'organismo, soprattutto in rapporto alla creazione dell'Ente Regione.

### *Sedi stabili nei quartieri cittadini.*

Per quanto riguarda la periferia il Teatro Stabile nell'ultima stagione ha preso contatto diretto con quattro quartieri, allo scopo di costituire un legame culturale e teatrale non improvvisato né aleatorio con la cittadinanza, tenendo conto della condizione sociale e della qualità culturale degli abitanti di quei quartieri, in genere sprovvisti di rapporti collettivi che non siano di natura strettamente politica o religiosa.

L'iniziativa quest'anno, onde evitare una sua dispersione - polverizzazione, viene concentrata su due quartieri: Le Vallette e Mirafiori Sud, laddove cioè il Teatro Stabile ha potuto costruire sedi o agganciarsi ad altre sedi, nell'intento di approfondire questo rapporto con i quartieri, ed allo scopo di interessare in concreto altri Enti culturali e lo stesso Assessorato al Decentramento. La vita collettiva dei quartieri infatti non può non organizzarsi culturalmente a vari livelli e per diverse vie, il Teatro Stabile potendo offrire una sua esperienza teatrale, ma certamente non potendo assumersi l'intero compito della diffusione culturale.

Il Teatro Stabile, peraltro, per quel che lo concerne teatralmente, ritiene che si tratti non soltanto di un dovere di distribuzione della cultura, in questo caso (rapporto centro-quartiere nell'ambito della città), ma anche di una verifica di lavoro e di un arricchimento di ricerca, come processo di ricambio e stimolo di rinnovamento delle forme di comunicazione e delle stesse forme artistiche.

Il Teatro Stabile pertanto si dichiara disponibile nei confronti di una attività che il Comune ha già preso in considerazione a livello casa-sport-servizi sociali, e che non può non affrontare anche a livello culturale, unitariamente, cioè con una serie di *luoghi* di incontri e di *modi* di intervento che tengano conto della realtà sociale ed umana della vita dei quartieri.

### *Corso di Formazione dell'Attore come centro di iniziativa culturale.*

Il Teatro Stabile di Torino inaugura quest'anno il Corso Biennale di Formazione dell'Attore, abbinandolo ad un Seminario per Animatori, dopo una serie di esperienze utili degli anni scorsi. Sembra valida anzitutto la destinazione della Scuola ad elementi residenti nella Regione, come strumento propulsore delle forze giovanili piemontesi; ed altrettanto valida sembra la destinazione professionale degli elementi che partecipano alla Scuola per una loro utilizzazione immediata nell'ambito dell'attività dello Stabile (le scuole nazionali — vedi quella di Roma — per un verso disperdono i diplomati sul mercato indifferenziato, e per l'altro verso gli Stabili stessi non danno alcuna garanzia e verifica di lavoro ai propri diplomati).

Il Teatro Stabile ritiene che si debba rafforzare il Corso di Formazione dell'Attore, sia portando alla classificazione ed all'autonomia di vera e propria scuola (in questo senso si sono compiuti alcuni passi verso l'Assessorato alla Pubblica Istruzione del Comune per una possibile ed economica sistemazione degli insegnanti, sia verso l'Assessorato alla Pubblica Istruzione della Provincia per un allargamento tecnico-professionale della Scuola in grado di godere aiuti dallo Stato), sia facendone un vero e proprio centro di iniziative.

Alla distanza essa può coprire il rapporto con le scuole, mediante corsi allargati e lezioni collettive per allievi, oltre che intervenire direttamente sugli insegnanti mediante seminari di addestramento; essa altresì può venire in aiuto, culturalmente e tecnicamente, ai vari gruppi spontanei della città e della Regione, cui di solito il Teatro Stabile offre per il momento soltanto la sede per le rappresentazioni, e per i quali tuttavia è necessario (del resto è anche richiesto dagli interessati) un rapporto a livello artistico culturale.

La qualificazione specifica della Scuola, infine, dovrebbe avvenire sia come insegnamento (attori, animatori, tecnici), sia come metodo (adde-

stramento a gruppo, individuazione delle tecniche, ricerca drammaturgica, spirito animatore, ecc.), sia come proposta di spettacoli (per le scuole in particolare, come contatto diretto con i giovani ed il loro modo di esprimersi), secondo un'espansione tecnico-organizzativa ed una specificazione artistico-relazionale, in questo senso tendendo a diventare un punto di riferimento a carattere nazionale.

