

**14
anni
di
teatro
italiano**

conversazioni di
G. DE BOSIO e G. R. MORTEO

raccolte da
BRUNELLA PELLEGRINI

**CENTRO UNIVERSITARIO
TEATRALE TORINO**

1959

Teatro del dopoguerra

Nel 1945 anche il teatro italiano usciva dalla guerra. La vita teatrale riprendeva un po' a stento e le prime manifestazioni che diede furono nel settore della rivista. Tuttavia l'interesse era estremamente vivo ed il pubblico abbondante, assetato di spettacoli, dei quali era rimasto privo praticamente durante tutto il tempo del conflitto. Qualsiasi cosa si rappresentasse, le sale di solito erano rigurgitanti. C'era nell'aria una sorta di curiosità e di ansia e si sentiva in un modo estremamente preciso il bisogno di riguadagnare il tempo perduto: non solo quello degli anni immediatamente precedenti, occupati dal conflitto, ma anche dei decenni precedenti, occupati dalla tirannide fascista.

Gli anni dell'immediato dopoguerra sono stati anni di affannosi intensi e disordinati tentativi. Praticamente durante quel periodo il teatro italiano ha fatto una serie di assaggi in tutte le direzioni, alla ricerca di qualche cosa che potesse soddisfarlo e allo stesso tempo soddisfare le esigenze indubie ma scarsamente caratterizzate del pubblico. Si tratta di una serie di esperimenti del massimo interesse, ma guardando a posteriori quanto è stato tentato durante quegli anni, si può dire che è mancata agli uomini di teatro e di cultura italiani una sufficiente chiarezza di idee, per cui la maggior parte degli sforzi compiuti, bisogna convenirne, si è fatalmente sfaldata nel nulla.

Che cosa si cercava nell'immediato dopoguerra? Si cercava, come dicevamo, di riguadagnare il tempo perduto in quanto che il fascismo prima e il conflitto poi avevano interrotto i rapporti del teatro italiano con quello europeo. L'autarchia aveva imprigionato il nostro Paese anche sul piano culturale, obbligandoci ad appagarci di opere e di autori che forse non avevano altri pregi, ma che indubbiamente potevano fregiarsi della qualifica di nazionali. Poco si era saputo in Italia di quanto era successo in Germania tra il 1920 e il 1933 (anno dell'avvento di Hitler) e poco ugualmente si era saputo di quanto di nuovo avevano prodotto gli Stati Uniti d'America negli anni precedenti il conflitto.

Non a caso quindi due dei principali interessi rivelati dalla cultura teatrale italiana a partire dal 1945 sono stati quelli per l'espressionismo tedesco e per il realismo americano. E' lecito affermare che queste due scuole stilistiche hanno profondamente improntato di sé l'opera degli scrittori e soprattutto degli attori e dei registi italiani degli anni immediatamente successivi al conflitto. E' curioso alla distanza di 14 anni rilevare come, ad esempio, la passione per l'espressionismo abbia divampato in tutti i settori dell'attività connessa al teatro e ciò per circa un quinquennio. La collana teatrale pubblicata dagli editori Rosa e Ballo e apparsa in quegli anni è quasi interamente dedicata all'espressionismo, così come praticamente ogni rivista stampata nel medesimo periodo contiene quasi regolarmente uno o più saggi sull'espressionismo stesso. D'altronde non è un mistero per nessuno che dal punto di vista estetico, ad opera del regista Giorgio Strelher, il Piccolo Teatro della Città di Milano è sorto e si è affermato ancora una volta sotto i segni dell'espressionismo tedesco.

Per quanto riguarda il realismo americano basterà dire che il cartellone di tutte le nostre compagnie conteneva almeno uno o due titoli desunti dal repertorio statunitense, con una preferenza per i testi di una qualche audacia se non altro formale (ricorderemo ad esempio in particolare: LA VIA DEL TABACCO, STRANO INTERLUDIO, LA QUINTA COLONNA, LO ZOO DI VETRO, ecc.).

La ricerca del tempo perduto non si svolgeva però solo nella direzione per così dire estera, in quanto molto c'era da riguadagnare anche su un piano prettamente nazionale. Durante il fascismo le scene italiane erano state dominate da una sorta di moralismo ufficiale per cui lo spettatore di teatro aveva potuto formarsi un'opinione del mondo e dell'umanità ed in particolare dell'Italia e degli italiani squisitamente idilliaca. Come la cronaca nera era stata abolita di autorità dalle pagine dei giornali per cui un lettore superficiale poteva farsi l'opinione che nel nostro Paese più nessuno si uccidesse, più nessun delitto venisse perpetrato, più nessun fallimento si verificasse e via dicendo, così dalle scene erano state accuratamente tenute lontane tutte quelle situazioni che contenessero una pur minima problematica inquietante, per cui lo spettatore era indotto a pensare che il regno di bengodi fosse cominciato.

Per reazione a tale stato di cose, nel '45, si cercarono con una specie di golosità tutti quei testi che in qualche modo compivano attentati alla virtù: ciò soprattutto nella ricerca dei testi esteri da rappresentare. Sono infatti gli anni in cui ad esempio le nostre scene rigurgitano di invertiti, di lesbiche, di alcolizzati, di pervertiti di ogni sorta. Di tanto in tanto compaiono anche opere imperniate su temi socialmente « pericolosi », come scioperi e simili. Titoli famosi dell'immoralismo post-bellico sono ad esempio « Adamo », « Fior di pisello », « Maja », « La prigioniera », ecc., in genere cioè titoli che all'estero avevano fatto il loro tempo da almeno un decennio.

Su un piano più strettamente nazionale c'è da sottolineare la fortuna riscossa dal neorealismo (del quale tuttavia gli esempi più classici si sono avuti in sede filmica) il quale costituisce una sorta di denuncia delle insufficienze e storture del nostro costume e della nostra situazione economica con un tentativo di aderenza agli aspetti anche meno morali e puritani della realtà.

Nel quadro del rinnovamento del teatro italiano compiutosi al termine della guerra, rinnovamento che, come dicevamo, consiste in larga parte nella riconquista del tempo perduto sotto il fascismo, un posto importante occupano anche i classici. Non già che questi ultimi fossero stati messi al bando (salvo alcuni casi), ma per il fatto che essi si prestano ad interpretare in ogni epoca in forma concreta pungente ed allusiva al medesimo tempo, le esigenze tipiche del momento. Nel '45 si aveva bisogno di ritornare a qualche cosa di solido e per di più le interpretazioni moderne delle opere classiche erano in qualche modo più efficaci della lezione che spesso impartivano testi scritti per l'occasione: ANTIGONE che si ribella al dittatore simboleggiava il dramma eroico della resistenza ed era in qualche modo più convincente di certi drammi costruiti sul medesimo tema. E ciò perchè ogni classico si può interpretare in senso mitico ma anche, più specificamente in senso politico o ideologico.

La seconda soluzione è quella che è stata adottata abitualmente nel dopoguerra ed è anche quella alla quale si sono attenuti gli scrittori (numerosi) che in quegli anni hanno rielaborato soggetti classici (Antigone, Medea di Anouilh, Le Mosche di Sartre, ecc.).

E' un fatto che al termine della guerra ci si è resi conto che il mondo era profondamente cambiato, che il teatro « digestivo » era ormai un fenomeno irreparabilmente superato e che le esigenze del pubblico, dopo le intense, drammatiche e assillanti preoccupazioni connesse alla guerra e alla dittatura si erano spontaneamente orientate alla ricerca di messaggi spirituali che potessero in qualche

misura ridare un equilibrio psichico ed intellettuale, una fede alla umanità. Ormai era chiaro che il teatro non poteva più essere soltanto uno svago (tanto più che come svago esso contava ormai pericolosi ed agguerriti concorrenti) ma che doveva diventare uno strumento attivo ed alluminante di vita spirituale e sociale, dotato di un linguaggio proprio, moderno, aderente alla sensibilità per un lato primitiva e per l'altro tormentata dei nuovi pubblici.