### *La drammaturgia alfieriana in prospettiva.*

Il Teatro Stabile di Torino non può dimenticare di avere la fortuna di possedere, nella sua tradizione nazionale drammaturgica, un riferimento culturale specifico riscontrabile a livello europeo, cioè la figura e l'opera di Vittorio Alfieri; e quindi deve attrezzarsi, nel più breve tempo possibile, ad affrontare organicamente e continuativamente le opere teatrali dell'Alfieri.

Questo può avvenire dal punto di vista organizzativo mediante un allestimento annuale, mediante convegni di studio, ecc., soprattutto pensando ad uno sfruttamento « estivo » in collaborazione con altri organismi (la Provincia di Torino e il Centro di Studi Alfieriani). Ciò deve anche avvenire dal punto di vista artistico, mediante un addestramento degli interpreti (all'interno del Corso dell'Attore e della compagnia stabile) al verso alfieriano su cui abbiamo esempi anche insigni, ma abbastanza individuali e sporadici e non un esempio collettivo e duraturo di « complesso » (una singolare prova di *resa* del verso alfieriano è già avvenuta con la realizzazione del *Bruto II* e la partecipazione del nucleo della Compagnia Stabile).

È da prevedere, parallelamente, una capillare esposizione a livello scolastico (dalle Università alle scuole superiori, ecc.) del *sensu* delle tragedie alfieriane, in collaborazione con il Provveditorato agli Studi e con i Presidi, in modo da attivare concretamente l'interesse degli spettatori *ideali* dell'opera alfieriana.

### *Le linee di un repertorio estetico-sociale.*

Le linee del repertorio del Teatro Stabile di Torino non possono che uscire dal contesto operativo in cui ci si è mossi nell'ultimo biennio, in quanto elementi di un discorso che implica sia l'organizzazione tecnica che i rapporti con il pubblico, nell'intendimento generale della linea che il Teatro Stabile si è data.

Essi possono concretarsi in alcuni punti informativi:

1) la individuazione dei « classici » contemporanei come testimonianze delle alternative in cui la società oggi si muove, e quale strumento di dibattito ideologico (l'esempio significativo de « Il sogno » di Strindberg dell'anno scorso e quello del « Woyzeck » di Büchner e di « Puntilla » di Brecht di quest'anno) senza schemi e senza soluzioni;

2) la ricerca della tradizione puntando sull'Alfieri come irradiazione di un modo di « fare » tragedia e come stimolo interpretativo del verso italiano tragico;

3) la offerta di una drammaturgia italiana di oggi non tanto attraverso autori-opere di moda o di passaggio quanto attraverso la messa a punto collettiva di problemi sociali e morali altamente comunicativi (vedasi la esperienza attuale Lajolo-Fusi-Olmi per « Fiori rossi al Martinetto », e la proposta del tema sull'immigrazione a Torino per l'anno prossimo);

4) la ripresa della « sperimentazione » né formalizzante né politicizzata e nell'ambito di una drammaturgia non soltanto italiana, nei due versanti di laboratorio (abbinata quindi al Corso di Formazione dell'Attore) e di comunicazione (abbinata quindi al rapporto con il pubblico « nuovo » di periferia).

### *La Compagnia Stabile come elemento qualificante.*

Il problema della compagnia stabile in un organismo qual è quello del Teatro Stabile di Torino non si può configurare astrattamente, cioè accennando soltanto all'esigenza di avere una compagnia stabile, quanto concretamente. Da un lato bisogna riferirsi alla non esistenza assoluta di un benchè minimo gruppetto di attori attorno al Teatro Stabile all'atto del cambio avvenuto due anni fa nella Direzione, senza nemmeno avere un retroterra di ragazzi di scuola su cui fare affidamento, e senza possedere un ricambio immediato e sicuro con cui affrontare le nuove stagioni.

Dall'altro lato bisogna riferirsi allo sforzo non indifferente, e per molti aspetti salutare anche se rischioso, di costituire nelle ultime due stagioni un gruppo di interpreti che facessero da amalgama e che si sperimentassero in concreto su un modo di agire drammaturgicamente aperto e disponibile.

È probabile che quest'anno si realizzino i vantaggi di questa operazione, nel momento in cui il gruppetto di attori, affiancato da questa o quella partecipazione necessaria, saprà imporre oltre che assimilare una determinata esperienza di lavoro, in modo da garantire una resa la più possibile unitaria, e in modo da godere la fiducia del pubblico, che li ha visti maturare a poco a poco; tanto più che quest'anno alcuni di costoro avranno parti non soltanto di rilievo ma anche di protagonisti, e che gli stessi registi non soltanto hanno accettato di avere con sé ma hanno proposto di usare appunto in quelle parti protagonisti.

Non si può non riaffermare qui a questo punto la validità operativa e culturale di una non univoca « voce » artistica, in particolare di un unico « regista » che agisca per tutta la stagione o per gran parte della stagione in un momento di differenziazione sia di modi di lavoro che di rapporti con il pubblico, e soprattutto in un momento di crisi della regia per se stessa intesa come organizzatrice e guida dell'animazione teatrale tutta quanta. Il confronto dei registi e del loro modo di lavorare, in effetti, può aver dato una parvenza di eclettismo all'intendimento ed all'operatività del Teatro Stabile, nelle recenti stagioni; ma questo eclettismo è destinato a sparire o comunque ad incidere sempre meno, nel momento in cui il nucleo di lavoro dello Stabile può contare non soltanto sull'appoggio culturale e organizzativo della Direzione, ma anche su quello operativo di attori e di tecnici stabili ed addestrati.

Operando in questa direzione, ci si è anche preoccupati di estendere al massimo l'utilizzazione di attori e tecnici residenti a Torino e di facilitare una sistemazione residenziale stabile a Torino di attori e tecnici provenienti da altre città ma utili all'attività dell'Ente. In pratica oggi il 90% dei tecnici del Teatro Stabile è residente a Torino e la compagnia stabile è formata per circa il 70% da attori abitanti con la famiglia nella nostra città.

### *Il ricambio e l'approfondimento del pubblico.*

Il problema del pubblico naturalmente è quello che sta a monte di tutta la attività dello Stabile: in che misura cioè esso corrisponda, nella sua entità numerica e nella sua qualità partecipativa, alle esigenze ed alle aspettative della cittadinanza tutta quanta per quella sua parte che si rivolge al teatro; in che misura poi, differenziato sociologicamente e per età, questo pubblico sia soddisfatto dell'attività stessa, in base alla sua educazione, alle sue esperienze, al suo modo di intendere l'attività teatrale, alla sua stessa possibilità di accedervi.

Due anni fa fu impostato un lavoro specifico nei confronti dei giovani, sia favorendoli attraverso il prezzo degli spettacoli, sia indirizzandoli verso certe manifestazioni culturali; ed il numero dei quattromila abbonati giovani attuali conforta su quel tipo iniziale di lavoro, dal momento anche che si tratta in gran parte di quei giovani che il Teatro

Stabile ha cominciato a frequentare nelle scuole anni e anni fa con spettacoli, manifestazioni, incontri, dibattiti. Risulta allora abbastanza chiaro che il pubblico giovanile non soltanto è entrato nell'attività dello Stabile, ma che è destinato ad avere sempre maggiore influenza proprio con la sua presenza numerica oltretutto con la sua qualità di portatore di nuove esigenze.

Ripromettendosi quest'anno il Teatro Stabile un sondaggio del suo pubblico in modo da identificarne la provenienza sociologica e da individuarne le aspettative, è chiaro che l'intendimento non è soltanto di organizzare una serie di dati statistici quanto di avvicinare fisicamente e di rendersi conto della entità del legame che oggi anima il nostro abbonato, e in che misura questo legame di conseguenza possa diventare più stretto, più socievole, al di là dell'occasione dell'abbonamento e della frequentazione degli spettacoli.