Si è cercato di trovare nel dopoguerra questo linguaggio? Sì, però è dubbio che ci si sia riusciti. In quegli anni assistiamo sistematicamente al crollo di tutti i « grossi » autori dell'anteguerra dei quali alcuni avevano cercato di rinnovarsi (Viola, Chiarelli, Benelli, ecc.) per adeguarsi alla nuova situazione e alla nuova problematica, accantonando quella prevalentemente coniugale che era stata al centro delle loro opere anteriori e che ormai aveva fatto il suo tempo. In genere, come dicevamo, essi hanno fallito, ad eccezione soltanto di Ugo Betti e di Eduardo De Filippo, il quale è stato forse l'unico autore che abbia saputo unire strettamente una conoscenza attuale con una conoscenza teatrale validamente tecnica (NAPOLI MILIONARIA nel '45, QUESTI FANTASMI nel '46, FILUMENA MARTURANO nel '47). Intanto si affacciavano alla ribalta nuovi autori.

Per alcuni anni L'ABISSO di Giovaminetti riscosse un grande successo: è una commedia che intesse temi in quel momento particolarmente attuali (la guerra, la paura, i traumi psicologici, il tutto espresso in termini piuttosto ambigui) e scritta con uno stile asciutto, suggestivo e un tantino spiritato. Moravia assieme a Squarzina ci dà GLI INDIFFERENTI (riduzione nel noto romanzo), un tentativo notevole ma fondamentalmente soltanto un tentativo. Una menzione merita ancora N.N. di Leopoldo Trieste. Tutti testi che cercano di impostare un'indagine morale ma che ben di rado riescono a realizzare le loro intenzioni.

Il numero degli autori aumenta, i tentativi caratterizzati da un impegno morale si ripetono, ma la produzione di quegli anni rivela in sostanza una timidezza di fondo in vano mascherata da ambizioni spesso sinceramente intellettualistiche. A posteriori ci si rende conto che gli scrittori italiani non riuscivano a trovare una precisa via di sbocco e che quindi brancolavano nel buio. Il pubblico in quegli anni inquieti e tormentosi aveva bisogno che qualcuno gli dicesse

una parola di guida e anche di conforto. Per questo, come dicevamo, nell'immediato dopoguerra non esisteva crisi del teatro: non esisteva sotto l'aspetto di partecipazione del pubblico, in quanto tutte le sale erano regolarmente affollate. Poi, è avvenuto il tracollo. Quel pubblico che accorreva al richiamo delle compagnie ansioso di trovare un aiuto che gli permettesse di risolvere i suoi problemi psicologici e spirituali si sentì deluso. Il teatro non gli offriva che supplementi aggrovigliati di inquietudini e malessere, non lo aiutava ad uscire dalla propria condizione di sconforto, non appagava le sue aspirazioni, e così il pubblico iniziò quella diserzione che già nel 1950 appariva tragica e preoccupante minaccia alle sorti venturose del teatro italiano.

Sebbene il bilancio che siamo venuti tracciando delle attività teatrali italiane dell'immediato dopoguerra non ci consenta di concludere con ottimismo, non per questo si deve essere soverchiamente pessimisti: un aggiornamento della tematica teatrale c'è stato, un tentativo di rinnovare le esperienze pure, le strutture delle compagnie si sono trasformate e modernizzate, nuovi attori e nuovi autori sono nati. Se quella dell'immediato dopoguerra è stata una vitalità per molti versi inconcludente, essa però ha impostato alcuni problemi la cui soluzione costituirà negli anni venturi la fisionomia di base del nuovo teatro italiano (dai teatri universitari ai teatri stabili). Ad ogni modo è un fatto che il teatro non è riuscito al termine del conflitto a rivelare la carica di energia che per contro seppe manifestare il cinema italiano.

E questo perchè? Perchè il teatro a differenza del cinema mancava di quadri dirigenti e di « maestranze » modernamente preparate o quanto meno dotate di un'esperienza tecnica ed organizzativa precisa e solidamente strutturata. E' un fatto che gli innovatori, cioè i soli che nel '45 potessero dire qualche parola convincente erano i giovani ma questi giovani su un piano pratico erano novizi. Quindi più facilmente velleitari che non realizzatori. Aggiungiamo per concludere che il teatro italiano aveva un pesante retaggio di diffidenze culturali da scrollarsi di dosso (gli intellettuali italiani hanno sempre guardato con sospetto le scene) e in tali condizioni, alle quali si aggiungevano non indifferenti difficoltà economiche, non era facile concludere qualche cosa. E' comunque di qui, da questi tentativi e se vogliamo anche da questi errori, che finisce la storia dei 14 anni di teatro italiano dei quali in questa sede di conversazioni ci occuperemo.

Le Compagnie di giro

Il Teatro del dopoguerra è caratterizzato dalla presenza delle compagnie di giro e dei teatri stabili. Due termini che vengono spesso contrapposti come dati estremi di una polemica, di un diverso modo di concepire la organizzazione teatrale. In realtà, non si tratta di un vero e proprio urto, di una contraddizione, anche se esiste la probabilità che uno delle due forme organizzative debba un giorno soppiantare l'altra; e se questo accadrà, quasi certamente a soccombere saranno le compagnie di giro. Qui non affronteremo l'aspetto polemico della questione, ma ci limiteremo a tracciare alcune linee di carattere generale, vuoi sulla storia delle compagnie di giro, vuoi sulle manifestazioni che nel dopoguerra si sono avute nel campo di questo tipo di teatro.

Che cosa sono le compagnie di giro? Formazioni teatrali che non hanno una sede fissa, ma che si spostano di città in città portando i loro spettacoli nei teatri esistenti sulle diverse « piazze ». La loro attività — oggi — ha una durata minore di quella dell'anno solare (sette-otto mesi di attività al massimo); si formano ogni anno, mantenendo talvolta la stessa base di attori, o operando tal'altra radicali mutamenti. Di solito prendono il nome da quelli degli attori in « ditta », che sono ovviamente gli artisti più noti ed affermati della compagnia, anche se quasi mai sono i finanziatori della formazione.

In passato ('800, inizi del '900) le compagnie di giro avevano una durata notevolmente maggiore di quella attuale; erano abbastanza frequenti i contratti triennali, che non di rado venivano poi rinnovati.

L'odierna forma di contratto stagionale presenta ovviamente alcuni lati negativi. La compagnia che lavora in tali condizioni quasi sempre manca di un avvio sufficientemente solido e di soddisfacente affiatamento; d'altronde, avendo vita molto breve, non ha la possibilità di iniziare e condurre a compimento un'approfondita azione di penetrazione nel pubblico. La crisi di cui oggi soffrono molte compagnie di giro è dovuto proprio a questo: all'impossibilità di conquistarsi un pubblico fedele nello spazio di pochi giorni durante i quali lavorano su una determinata piazza: ciò sia per mancanza materiale di tempo, sia per la carenza di una struttura organizzativa adeguata, sia infine per la impossibilità di conoscere a fondo le caratteristiche della città visitata, in modo quindi da poter agire sulla sua sensibilità nelle forme più acconcie ed efficaci.

Chi assiste agli spettacoli delle compagnie di giro? Chi è già « spettatore » cioè chi ha già dimestichezza col teatro, o chi è richiamato di volta in volta da fattori specifici (fama di un certo attore o insieme di attori, notorietà dell'autore rappresentato, campagna di stampa, voci scandalistiche, ecc.). Le compagnie di giro di un tempo avevano invece la possibilità di attuare una penetrazione lenta, ma profonda. La loro permanenza nelle singole città si protraveva per lunghi periodi e talvolta la compagnia si spostava da un teatro all'altro della medesima città, che imparava così a conoscerla e a frequentarne le rappresentazioni. (A Torino, ad esempio, certe compagnie agivano per uno o due mesi al Teatro Maffei o Chiarella e poi passavano per un altro ciclo di rappresentazioni al Carignano o all'Alfieri, quando non si trasferivano invece al Balbo o al Vittorio o in uno dei tanti altri teatri allora esistenti nella nostra città.)

L'importanza di tale fatto è evidente se si pensa al successo riportato oggi da talune compagnie che ormai da parecchi anni rimangono inalterate e che proseguono la tradizione delle vecchie compagnie di giro: la Compagnia dei Giovani, ad esempio, alla quale si

deve il più notevole successo di questo dopoguerra, cioè IL DIARIO DI ANNA FRANK, con 17 giorni di esauriti al Teatro Carignano — un record insuperato.

Una compagnia che si mantiene unita attraverso gli anni riesce a stabilire un aggancio con il pubblico e a procurarsi una maggiore capacità di richiamo. Non è necessario che in essa compaiano nomi particolarmente importanti; è accertato che le compagnie di maggior fortuna sono quelle costituite da un gruppo di complesso dove, sì, incontriamo grossi nomi, ma affiancati da altri in grado di coadiuvarli convenientemente.