Non potendo, date le strutture esistenti, intrecciare un utile rapporto, al di là di un certo numero di presenze per spettacolo, è chiaro che si deve intensificare la qualità del rapporto con coloro che da anni o appena venuti sono diventati o stanno per diventare in un certo senso fedeli all'attività dello Stabile, proponendo e propagandando appunto una frequentazione sollecita e attenta che permetta di intensificare il rapporto a più livelli secondo quanto il Teatro Stabile concretamente si propone.

Ciò che conta, in particolare per il pubblico nuovo, quello già incontrato sporadicamente in periferia l'anno scorso e con il quale da quest'anno si intensificheranno per mezzo di strutture rapporti più stretti, è non soltanto l'incontro duraturo, ma lo scambio di esperienze, nell'ambito pertanto di una corretta individuazione delle reali possibilità e delle finalità non univoche di un Ente pubblico in movimento, alla ricerca di una sua espansione, e di un suo modo di esprimersi, necessariamente ed oggettivamente, in più direzioni e attraverso diverse forme di promozione e di animazione.

### *Rapporti interni e coordinamento degli organismi culturali.*

La Direzione del Teatro Stabile allo scopo di rendere più duttili e aperti i rapporti interni di lavoro e di programmazione intenderebbe costituire un Comitato del Teatro al quale sarebbero invitati a partecipare membri della compagnia, tecnici, impiegati, scrittori, registi, operatori della scuola e di altre attività nell'ambito dell'attività stagionale e secondo criteri di rappresentanza, in numero non superiore a 9-11 persone, con le quali stabilire un contatto almeno mensile sulla base di incontri e di esperienze di lavoro. Inoltre la Direzione del Teatro Stabile intenderebbe farsi promotrice di un Comitato in collaborazione con gli enti culturali più significativi della Città, sia per trarne vantaggio dal punto di vista dell'esperienza, in quanto ciascun Ente ha un pubblico e attività differenziate ma complementari, sia per dare concreto avvio a quell'opera di coordinamento della cultura a Torino che è tra le esperienze più sentite non soltanto a livello di operatori ma anche di pubblico.

### *Utilizzazione delle sale-luoghi dello spettacolo.*

Il Teatro Stabile di Torino non può non pensare in termini di lunga scadenza ad una grande sede stabile che sia il luogo degli spettacoli, dell'attività culturale e degli uffici organizzativo-amministrativi. Una simile sede stabile dovrebbe costituire un punto di riferimento globale dell'attività del Teatro Stabile, con una proiezione verso la città in senso artistico o culturale e sociale.

La destinazione del Teatro Alfieri o di qualsiasi altro organismo architettonico centrale ci permette, a solo titolo di ipotesi, di considerare un complesso architettonico in grado, come luogo teatrale e come com-

plero urbanistico, di soddisfare un allargamento del pubblico data la capienza (più o meno flessibile per accorgimenti tecnici), di raggiungere un potenziamento dell'attività artistica tendenzialmente unitaria e aperta (con un'assimilazione di vari modi di far spettacolo in virtù della flessibilità del luogo « stesso »), di espletare senza traumi di rinvio quella funzione sociale che gli compete mediante una complementarietà di esperienze da portare e da ricevere dai « luoghi » del decentramento (considerato quest'ultimo come un elemento di espansione « complementare » del pubblico e della sua conformazione, degli spettacoli e delle loro qualità).

Per un progetto a breve distanza le stesse considerazioni valgono per il teatro Gobetti, come « piccola » sede, peraltro via via destinata a trasformarsi a sede della scuola e delle attività connesse (corso di formazione, laboratorio, incontri culturali, dibattiti, manifestazioni artistiche) e a luogo di incontri di gruppi teatrali cittadini e non cittadini, e senz'altro insufficienti alle esigenze di rappresentazioni largamente popolari con una fetta di pubblico la più larga possibile. L'attuale impostazione del lavoro comunque tende da un lato a rivalorizzare il Gobetti come strumento culturale e sperimentale, in grado di recepire un certo numero di spettacoli selezionati, di essere la sede del lavoro di scuola e di ricerca e di aprirsi culturalmente in molteplici modi alla città; dall'altro lato a prospettare il teatro Alfieri come sede naturale degli spettacoli più « aperti » e più « impegnati » e più « popolari », sia per la quantità di attori, sia per la consistenza del testo, sia per le forme dello spettacolo, con la possibilità concreta di favorire certe categorie di spettatori meno abbienti (lavoratori, gruppi aziendali, ecc.) o appartenenti a generazioni nuove (studenti, organizzazioni artistiche, ecc.) e nello stesso tempo di rispettare l'impegno con gli abbonati nel miglior modo possibile, favorendo la loro collocazione, la loro data ed il loro « servizio ».