Quali sono gli scopi per cui sono nati i Teatri Stabili? Per agire sulla collettività in quel modo in cui oggi di solito non agisce più la compagnia di giro, vale a dire con opera di penetrazione cosciente e sistematica, opera che è diventata particolarmente indispensabile in quanto, in seguito a vicende che sarebbe qui troppo lungo esaminare minutamente, si è determinata la necessità di riconciliare con il teatro una larga parte del pubblico, nello stesso tempo in cui urge formare la nuova leva di spettatori formata dalle giovani generazioni. Per ottenere tale scopo occorre tener presente che il teatro deve soddisfare numerose esigenze per cui, di conseguenza, il teatro ci si presenta sotto numerosi aspetti: il teatro è arte, svago, modo di trascorrere il tempo e soprattutto luogo di incontro; in altre parole, è fenomeno artistico e sociale, al contempo. Nel secolo scorso il teatro era effettivamente tutte queste cose, anche se assai raramente era la prima di esse, cioè arte. A quell'epoca le forme di svago e di passatempo erano molto limitate; non esistevano ancora né il cinematografo né la televisione, gli sport non erano eccessivamente praticati e la motorizzazione di là da venire. Oggi le cose sono molto cambiate per cui molto difficilmente uno spettatore deciderà di trascorrere la propria serata a teatro quando il suo scopo sarà unicamente quello di distrarsi. Il Teatro innegabilmente è una distrazione piuttosto complicata ed esigente: inizia ad una determinata ora, richiede di solito che ci si sposti in misura considerevole dalla propria abitazione, impone quasi sempre un acquisto anticipato dei biglietti, implica normalmente un particolare abbigliamento, e via dicendo. In tali condizioni la persona normale preferisce rimanere a guardare la televisione o scendere nel cinema più vicino; quando addirittura non preferirà salire in automobile o in motoretta per andare a respirare una boccata d'aria in collina...

E' chiaro che il teatro oggi deve affermarsi su un piano diverso. Continua ad essere svago e passatempo ma in misura notevolmente attenuata rispetto al passato. La sua affermazione può verificarsi solo facendo leva su quegli aspetti della sua natura che non sono stati compromessi dalla evoluzione delle cose, facendo leva cioè sull'aspetto artistico e su quello sociale inteso come possibilità di soddisfare le esigenze di contatto umano. Ne deriva che gli spettacoli oggi possono interessare il pubblico solo quando sono di qualità superiore e quando contengono elementi stimolanti tali da ravvivare l'interesse, la discussione o se non altro da suggerire allo spettatore la sensazione di appartenere ad una comunità vivente.

Nell'800, allorché prevalevano le finalità di svago e passatempo, le cose avvenivano ben diversamente. Una Compagnia poteva permettersi di avere anche in repertorio dieci-quindici testi. La preparazione di ogni spettacolo spesso non richiedeva più di un giorno o

due; tutto era fatto in modo molto sommario, senza eccessive preoccupazioni di esattezza. Fino a quella che fu considerata la rivoluzione di Antoine (1887) non esisteva nemmeno il problema degli scenari, cioè di una scenografia adeguata al singolo spettacolo. Tutti i teatri possedevano una specie di arsenale di fondali (giardino, foresta, piazza, salone, prigione, ecc.) che venivano usati indifferentemente per ambientare i lavori rappresentati. Il modo di scegliere i testi non di rado era ancor più sbrigativo; bastava che arrivando in una città una personalità del luogo desse al capocomico un manoscritto di suo pugno perchè normalmente venisse messo in scena. In compenso l'autore trascinava tutti gli amici e conoscenti a vedere lo spettacolo.

In teatro conservava un che di zingaresco, non privo di un certo sapore anche piacevole. Quando una compagnia giungeva in una nuova città, gli attori principali andavano a far visita ai maggiorenti, ai grossi proprietari terrieri, ai banchieri, ai commercianti, lasciando il loro biglietto di visita per invitarli in teatro come ad un ricevimento. Spesso la serata era data in onore di questo o quell'attore (la cosa avviene ancora oggi ma in forma notevolmente diversa); in tale caso il festeggiato aveva l'incarico di accogliere e salutare il pubblico intervenuto andandogli incontro, quasi sempre già in abito da scena, nell'atrio del teatro, e spesso facendo una specie di colletta a proprio favore. (Tali altre notizie si possono trovare ampiamente illustrate nelle memorie di un autore drammatico del secolo scorso, Giuseppe Costetti).

Poi le cose, con l'andar degli anni, sono mutate. L'avvento di fatti nuovi (il cinematografo, soprattutto) ha indotto il teatro a scegliere, come dicevamo sopra, una strada diversa per poter continuare a vivere. Una pellicola cinematografica mediocre, infatti, si trova regolarmente per il pubblico in condizioni di vantaggio rispetto ad uno spettacolo teatrale mediocre. E' fatale che sia così: il film è un prodotto industriale mentre lo spettacolo teatrale è un prodotto artigianale: sul piano della mediocrità l'industria batterà sempre l'artigianato.

Ormai il teatro può sopravvivere solo se riesce ad essere un fatto perfetto ed una manifestazione spettacolare di alto livello. Sul piano della qualità e del valore culturale il teatro non solo resta un fenomeno sociale ed artistico di primaria importanza ma addirittura un fenomeno insostituibile. Tale stato di cose costituisce per le compagnie di giro un problema di risoluzione piuttosto ardua. Lo spettacolo particolarmente curato presenta infatti inconvenienti notevoli, soprattutto di natura economica; le spese di trasporto del mate-

riale di scena sono sempre ingentissime tanto che in alcuni casi hanno determinato il fallimento della impresa. D'altronde l'impossibilità, come dicevamo, di poter contare su un pubblico sicuro e sufficientemente numeroso non giova certamente a semplificare la situazione. Ne deriva che le buone compagnie di giro si sono trasformate di fatto, sotto la spinta della necessità, in organismi molto simili ai teatri stabili, pur non realizzandone totalmente le istanze. Dicendo che le buone compagnie di giro si sono trasformate in organismi molto simili ai teatri stabili, intendiamo dire che esse hanno rinunciato a gran parte del nomadismo da cui dovrebbero essere caratterizzate: le piazze che esse toccano diventano di anno in anno sempre meno numerose e praticamente è lecito affermare che la loro attività si limita quasi totalmente a Milano e Roma. Stando così le cose è chiaro che la ragion d'essere delle formazioni itineranti si riduce di molto, mentre per contro, appare più evidente la giustificazione per l'esistenza dei teatri stabili.

Si tratta di un'evoluzione pressochè fatale la quale d'altronde può considerarsi ormai compiuta in quasi tutti gli altri paesi europei. Difatti il sistema delle compagnie di giro è oggi in vigore quasi esclusivamente in Italia. All'estero l'organizzazione teatrale ha assunto forma e caratteri assai diversi, anche se non sempre positivi. In Francia, ad esempio, i proprietari dei teatri scelgono i testi, formano la compagnia, interpellano un regista, insomma provvedono all'allestimento degli spettacoli. E tali spettacoli resteranno in cartellone nel teatro dove sono nati, per un mese, un anno, o forse più, cioè fino al pieno sfruttamento del « prodotto ». Sarà un altro impresario che a questo punto preleverà la troupe e che la porterà in provincia. L'aspetto più negativo di tale sistema è costituito dal totale accentramento dell'attività drammatica nella capitale, per cui alla provincia vengono riservati solo gli spettacoli ormai esausti. Qualcosa del genere accade in Inghilterra, mentre in Germania si è registrato l'incontrastato prevalere dei Teatri Stabili.

Per quanto doloroso sia non si può fare a meno di ammettere che la crisi che oggi travaglia il sistema delle compagnie di giro è una crisi irrisolvibile in quanto collegata all'evoluzione stessa della società. E' probabile che nel nostro Paese, come in tutti gli altri, solo quando si sia solidificata un'organizzazione di teatri stabili locali, alla quale sia affidato il compito di assicurare il « servizio teatrale » di base, possa risorgere come esigenza di stimolo e di completamento il bisogno e la fortuna di un teatro avventuroso ed itinerante.

Le Compagnie di giro

Chi crede che le compagnie di giro siano sorte all'epoca della Commedia dell'Arte è in errore. Esse sono molto più cariche di anni, anche se durante il 5-600 hanno subito un notevole sviluppo. La storia dei comici girovaghi risale praticamente alle origini del teatro e difatti se ne hanno numerose tracce nella stessa Grecia antica. Quanto meno giova ricordare la famosa storia (leggendaria o meno che sia) di Tespi e del suo carro. Nei tempi antichi le compagnie di giro erano solitamente piuttosto modeste tanto che la loro attività può essere paragonata a quella che oggi svolgono i saltimbanchi.

Notizie curiose sui girovaghi greci si possono ricavare ad esempio da un noto dialogo di Xenofonte, il « Convivio », dove ci viene presentata appunto una troupe di mimi, acrobati, burattinai ecc. che si esibiscono durante una cena alla quale partecipa anche Socrate. Nell'opera di Giovenale, come d'altronde di altri numerosi scrittori latini, sono contenuti frequenti accenni alle compagnie di giro che agivano nelle diverse province romane.

Ritroviamo poi queste formazioni anche nel Medioevo; la loro presenza è testimoniata da numerosissimi vocaboli della lingua medioevale, vocaboli che ovviamente si rapportano a figure del mondo drammatico di quel tempo. Fu comunque durante l'epoca della Commedia dell'Arte che, come dicevamo, le compagnie di giro vennero ad assumere una funzione di primo piano nel quadro dell'organizzazione teatrale, precisando in modo più rigoroso e giuridico la loro struttura: sono stati ritrovati numerosi statuti di compagnie, contratti di scrittura teatrale, alcuni dei quali assai curiosi e particolarmente ricchi. Benedetto Croce ne ricorda alcuni nel suo volume dedicato alla storia del teatro napoletano.

Fu durante il periodo della Commedia dell'Arte che le compagnie di giro conobbero il loro massimo splendore e si può ben dire che esse sono state nel 5-6 e anche 700 le vere fecondatrici del teatro europeo in quanto proprio i comici girovaghi italiani, visitando tutti i Paesi del continente, vi gettarono il seme di una regolare attività drammatica. Le compagnie di giro italiane hanno avuto una funzione stimolatrice particolarmente notevole, raccogliendo ovunque clamorosi successi e ottenendo la protezione delle varie Corti.

Una delle compagnie italiane più fortunate fu quella dei « Gelosi », della quale faceva parte l'incomparabile Isabella Andreini ricordata come l'ammaliatrice del suo secolo e che sposò la fama ottenuta come attrice con quella che le procurarono le lettere nelle quali seppe eccellere (ci restano numerose opere sue, ma purtroppo assai poche di argomento teatrale). La Compagnia dei « Gelosi » si recò in Francia durante il regno di Enrico III vale a dire alla fine del 1500, e vi ottenne un enorme successo, sicché un cronista dell'epoca poté scrivere che essa da sola riusciva a richiamare più gente di quanto non ne facessero accorrere i quattro più celebri predicatori parigini. A tal proposito tuttavia gioca ricordare che la Compagnia dei « Gelosi » era praticamente una delle prime che facesse comparire sulle scene attrici per interpretare ruoli femminili (precedentemente, di solito, tali ruoli venivano affidati ad efebi). E' curioso notare che in quest'epoca, in conseguenza del forte richiamo esercitato dalle scene sul pubblico, richiamo che riusciva anche a distrarre i fedeli dalla partecipazione alle cerimonie religiose, il clero, per battere la concorrenza, iniziò una gara con i teatranti, gara disputata sul terreno dello sfarzo. Ed è proprio di qui, o anche di qui, che ha origine la sontuosità esteriore del rito religioso a partire dall'epoca barocca.

La caratteristica fondamentale della Commedia dell'Arte non è, com'è noto, quella della recitazione improvvisa, bensì quella dell'identificazione di ogni singolo attore con il personaggio rappresentato, tanto che talvolta il nome dell'attore viene addirittura sostituito da quello del personaggio (caso tipico e più frequente quello delle « maschere »). In altre parole ogni attore finiva per interpretare un medesimo tipo. E' ovvio che stando così le cose le compagnie non potevano essere che formazioni di professionisti, esclusivamente dediti alla recitazione, occorrendo una totale assuefazione per poter dar vita al personaggio in scena, tanto più che solitamente, mancando anche il testo, l'attore doveva improvvisare il dialogo in funzione del suo personaggio.

Alla fine del '700 con la crisi della Commedia dell'Arte e con il ritorno in onore della recitazione su testo preesistente, le compagnie di giro subirono una profonda trasformazione, venendo ad assumere caratteri assai simili a quelli odierni. Comunque queste formazioni che andavano di città in città si portarono dietro per molto tempo ancora, sebbene sensibilmente modificate, parecchie tracce della Commedia dell'Arte. La loro vita era molto precaria: uno spettacolo provato nel pomeriggio veniva spesso rappresentato la sera stessa, senza particolari preoccupazioni di scrupolosità. Mancando la rivalità di altre forme di spettacolo, queste compagnie potevano assolvere il loro compito principale, quello cioè di intrattenere il pubblico con spettacoli gradevoli (sia drammatici che comici), forse non sufficientemente curati, ma che avevano il pregio di essere interpretati talvolta da qualche attore di grosso istinto. Accadevano comunque le cose più strane: in certi casi il primo attore pur di primeggiare a tutti i costi non esitava a rubacchiare qualche battuta ai suoi compagni e ciò con un totale disinteresse nei confronti del rispetto del testo. In questo modo si è arrivati alla fine dell'800. Intendiamoci: sarebbe ingiusto e storicamente falso ritenere che le compagnie di giro abbiano avuto soltanto difetti. Esse seppero non di rado essere grandi e serie e sempre, o quasi sempre, un esempio ammirevole di dedizione all'arte drammatica.

In altri paesi (Francia, Germania, ecc.) non si è tardato ad avere fin dal secolo scorso una specie di rinnovamento delle tradizioni comiche. In Italia, invece, i tentativi di rinnovare la struttura delle compagnie di giro sono stati pochi e le innovazioni non sempre positive. Le vecchie compagnie infatti avevano ad esempio il pregio di essere formazioni stabili, nel senso che, come dicevamo, rimanevano unite per lunghi anni, avendo così la possibilità di crearsi un pubblico fedele e precisi schemi di lavoro. Con il passar del tempo queste compagnie hanno progressivamente accorciato i periodi di contratto e quindi di vita in comune. Ciò naturalmente aggravò la loro situazione economica (la riduzione del periodo contrattuale comporta ovviamente da parte degli attori la richiesta di una paga proporzionalmente maggiore), limitando d'altra parte le possibilità di affiatamento fra i vari membri della compagnia stessa e compromettendo la formazione di un pubblico costante.

L'unica novità importante è rappresentata dalla comparsa di un nuovo personaggio: il regista, comparsa che risale circa al 1930. Fino allora aveva campeggiato sovrana la figura del primo attore, che nei casi peggiori si trasformava in mattatore. La comparsa del regista implica il desiderio di dare unità allo spettacolo sia per ciò che riguarda lo stile, sia per ciò che riguarda l'interpretazione. Di arrivare insomma, equilibrando soprattutto la distribuzione delle

parti, ad ottenere uno spettacolo organico e funzionale. Naturalmente, nonostante il regista, l'interpretazione personale del grande attore continuò a predominare per lungo tempo, ma gradualmente gli inconvenienti vennero ad attenuarsi. Fino al termine dei loro giorni Ruggeri, Falconi, la Galli e molti altri continuarono a recitare secondo i vecchi (e per certi aspetti pregevoli) criteri, costituendo in ultima analisi l'unica attrattiva, l'unico autentico valore dei loro spettacoli.

Soltanto nel dopoguerra si è avuta una sostanziale trasformazione della situazione. Le compagnie che insistono a seguire gli antichi metodi oggi hanno in genere poca fortuna, in quanto il pubblico si è adeguato al livello artistico raggiunto dalle compagnie rette da un regista di gusti e di formazione moderna. Gli spettacoli che hanno entusiasmato i nostri nonni molto probabilmente lascerebbero noi del tutto indifferenti e ciò perchè il teatro è strettamente legato alle esigenze tipiche di ogni singola epoca.