#### *Programmazione economico-artistica dell'attività culturale.*

In considerazione dell'attività di propulsione e di animazione che il Teatro Stabile intende svolgere, accanto alla produzione degli spettacoli, come necessità di un rapporto culturale con la cittadinanza da ampliare ed approfondire concretamente a più livelli, è da augurarsi che il Comune convogli presso il Teatro Stabile, o comunque si avvalga della collaborazione del Teatro Stabile per tutte quelle iniziative e quegli organismi in particolare di quartiere attualmente di sua progettazione e sua disposizione.

Ciò significa che Biblioteche Comunali, luoghi sociali, sedi cinematografiche, servizi scolastici, ecc. ecc., possono avere un concreto aiuto dal Teatro Stabile sia come disposizioni di energie sia come utilizzazione di materiali; d'altro canto questo significa per il Teatro Stabile arricchimento del suo pubblico oltre che uno svolgimento di vera funzione culturale, in considerazione anche delle persone e dei settori che verrebbero in tal modo ad affiancarsi operativamente al Teatro Stabile stesso.

Tutto ciò può essere impostato ed organizzato a lunga o media scadenza (con un minimo di due bienni) e necessita naturalmente di un piano che potrà essere studiato e programmato con le persone ed i settori interessati, sia dal punto di vista culturale che da quello organizzativo, con un parallelo contributo economico soprattutto per quanto riguarda persone e strutture.

## **PARTE SECONDA**

### **a) Situazione attuale di bilancio.**

L'attuale situazione di bilancio del Teatro Stabile di Torino va esaminata da una parte alla luce delle attività svolte o programmate dal-

l'Ente e dall'altra nell'ambito della situazione nazionale nel settore degli Enti pubblici dello spettacolo.

Ambedue le linee di esame portano a risultati positivi nei riguardi delle gestioni economiche del nostro Ente.

Anzi tutto, a conferma di quanto era stato previsto nel documento programmatico della Direzione, l'ultima stagione (la 69-70) è stata caratterizzata da un effettivo contenimento delle manifestazioni di puro prestigio a tutto vantaggio del lavoro da attuare nel territorio cittadino e regionale. La spesa è quindi rapportata ora, in modo concreto e reale, al lavoro che l'Ente svolge nel territorio di competenza.

Sono conseguentemente aumentate in modo sensibile le iniziative economicamente non produttive, quelle iniziative che — accanto alla riconferma dei prezzi a livelli accessibili per tutte le categorie di spettatori — maggiormente giustificano il servizio pubblico di un organismo culturale.

La situazione nazionale ci permette di esaminare il costo effettivo del lavoro teatrale, negli anni '60 e nelle prospettive degli anni '70, costo che è aumentato a causa dell'aumento sia del costo del personale artistico e tecnico, sia del costo della materia prima da utilizzare per gli allestimenti degli spettacoli (legname, ferro, tela, colori, ecc.).

Gli stessi Teatri Stabili che ancora non svolgono ampia attività regionale hanno accumulato in questi anni un notevole passivo nel bilancio generale di gestione.

A quell'invito anacronistico a tirare i remi in barca, spesso rivolto dal Ministero dello Spettacolo ai teatri a gestione pubblica, la risposta è venuta con l'eliminazione di attività istituzionali: chiusura di scuole di recitazione, riduzione delle attività culturali, sospensione delle iniziative editoriali e così via. Comunque alcuni organismi affrontano il lavoro stagionale con scoperture di cassa, cioè prestiti presso Banche e privati, che si aggirano attorno ai 250-300 milioni per ogni Ente. L'attuale situazione di bilancio del nostro e di tutti i Teatri Stabili assumerebbe un aspetto ancora più positivo se fosse esaminata in rapporto alla precisa utilizzazione delle spese per servizi ed attività varie che costituisce una specifica attenzione dei Teatri Stabili in confronto a quanto avviene in altri settori dello spettacolo.