Oggi le compagnie di successo sono tutte impostate secondo criteri di interpretazione collegiale: uno degli esempi maggiori è costituito dalla Compagnia dei Giovani. Qui è interessante notare che anche il cosiddetto teatro « leggero » ha subito analoghe trasformazioni. Nell'anteguerra era fatto un po' alla garibaldina, oggi prevale una meticolosa coordinazione (a tal proposito si veda l'evoluzione che si è verificata negli spettacoli di rivista).

L'uomo che in certo senso rappresenta l'innovazione del teatro di prosa si chiama Luchino Visconti. Questo regista, il quale in fondo non ha fatto che importare ciò che gli uomini del cartello avevano realizzato in Francia durante il periodo tra le due guerre, naturalmente aggiornando la loro lezione, ha creato in Italia il gusto per lo spettacolo preciso, rigoroso, di una minuziosità splendida, ma talvolta un po' inutile.

Abbiamo riassunto così nelle grandi linee la trasformazione che si è operata in seno alle compagnie di giro fino a questo dopoguerra, e possiamo immediatamente rilevare come negli ultimi anni sia mancato il colpo di scena, la personalità creatrice e geniale capace di imprimere al nostro teatro una spinta decisiva e innovatrice. In altre parole l'Italia oggi non può vantare nessun personaggio da mettere accanto a Vilar, la cui opera, forse discutibile per alcuni versi, rappresenta comunque il fatto più importante nell'ambito del teatro francese del dopoguerra.

Concludendo diremo che le compagnie di giro si trovano oggi di fronte a questo dilemma: o perdere il pubblico conservando le caratteristiche che un tempo le hanno rese gloriose, o riconquistarlo trasformandosi di fatto in teatri stabili, i quali ultimi, nelle attuali condizioni, hanno la possibilità di soddisfare meglio le esigenze degli spettatori fornendo loro spettacoli più accurati e orchestrati, in una parola meno sommari.

Teatri sperimentali

Tra i fenomeni più interessanti dell'immediato dopoguerra dobbiamo registrare la considerevole fortuna che ebbero i Teatri Sperimentali. Si può dire che ne sorsero ovunque, ad iniziativa dei gruppi più diversi, ma quasi sempre ad opera di circoli culturali. Il Teatro Sperimentale è un'organizzazione teatrale abbastanza caratteristica, che si differenzia nettamente dalle normali compagnie e che non può neppure venir confuso con le formazioni filodrammatiche. Con queste ultime ha in comune il carattere amatoriale, anche se tale carattere negli Sperimentali non va esente da eccezioni. Ad ogni modo, rispetto alle compagnie filodrammatiche i Teatri Sperimentali presentano come loro stessa ragione di esistenza un impegno culturale assai più spiccato, anzi in tale impegno risiede la loro principale caratteristica.

Si tratta in sostanza di formazioni per lo più temporanee che si prefiggono lo scopo di allestire spettacoli che per testo come per messa in scena vogliono differenziarsi da quelli che il normale mercato teatrale offre al pubblico. Di solito tali teatri lavorano per lo spettatore d'élite.

I Teatri Sperimentali, ai quali in certo modo appartengono anche quelli universitari dei quali parleremo in seguito, non sono un fenomeno esclusivo di questo dopoguerra. Ci sembra interessante citare qui una pagina che Silvio d'Amico scriveva nel 1946 («Palcoscenico del dopoguerra» - vol. I, ed. ERI, 1953, pp. 126, 127):

« Venticinque anni addietro, lo sdegno per la stanca routine dei grandi teatri commerciali persuase alcuni intellettuali che la salvezza non si sarebbe trovata se non negli esperimenti di gente vergine, scrittori assolutamente ignari dell'arte drammatica, e attori che non sapessero recitare. Ne vennero fuori tutti quei teatrini sperimentali, d'avanguardia, d'eccezione, e andate dicendo, che ci hanno deliziato per un quarto di secolo, e la cui spiritosa descrizione fu fatta dal compianto Alberto Cecchi: palcoscenichetti grandi come un tavolino, collocati in un salotto o sotto un'alcova, dove nell'assoluta impossibilità di un minimo aiuto alla suggestione scenica apparivano giovinotti e ragazze incapaci di far arrivare la voce alla terza fila delle poltrone, e diretti da coràghi, apparatori e mettinscena la cui principale preoccupazione pareva quella di tenerli all'oscuro, o di illuminarli col giallo o col verde. Quanto al pubblico che frequentava quegli spettacoli, il suo epico descrittore fu Campanile: si trattava di letterati ed artisti *snob*, intervenuti con una sola speranza, che lo spettacolo si risolvesse nel solito fiaschetto in famiglia: e ciò accadeva puntualmente, così disossate e sgangherate eran le commedie messe in scena. Sì, alle volte, non si sa mai, tre o quattro battute argute che provocavano altrettante risate sincere, mettevano in allarme gli intervenuti: Dio mio, tutto può succedere, e si sa che in certi casi (diceva Campanile) basta un niente per far applaudire un lavoro; allora i visi degli spettatori, per un momento, si accigliavano. Ma erano falsi allarmi; gente di poca fede, chi avrebbe mai potuto credere il contrario?; ancora altre quattro battute, e si ricadeva nell'insulsaggine e nella noia: niente paura, signori, è il solito fiasco: e allora i visi si spianavano e le mani si sporgevano al finto applauso finale, che concludendo gelidamente l'adunata preludeva alla disamina acidetta dei signori critici del giorno dopo ».

Questa descrizione un po' paradossale ci dà sostanzialmente un quadro di che cosa erano i teatri sperimentali dell'anteguerra: teatri prevalentemente intellettualistici, divertimenti per clan chiusi, tentativi tutto sommato interessanti, ma in fondo in fondo abbastanza oziosi. Il fenomeno che qui ci preme segnalare è la trasformazione avvenuta in questo settore dell'attività teatrale negli anni che segui-

rano da presso la fine della guerra. I Teatri Sperimentali, pur conservando alcune caratteristiche di quelli che li avevano preceduti, pur rimanendo manifestazioni sostanzialmente intellettuali se non proprio intellettualistiche, cessarono di essere un'attività oziosa, anzi trovarono una particolare giustificazione nella situazione generale del Paese in quegli anni. Se nel periodo tra le due guerre il bisogno di un rinnovamento dell'arte drammatica era avvertito, ma avvertito soprattutto in termini un tantino distaccati ed aristocratici, anzi come desiderio di evasione dalla monotonia del clima imperialista, nel dopoguerra tale bisogno eruppe molto più prepotente ed autentico, quindi molto più genuino. Il rinnovamento dopo il vasto travaglio subito dalla società italiana non era più una velleitaria ambizione letteraria, ma un'esigenza imprescindibile ed impellente, una necessità imposta dalla rivoluzione stessa delle cose. Quindi l'« esperimento » teatrale divenne una sorta di vita e o morte per la nostra arte drammatica la quale ad ogni costo doveva trovare il modo di adeguarsi alle mutate condizioni generali di vita.

I teatri sperimentali quindi cessarono di essere un bel giuoco snobistico e divennero, ripetiamo, soprattutto nell'immediato dopoguerra, una delle principali e talvolta l'unica attività teatrale del nostro Paese. A giustificarne l'esistenza non contribuivano soltanto le ragioni in qualche modo ideali che siamo venuti accennando, ma anche due altri fatti. Da un canto l'inadeguatezza dimostrata dalle normali compagnie nella ricerca di una soluzione nuova al problema teatrale italiano (nonostante tutto tali compagnie restavano sentimentalmente e abitudinariamente legate al passato) e d'altro canto le difficoltà economiche che rendevano problematica la possibilità di una regolare attività comica (tale difficoltà veniva abbastanza facilmente ovviata dagli sperimentali, i quali non avendo finalità prevalentemente speculative potevano permettersi più serenamente di correre dei rischi). Giova aggiungere che la formula degli sperimentali era anche una delle poche possibilità che si presentavano alle giovani generazioni per far valere immediatamente le proprie ragioni nell'agone teatrale, dominato ancora in sede ufficiale, dagli anziani. Possiamo quindi dire che in un certo senso e in una certa misura i teatri sperimentali del dopoguerra sorti se non in opposizione, certamente al di fuori del solco del tradizionale teatro professionistico, costituiscono un primo passo verso quella che in seguito sarebbe stata la creazione dei teatri stabili. In sostanza possiamo affermare che i teatri sperimentali sono stati il laboratorio nel quale si sono preparati gli uomini dell'ultima generazione, le nuove leve del teatro italiano.

Gli sperimentali sorsero un po' dappertutto, ma naturalmente, in modo particolare, nelle principali città, in primo luogo nella capitale. A Roma, meritano di essere ricordati: la Compagnia della Scena diretta da Cesare Meano, il Gruppo diretto da Alessandro Blassetti, il Gruppo diretto da Corrado Pavolini, la Compagnia del Circolo Arlecchino, la Compagnia del Teatro Ateneo e quella formata dagli allievi dell'Accademia. La Compagnia della Scena (studio Eleonora Duse) era diretta, come dicevamo, da Cesare Meano, il quale non era nuovo ad iniziative di tal fatta in quanto negli anni 1926-27 aveva già dato vita, a Torino, ad un'iniziativa sperimentale analoga denominata in modo molto significativo Teatro del Nuovo Spirito. Tra gli spettacoli allestiti a Roma dal Meano citeremo: « Danza di morte » di August Strinberg, « Esuli » di James Joyce, « Melisenda per me » di Cesare Meano, « Mississippi » di Georg Kaiser. Al Gruppo diretto da Corrado Pavolini dobbiamo essenzialmente uno spettacolo claudelliano: « Lo scambio »; e a quello diretto da A. Blassetti: « Il tempo e la famiglia Conway » di J.B. Priestley e « La foresta pietrificata » di R.E. Sherwood. Nel '47 la Compagnia del Teatro dell'Ateneo mise in scena « Minna Von Barnhelm » di Lessing. Tut-

tavia, lo spettacolo più importante di questo periodo ce lo diede la Compagnia del Circolo dell'Arlecchino la quale presentò in prima assoluta una delle più importanti novità italiane del dopoguerra, cioè « La guerra spiegata ai poveri » di Ennio Flaiano. I gruppi romani sono numerosi e non possiamo ricordarli tutti. Da essi uscirono numerosi attori destinati a una grande fortuna tra cui: Giulietta Masina, Marcello Mastroianni, e la stessa Luisa Rossi.

Iniziative simili si ebbero, sebbene in proporzioni minori, a Bologna, Padova e Torino. Nella nostra città i tentativi furono numerosi, spesso di buona lega ma praticamente tutti sfortunati. Tra gli altri, ricorderemo quelli costituiti dagli spettacoli allestiti al Teatro Gobetti dal prof. Vincenzo Ciaffi (« Nozze di sangue » di Garcia Lorca, « Woyzech » di Buchner, ecc.), da Eugenio Battisti (« Don Perlimplino » di Garcia Lorca, ecc.) e ancora il Teatro dei Cento (« Mirra » di Alfieri, « Antigone » di Sofocle, « Le malentendu » di Camus e « La ricciarda » di U. Foscolo) che ebbe sede a palazzo Carignano e che contò fra i suoi animatori ancora il prof. Ciaffi e tutti i maggiori pittori torinesi da Casorati a Menzio. Praticamente ciò che resta oggi del teatro sperimentale torinese dell'immediato dopoguerra è un attore: Raf Vallone.

Un'altra iniziativa di carattere sperimentale nomade, fu il Carrozzone di Fantasio Piccoli, destinato in prosieguo di tempo a trasformarsi nel Teatro Stabile della Città di Bolzano.

Purtroppo bisogna osservare che salvo poche eccezioni gli sperimentali dell'immediato dopoguerra, se furono per un lato vitali e stimolanti, si rivelarono per un altro piuttosto confusi per ciò che

riguarda l'impostazione e la ricerca del repertorio. A loro discolpa occorre comunque dire che furono teatri di rottura e di sondaggio in un'epoca di crisi e di profonda evoluzione.

Ad ogni modo il fatto più importante accadde a Milano: la nascita del « Diogene ». Era questo un gruppo culturale composto dalle più rappresentative personalità del mondo artistico ed intellettuale milanese, un gruppo polemico di animatori e di agitatori che si proponevano lo scopo di imporre una linea di gusto e di cultura in tutti i settori artistici della città, dalla pittura al teatro. Gli esponenti più noti del movimento furono: Apollonio, Pandolfi, Strehler e Grassi. In un primo tempo, per ciò che riguarda il teatro, essi si limitarono a organizzare squadre di fischiatori o di « plauditores » allo scopo di determinare il successo o l'insuccesso di particolari opere. Ben presto però la loro attività divenne anche produttiva, nel senso che organizzarono un programma di letture di testi nuovi che le normali compagnie di giro non avrebbero mai rappresentato. Questa attività durò circa due anni, sinchè, proprio dal gruppo del Diogene, il 14 maggio 1948 nacque il Piccolo Teatro della Città di Milano diretto un primo tempo da Apollonio, Grassi e Pandolfi.

Si concludeva così la fase eroica dei teatri sperimentali e nasceva una chiara indicazione sulla via che avrebbe dovuto seguire il teatro italiano per uscire dalle secche del provincialismo, dandosi un'organizzazione ed una base di lavoro degne dei teatri dei paesi europei più evoluti: la via che porta ai teatri stabili.

Teatri stabili e piccoli teatri

Come forma organizzativa, il Teatro Stabile è nato in opposizione al tradizionale teatro all'italiana, il quale trae le sue origini dalla Commedia dell'Arte, che fu praticamente il primo esperimento di teatro professionistico.

In Francia, il primo Teatro Stabile fu la Comédie Française, la quale vanta fra i suoi precursori Molière, e deve i propri natali a Re Sole, il quale la concepì nel quadro dell'accentramento che egli veniva creando nel proprio stato e nell'intento di dare all'arte drammatica un carattere meno nomade di quello che aveva avuto in precedenza.

In Germania il fenomeno si ricollega ad un vasto movimento culturale che ebbe inizio fra la fine del diciottesimo secolo e l'inizio del diciannovesimo e che ebbe tra i suoi promotori lo stesso Goethe. Praticamente ogni principe volle ornare la propria capitale di una attività teatrale permanente, ciò sia a finalità culturali che a finalità di lustro. Uno dei primi e dei più famosi principi che diedero vita ad un teatro fu quello di Meininingen. Il teatro di Meininingen fu un'organizzazione a base praticamente municipale. Il principe stanziò fondi per mantenere una compagnia la quale doveva agire per la durata dell'intero anno. L'esempio tedesco si diffuse in tutta l'Europa centrale, dove progressivamente si formò una rete di teatri cittadini, dotati di una, due o tre sale nelle quali compagnie stabili, legate a tali teatri mediante speciali contributi, producevano spettacoli, mentre al medesimo tempo si preoccupavano di costituire attorno alla loro attività un pubblico metodicamente organizzato. Insomma, i teatri stabili divennero i veicoli attraverso i quali le municipalità agivano nel settore dell'arte drammatica.

Nel frattempo, in tutti i grandi Paesi moderni (dall'Inghilterra agli Stati Uniti) il formarsi delle grandi metropoli ebbe l'effetto di concentrare in tali centri l'attività teatrale, molto spesso a scapito della provincia.

Nel nostro Paese, dove la tradizione delle compagnie di giro era particolarmente radicata, l'evoluzione verso il teatro stabile fu molto più lenta e anche contrastata. Se la questione venne chiaramente posta sul tappeto lo si deve all'opera strenua ed appassionata del più aperto e moderno dei nostri critici drammatici: Silvio D'Amico, il quale si fece propugnatore degli stabili fin dagli anni che intercorrono tra le due guerre. La campagna del D'Amico diede i suoi frutti solo nell'ultimo dopoguerra, allorché Paolo Grassi, con l'aiuto dell'avv. Greppi — a quell'epoca sindaco di Milano — fondò il Piccolo Teatro. Cosa rivoluzionaria per il nostro Paese, la sede del Teatro venne fornita dal Comune. C'era stato in precedenza soltanto un esperimento del genere, precisamente a Roma, nel 1905 ad opera del critico drammatico Edoardo Boutet: l'impresa però era rapidamente naufragata in quanto i tempi non erano ancora maturi. Il Piccolo Teatro di Milano oltre alla sede ricevette dal Comune congrue sovvenzioni. Al successo in sede organizzativa ed artistica in un secondo tempo venne ad aggiungersi anche quello decretato dal pubblico.