Gli stanziamenti di contributi da parte dello Stato sono minimi rispetto al servizio culturale realizzato dai teatri a gestione pubblica su gran parte del territorio nazionale e condotto avanti con l'apporto disinteressato degli uomini negli ultimi due decenni, oltre che con ingente sacrificio economico degli Enti locali, primi fra tutti i Comuni chiamati a patrocinare l'attività dei loro teatri.

Il bilancio del Teatro Stabile di Torino presenta un ammontare di entrate e di uscite attorno ai 650-700 milioni; nelle entrate figurano per quasi il 50% gli incassi ed i proventi dovuti all'attività dell'Ente (abbonamenti, vendita di biglietti a spettatori occasionali, affitto del Gobetti a terzi, prestazioni pubblicitarie); ciò comporta una costante precarietà nella gestione economica, in quanto il peso maggiore del bilancio viene a gravare su una voce per gran parte imprevedibile come è appunto quella delle entrate per incassi e proventi da attività.

Nelle spese, il 50% viene assorbito dalle paghe degli uffici, dei tecnici e soprattutto degli attori chiamati ad interpretare i vari spettacoli dell'Ente. Un peso notevole è rappresentato dai contributi assistenziali e dalle trattenute di borderò (erario, ige, diritti d'autore, diritti musicali) che gravano sugli incassi lordi delle rappresentazioni.

Non figura nel bilancio una voce per imprevisti o una cifra per fondo di riserva, che sia sufficiente in rapporto al tipo di attività svolta dall'Ente e quindi a quelle necessità di coprire maggiori spese nel corso della gestione o di far fronte con stanziamenti suppletivi agli imprevisti che necessariamente possono accadere in un lavoro impostato essenzialmente sull'opera di complesso degli artisti chiamati ad operare.

Sono ancora ad un livello molto basso le spese per la voce « animazione culturale » — e cioè editoria e manifestazioni culturali varie — che non hanno mai superato la cifra di 20 milioni. Sono altrettanto basse le spese per « allestimenti », voce questa che dovrebbe assorbire una notevole parte del bilancio trattandosi dell'opera più importante di un teatro d'arte, e quelle per le trasferte e gli affitti di teatri, che dovrebbero, per facilitare i compiti istituzionali dell'organismo, comprendere anche notevoli stanziamenti a favore dell'attività da svolgere su tutto il territorio regionale.

Tuttavia, è opportuno notare che nelle ultime quattro stagioni il bilancio non si è sostanzialmente scostato dalle cifre indicate e quindi l'Ente ha proceduto in una regolare marcia — confermando tutte le attività e, ove possibile, sviluppandole o programmandone altre nuove — senza per questo toccare le voci di uscita del bilancio che avrebbero di conseguenza dovuto condurre a ritocchi alle voci di entrata.

### b) Cause tecniche della situazione di cassa.

Le cause tecniche della situazione precaria di cassa dell'Ente sono essenzialmente due:

1) ritardo nel pagamento dei contributi da parte dello Stato;

2) impossibilità a reperire tutti i fondi necessari alla gestione annuale nei momenti in cui la gestione si fa più convulsa e ampia.

La prima di queste cause dovrà trovare uno sbocco in provvedimenti che sono stati ripetutamente sollecitati al Ministero dello Spettacolo da tutti gli operatori teatrali, provvedimenti che dovrebbero anzitutto consigliare il reperimento di maggiori fondi o per lo meno l'utilizzazione totale di quei fondi che il bilancio dello Stato è in grado di mettere a disposizione delle attività dello spettacolo. Per quanto riguarda il nostro Ente è stata condotta negli ultimi mesi una precisa azione per far sì che il Ministero possa snellire, nei riguardi della propria ragioneria e nei riguardi della Corte dei Conti, alcune pratiche per la liquidazione tempestiva delle sovvenzioni, soprattutto pagando direttamente i contributi assistenziali e previdenziali che i Teatri Stabili devono versare all'ENPALS.