In seguito all'esperienza compiuta dal Piccolo Teatro di Milano, venne votata una legge con la quale si riconosceva il diritto d'esistenza ai Teatri Stabili ai quali i vari comuni avessero fornito una sede ed adeguate sovvenzioni onde potesse svolgersi una regolare attività teatrale. Così anche il nostro paese poneva i presupposti per la modernizzazione dell'organizzazione teatrale nazionale stabilendo il principio che era giusto che Stato e Comuni, non a fini propagandistici ma a fini eminentemente culturali, si occupassero di teatro, alla stessa stregua in cui si occupano da tempo di musei, accademie, scuole, ecc.

Data la particolare situazione italiana, i nostri teatri stabili, a differenza di quelli preesistenti nel resto d'Europa, sentiamo il bisogno di affermarsi prima ancora che come teatri di massa, come teatri d'arte, allestendo spettacoli quali le normali compagnie di giro difficilmente avrebbero potuto mettere in scena. Allo stesso tempo però non trascurarono l'importante aspetto della questione costituito dal reclutamento e dall'organizzazione del pubblico. I loro scopi ovviamente non furono mai di natura speculativa.

Il primo teatro stabile che sorse ad imitazione di quello milanese fu quello di Roma, patrocinato da Silvio d'Amico ed affidato alle cure di Orazio Costa. Tale teatro però non riuscì ad ottenere una sede dal Comune ed ebbe unicamente sovvenzioni da parte dello Stato. La sua vita fu molto difficile, soprattutto perché il Costa gli diede un'impostazione eccessivamente intellettualistica che finì per allontanare il pubblico. L'impresa si concluse con un fallimento. Dopo tale esperimento a Roma non si parlò più di teatri stabili. Fu invece elaborato un progetto di teatro nazionale, sul tipo della Comédie Française, il quale avrebbe dovuto rappresentare esclusivamente o prevalentemente opere nazionali di alto livello: impresa quanto mai ambiziosa, che non potè mai essere realizzata. Soltanto Squarzina e de Bosio si provarono ad intavolare trattative con il Comune per ridare vita ad uno Stabile: le trattative comunque naufragarono per l'ostilità della municipalità a tale idea.

Terzo in ordine di tempo il Teatro Stabile di Genova, sorto da un'iniziativa locale e precisamente dall'attività di un gruppo fiordrammatico operante presso il Teatro delle Poste e Telegrafi. Gradualmente tale organizzazione venne ad evolversi ed i primitivi attori sostituiti con altri già più affermati. In quel teatro si formarono artisti importanti (Elsa Albani, F. De Ceresa, Alberto Lupo, ecc.), il Comune si interessò vivamente della cosa, dette sovvenzioni e quindi anche lo Stato intervenne. Fu costruita una comoda e capace sala ed il Teatro Stabile di Genova iniziò un'intensa, fortunata attività. Il repertorio fu sempre di alta qualità e fra i testi italiani allestiti meritano una menzione almeno I MARITI, IL DIAVOLO PETER e I DEMONI.

A Trieste il Teatro Stabile sorse per particolari, ovvie considerazioni politiche. Tale Teatro ha riscosso un vivo successo di pubblico fin dai primi anni di esistenza, valendosi di un repertorio quanto mai eclettico e di allestimenti di buona fattura, anche se con fini e limiti un poco provinciali.

Un altro teatro che sorse in condizioni abbastanza analoghe a quello di Trieste fu il Teatro Stabile di Bolzano, affidato alle appassionate e generose cure di Fantasio Piccoli, il quale nell'immediato dopoguerra con il suo Carrozzone aveva dato vita ad una delle più simpatiche e vitali iniziative teatrali di quel periodo.

Torino ebbe il suo teatro stabile dopo Bolzano. Nel Sud furono tentati esperimenti di teatri stabili sia a Napoli che a Palermo, tuttavia con scarsi risultati, sia di natura organizzativa che artistica. Occorre comunque dire che tali insuccessi hanno la loro origine nell'immaturità amministrativa che in quelle regioni ancora sussiste, per cui attualmente esse non si trovano in condizioni favorevoli per ripetere i tentativi felicemente collaudati nel Nord.

Un'altra formula di teatro stabile è quella costituita dal Teatro Regionale. Ricordiamo il Teatro Regionale Emiliano che si sciolse per mancanza di collaborazione tra l'amministrazione locale e quella centrale, il Teatro Regionale delle tre Venezie che non riuscì però a sopravvivere a causa dello scarso interesse dimostrato nei suoi confronti dalle amministrazioni provinciali ed infine quelli Pugliese e Siciliano miseramente falliti sul piano artistico ed amministrativo dopo la prima stagione e la cui eredità — probabilmente a torto — nessuno volle raccogliere.

Questo nelle grandi linee il quadro dei teatri stabili in Italia. Attualmente, per evitare il ripetersi di tentativi fortunosi, una legge stabilisce che soltanto le città con popolazione superiore ai 600 mila abitanti possano aver diritto alla costituzione di un teatro stabile. E' superfluo aggiungere che il processo di formazione dei teatri stabili non può dirsi concluso e che il suo sviluppo è strettamente collegato all'evoluzione in senso europeo di tutti gli aspetti amministrativi della vita del nostro paese. D'altro canto non ci possiamo nascondere che il sorgere di tali teatri non è esente da contrasti e polemiche. Ancor oggi, in Italia, esistono dei tenaci partigiani delle compagnie di giro, i quali di fatto si traducono in non meno tenaci avversari degli stabili. Le tesi sostenute da questi fautori della tradizionale organizzazione teatrale italiana sono state autorevolmente riassunte dal critico del Corriere della Sera Eligio Possenti, sia nell'ultimo

convegno di Saint Vincent, sia a conclusione di un'inchiesta sulla crisi del Teatro in Italia promossa dal Corriere d'Informazione.

Il Possenti, in sostanza, sostiene:

- 1) di Teatri Stabili ce n'è più che a sufficienza;
- 2) i Teatri Stabili dovrebbero rappresentare unicamente novità italiane;
- 3) la nuova legge sul teatro dovrebbe anzitutto preoccuparsi di far rispettare i due punti suddetti;
- 4) tutti coloro che parlano bene dei teatri stabili lo fanno per la semplice ragione che ci vivono dentro.

Come si vede, si tratta di tesi piuttosto semplicistiche che trovano giustificazione unicamente sul piano sentimentale. Ci troviamo di fronte ad una fedeltà, indubbiamente commovente, ma non per questo meno anacronistica, alla tradizione teatrale tipicamente italiana. Difatti, l'esperienza insegna in modo ormai irrefutabile (come abbiamo avuto occasione di accennare nelle precedenti conversazioni) che una radicale soluzione del problema del teatro in un paese moderno può essere cercata unicamente sulla via dei teatri stabili, cioè di teatri che grazie ai finanziamenti dello Stato, delle municipalità e del pubblico siano in grado di allestire spettacoli con quella cura e quel rigore artistico, culturale e organizzativo che richiedono gli spettatori più evoluti e scaltriti.

Prospettive

Si è parlato, nelle precedenti conversazioni, più che altro della situazione generale del teatro italiano nel dopoguerra. Parlare di singoli autori, registi, attori, spettacoli, non sarebbe stato possibile per evidenti ragioni di tempo. Oggi poniamoci nell'atteggiamento dei personaggi di una delle più famose opere contemporanee di avanguardia: «Aspettando Godot». Chi è Godot? E' appunto colui che si aspetta, che si aspetterà sempre e che forse non arriverà mai. E' l'angosciosa attesa di qualche cosa che dovrebbe succedere e che, almeno nel dramma, non succede.

Che cosa aspettiamo oggi dal teatro? Quali sono le legittime aspirazioni che ci sono consentite? Che cosa ci aspettiamo dagli autori, dagli attori, dai registi e anche dal pubblico? Noi ci auguriamo che il nostro Godot prima o poi arrivi.