Questa azione del nostro teatro dovrebbe andare a buon fine entro un margine di tempo abbastanza breve e quindi permetterci di ridurre di alcuni mesi il ritardo che abitualmente si è verificato negli ultimi 10 anni nel pagamento dei contributi statali. Infatti la risoluzione della pratica potrebbe portarci, in questo ultimo scorcio del 1970, all'incasso totale dei contributi statali stanziati per la stagione 68-69 il che costituirebbe un notevole passo avanti; con questo sistema, probabilmente entro la prossima primavera noi potremmo essere in grado anche di incassare i contributi stanziati per la stagione 69-70, e quindi di ridurre al limite di durata di un anno il pagamento degli interessi per lo sconto presso la Cassa di Risparmio di tali contributi statali, limite che oggi si aggira sui due anni - due anni e mezzo.

La seconda causa delle difficoltà di cassa è dovuta anzitutto al fatto che all'atto della fondazione del Teatro Stabile il Comune di Torino stanziò il primo contributo per la gestione dell'Ente sul proprio bilancio dell'anno successivo. In concreto la gestione del Teatro Stabile iniziò nell'ottobre del 1955 con il contributo di avviamento iscritto sul bilancio del Comune del 1956; naturalmente questo sistema dovette ripetersi negli anni successivi per non interrompere l'attività del Teatro Stabile e oggi, dilatandosi tale attività, nell'arco della gestione annuale ci troviamo a dover far fronte ad impegni già nei mesi di luglio e agosto su un contributo del Comune che viene stanziato a partire dal gennaio dell'anno seguente; ciò comporta il pagamento di interessi bancari anche per anticipazioni su questo contributo locale.

L'unica entrata che l'Ente riesce ad effettuare in tempo utile è quella relativa alla vendita degli abbonamenti, mentre ritardi si hanno anche sull'incasso degli altri contributi locali per le recite in tutta la regione piemontese.

### c) Problemi dei tempi di programmazione e conseguenti possibilità di intervento del Consiglio d'Amministrazione.

I tempi di lavoro del settore dello spettacolo, così come sono organizzati oggi, spesso non consentono interventi di merito da parte del Comitato Amministrativo soprattutto per i problemi tecnici che caratterizzano il settore stesso: le scadenze del lavoro del Teatro Stabile di Torino sono più volte vincolate alle scadenze e ai tempi di programmazione di tutto il mondo del teatro, che nella maggior parte dei casi comincia a muoversi dopo il periodo feriale di metà agosto.

Oltre a ciò, esistono due considerazioni che possono essere, tuttavia, facilmente superabili: una parziale indisponibilità del Comitato che provoca riunioni saltuarie, irregolari e non adeguate alle esigenze di lavoro della Direzione del teatro.

L'assunzione da parte delle Direzioni succedutesi alla guida del Teatro Stabile di un rapporto di autonomia, che le ha spesso svincolate da un contatto diretto con il Comitato.

Come prima e più urgente sanatoria di questa situazione si propone la impostazione di un bilancio pilota, suddiviso in alcune grandi voci fondamentali, che in seguito, di stagione in stagione, la Direzione potrà approfondire e dettagliare in rapporto alla contingenza per la programmazione annuale. Come prima conseguenza si può ottenere un più costante adeguamento del bilancio preventivo al bilancio consuntivo e una programmazione economica che solleciti un sufficiente anticipo nell'impostazione del lavoro teatrale artistico e culturale.

La relazione che precede indica chiaramente il Teatro Stabile di Torino 1970 quale Ente in movimento e in espansione. L'organismo non si è infatti limitato all'allestimento e programmazione di spettacoli, ma si è ormai inserito nel tessuto sociale della città e della regione, come servizio di propulsione culturale a tutti i livelli. È chiaro che tale linea di sviluppo non può essere frenata soltanto a causa dei problemi economici, anche perché alla distanza altri Enti Pubblici possono diventare sovvenzionatori dell'attività del Teatro Stabile. Sul piano economico l'iniziativa può essere indicata su due linee di lavoro:

1) Interventi per aumentare le entrate e perfezionare il rapporto con la città e la regione:

— Ministero dello Spettacolo, per una più cosciente assunzione di responsabilità nei riguardi dei Teatri a gestione pubblica o attraverso la nuova legge organica sul teatro (inutile ricordare che Lirica, Cinematografia, Circhi e Spettacoli viaggiatori hanno trovato da tempo un ordinamento legislativo), oppure con provvedimenti d'emergenza adeguati all'opera dei Teatri a gestione pubblica che grava ormai in modo preminente sugli Enti locali;

— Ente Regione, per una assunzione di responsabilità verso l'opera che il Teatro Stabile ha svolto in una attività ormai settimanale, attingendo al proprio bilancio e senza precise coperture al rischio affrontato;

— Amministrazione della Provincia di Torino, per la programmazione di nuove iniziative, prima fra esse la Scuola di addestramento professionale e le stagioni estive alfieriane;



— Cassa di Risparmio di Torino, per una più precisa corrispondenza del contributo di quell'Istituto con gli interessi bancari che il Teatro Stabile versa annualmente alla Cassa;

— FIAT, Istituto S. Paolo, Unione Industriale, Camera di Commercio ecc., per trovare un effettivo rapporto con le aziende e gli Enti attorno a cui gravita la massima parte della vita di Torino e della Provincia;

— Aziende, Sindacati, Associazioni culturali, Comuni e altri Enti locali, ecc., per un coordinamento delle attività di consumo del tempo libero che tenga conto dell'importanza che ha in questo settore l'Ente teatrale della Città di Torino.

2) Interventi per facilitare la produzione, eliminando le carenze di cassa:

— istituzione di attività su tutto l'arco dell'anno solare, per dare continuità al rapporto con i fornitori e con le banche e per reperire nuovi contributi atti ad assicurare lavoro continuativo agli attori e ai tecnici;

— possibilità di prestiti da parte della Tesoreria comunale;

— revisione del sistema di anticipazione presso Istituti bancari sui contributi, per facilitarne l'incasso rispetto alle attuali procedure;

— copertura straordinaria « una tantum » da parte del Comune delle esigenze di cassa determinate dalle differenti decorrenze di esercizio del bilancio del Comune e del bilancio del Teatro Stabile, con il ripristino della quota di un terzo del contributo comunale da erogare all'inizio della gestione successiva (1° luglio) per le urgenti necessità operative.



La giacca in pelle di **Matti**  
è stata confezionata dalla

TORINO

*SA. 692*  
5489

<i>Premessa</i> . . . . .	pag. 7
<i>Vita e opere</i> di Bertolt Brecht . . . . .	» 13
<i>Le rappresentazioni</i> di Brecht in Italia . . . . .	» 15
IL SIGNOR PUNTILA E IL SUO SERVO MATTI	
<i>L'edizione di Zurigo</i> (5 giugno 1948) . . . . .	» 21
<i>L'edizione del Berliner Ensemble</i> (12 novembre 1949) . . . . .	» 22
<i>L'edizione di Torino</i> (29 novembre 1970) . . . . .	» 25
La regia e l'interpretazione di Aldo Trionfo (note a cura di Alessandro Giupponi) . . . . .	» 26
Paul Rilla: « Il signor Puntila e il suo servo Matti » . . . . .	» 39
Bertolt Brecht: « Sul teatro popolare » . . . . .	» 47
<i>Materiali.</i>	
Tino Buazzelli: « L'interpretazione di Schweyk » . . . . .	» 57
Giannino Galloni: « Una poesia che si fa cabaret » . . . . .	» 61
Gian Renzo Morteo: « Show storico di gangsters » . . . . .	» 64
L'attore nella società di oggi: sua funzione e sua strumentalità (a colloquio con Tino Buazzelli) . . . . .	» 69
Il lavoro del regista e la scelta drammaturgica (a proposito di Aldo Trionfo) . . . . .	» 77
<i>Saggi</i>	
Maurice Blanchot: « Brecht e il disgusto del teatro » . . . . .	» 96
Roland Barthes: « Il teatro popolare oggi » . . . . .	» 107
<i>Il lavoro teatrale</i>	
Bertolt Brecht: « Indicazioni agli attori » . . . . .	» 117
DOCUMENTI DEL T.S.T.	
Città di Torino / Teatro Stabile 1970 . . . . .	» 129

# Madicon

**confezioni  
in PELLE**

**PRODUZIONE  
PROPRIA**

*grandioso assortimento  
di modelli e taglie*



---

VIA DOMODOSSOLA 63  
tel. 761.593