In verità è soprattutto dagli scrittori che oggi dobbiamo aspettarci qualcosa. Se facessimo un bilancio particolareggiato della produzione teatrale italiana di questo dopoguerra, ci accorgeremmo che fatti sostanzialmente nuovi e decisivi non ne sono avvenuti. Questo dopoguerra non conta nessun autore che abbia radicalmente capovolto le situazioni, che abbia detto in forma chiara, esplicita e completa qualche cosa di nuovo; così come non conta nessun autore che abbia rinnovato in modo fecondo il linguaggio teatrale, intendendo per linguaggio teatrale il complesso degli strumenti espressivi attraverso i quali si racconta sulla scena. Bene o male, sia da noi, sia all'estero, i nomi che continuano ad essere decisivi come punti di arrivo sono nomi che appartengono all'anteguerra: Pirandello e Brecht. Naturalmente negli ultimi anni ci sono state delle puntate, dei tentativi, si sono sviluppati i temi di quegli autori, e ciò forse vale ancor più per Pirandello che non per Brecht, anche se quest'ultimo è almeno cronologicamente più vicino a noi.

In questo dopoguerra c'è stata, sì, un'avanguardia, o almeno un movimento di autori che ha potuto fregiarsi di questa qualifica. Basterebbero i nomi di Ionesco, Adamov, Beckett, ecc. Indubbiamente questi autori qualche cosa hanno detto, il loro linguaggio è, in certo modo, insolito: per lo più si tratta di un'exasperazione amara e grottesca del linguaggio convenzionale, caricaturato al punto da costituire una sorta di atto di accusa nei confronti della società, o quanto meno di quell'innumerevole stuolo di parlanti che usa appunto il linguaggio convenzionale caricaturato da questi scrittori.

Tutto ciò rappresenta, ripetiamo, qualche cosa di nuovo. Onestamente però non possiamo pensare che sia sulla via indicata da tali autori che si trovi la totale soluzione del problema teatrale odierno. Si tratta di esperimenti, che si ricollegano ad altri esperimenti anteriori (mutatis mutandis, il futurismo un po' goliardico di Marinetti, ad esempio), e che saranno certamente destinati ad influire per la loro parte sull'evoluzione ventura del linguaggio teatrale. Ad ogni modo, ci sembra doveroso considerarli soltanto componenti di tale evoluzione, non miracolose chiavi risolutive.

Che cosa ci possiamo aspettare dagli autori di domani? Da quanto è successo in questi ultimi anni si possono ricavare indicazioni abbastanza precise su ciò che gli scrittori potranno fornirci.

Appare anzitutto abbastanza chiaro che le forme di teatro che hanno riscosso maggiore successo sono quelle che si differenziano

in forma più netta dagli schemi del teatro tradizionale, intendendo qui per teatro tradizionale soprattutto quello borghese. Ogni epoca ha i propri gusti e le proprie esigenze e quindi il problema che occorre risolvere è quello dell'individuazione dei gusti e delle esigenze dell'epoca attuale. Noi pensiamo che oggi il teatro, non solo per ragioni estetiche, ma anche in conseguenza di un generale trasformarsi delle situazioni ambientali, non possa più essere prevalentemente uno svago privato, nel senso sia della scelta dei temi drammatici, sia in quello del rapporto dello spettatore con lo spettacolo. Le istanze ideologiche della nostra epoca sono di natura prevalentemente sociale per cui lo stesso teatro ci sembra debba conformarsi a tale stato di cose.

Diventa sempre più assurdo quel tipo di teatro che costituisce una sorta di surrogato nel buco della serratura, vale a dire quel teatro che non mira se non a soddisfare la bassa curiosità di ficcare il naso nelle faccende altrui. D'altronde sembra oggi abbastanza evidente che sia piuttosto assurdo illudersi di poter raccogliere una folla di persone per raccontar loro delle vicende che non la interessano direttamente: assurdo e poco educativo. A parte tali considerazioni resta comunque il fatto che oggi nel campo dello spettacolo esistono numerose altre forme per soddisfare certe curiosità del pubblico.

Il teatro dell'avvenire dovrà essere in forma sempre più netta un fenomeno collettivo e, come dice Jean Vilar, di comunione collettiva. Perché ciò possa verificarsi è indispensabile che i temi drammatici abbiano una avvincente elementarità e che dicano al pubblico qualche cosa che lo tocchi molto da vicino nei suoi sentimenti, nei suoi desideri, nei suoi problemi. Occorre riconoscere che la maggior parte dei testi di questo dopoguerra non soddisfa neppure in minima parte a questa ovvia legge, in quanto si tratta di testi che molto spesso avrebbero potuto essere scritti dieci, venti, trenta anni prima senza grossi mutamenti. In altre parole, una larga parte della produzione drammatica nostrana più che anacronistica, ci sembra addirittura fuori del tempo. E non è un caso che tra i pochi grossi successi registrati negli ultimi quattordici anni vi siano quelli di Eduardo De Filippo, vale a dire di uno scrittore che non ha affatto l'aria di dimenticarsi di vivere nell'epoca in cui vive e tra gli uomini che lo circondano.

A ben guardare, la caratteristica che abbiamo indicato come indispensabile per il teatro dell'avvenire non è affatto originale, ma è quella che ha avuto il teatro in tutte le epoche di splendore e di fortuna. Vivo, attuale, ed eroico è il teatro greco, è il teatro medioevale, è il teatro elisabettiano, è il miglior teatro classico francese, è, a suo modo, la Commedia dell'Arte. La tragedia classica è sempre in qualche misura un dramma collettivo e ciò non solo perché presenta figure eroiche che potenziando ed esaltando caratteristiche umane danno modo ad un vasto pubblico di ritrovarsi in tali figure, ma anche perché avendo a protagonisti personaggi d'eccezione e collocati a gradi elevati della gerarchia sociale, le vicende di questi ultimi vengono di fatto ad essere vicende che coinvolgono l'intera collettività (vedi caso tipico per eccellenza: l'EDIPO di Sofocle). Oggi naturalmente non possiamo illuderci di risolvere il problema teatrale con le formule classiche, tuttavia le strutture informative della questione restano le stesse, sicché la soluzione può essere trovata solo in equivalenti moderni di tali formule.

Bisogna riconoscere che in questa direzione sono stati compiuti tutti i tentativi più validi che ha registrato il nostro secolo. In tale direzione essenzialmente ha lavorato Brecht. Naturalmente anche sul piano tecnico è indispensabile un adeguato aggiornamento. E appunto il teatro totale di cui molto si è parlato negli ultimi anni, il teatro che riunisca e fonda in se stesso tutti i mezzi espressivi scenici, dalla recitazione al canto, dal mimo alla danza, costituisce una preziosa indicazione per gli sviluppi del lavoro avvenire, preziosa anche perchè è ormai assodato che la sopravvivenza del teatro potrà essere garantita solo mediante una netta differenziazione del suo linguaggio espressivo rispetto al linguaggio dei suoi correnti (cinema, televisione, ecc.). Lo spettacolo totale si può avere solo su un palcoscenico.

Per ciò che riguarda gli attori non vi è molto da dire, in quanto tutto è detto implicitamente parlando del teatro totale. Gli attori di domani dovranno essere veramente attori completi come lo sono stati quelli greci ed elisabettiani, profondamente impregnati dello spirito della propria epoca; e dovranno anche essere attori che rinunciando all'avventura sappiano inserirsi nei quadri più rigorosi di un'organizzazione teatrale stabile o comunque strutturalmente più adeguata all'economia generale della nostra società. Dei registi

è in certo modo superfluo parlare: a loro spetta il compito di realizzare sul piano estetico e spettacolare il teatro che siamo venuti auspicando.

È il pubblico? Il pubblico che oggi si dice non va a teatro? Problema grosso, ma problema allo stesso tempo la cui soluzione può essere trovata esclusivamente nel quadro della soluzione complessiva del problema del teatro. Problema di organizzazione, di aggiornamento, di funzionalità. Noi siamo convinti e la nostra convinzione poggia su solidi dati di esperienza (vedi il clamoroso successo del TNP di Jean Vilar) che quando il teatro riesce ad essere solidamente organizzato, efficacemente moderno e giustificatamente funzionale, il pubblico per incanto rinasce. Oggi non ci troviamo di fronte ad una crisi di pubblico: ci troviamo di fronte alla crisi di un certo teatro, che non è più teatro, e che il pubblico rifiuta. Se sapremo far rinascere il teatro, per incanto, come dicevamo, rinascerà anche il pubblico. Naturalmente tutto ciò è molto bello e facile in teoria, in pratica un po' meno. I prodigi occorre aiutarli e per attuare quello della rinascita del pubblico dobbiamo darci un po' da fare. Se amiamo il teatro sarà bene cercare di essere dei suoi attivi propagandisti.