"Teatro, questione di classe"

Panorama di teatro occidentale moderno e contemporaneo

di

Ugo De Vita

Carissimo Dario,
anche se non so come e quando
ci ritroveremo, volevo renderti
partecipe (e con te Franca) del
lavoro di cui mi sono fatto
carico per un'idea di teatralità
cui voi, come io mi appresto
a fare, avete dedicato una
vita nell'arte.
Con affettuosa stima
Ugo De Vita

P.S. Il vostro capitolo fra le pagg. 217/226

UGO DE VITA

"TEATRO, QUESTIONE DI CLASSE"

Panorama di teatro occidentale moderno e contemporaneo

Dal numero di 100 esemplari. Copia 88.

Contrassegnata con la firma dell'autore.

Depositata alla SIAE sezione OLAF nel dicembre 1984

Ugo De Vita

L'allestimento del dattiloscritto in copie fotostatiche è fatto a beneficio degli allievi del Corso di Drammaturgia del "Centro di cultura popolare per il teatro" sotto il patrocinio dell'Assessorato alla pubblica istruzione della Provincia di Roma.

A mia madre

Teatro, questione di classe

INDICE

Nota dell'autore..... I

Cap. I° - Teatro è questione di classe..... 2

Cap.II° - Teatro occidentale moderno e contemporaneo..... I02

Cap.III°- Rapporti fra oriente e occidente.
Eduardo,Fo,Bene.
Avanguardia teatrale in Italia.
Il teatro degli anni ottanta..... I74

Tavole..... 322

Indice dei nomi..... 332

Bibliografia..... 346

INTRODUZIONE

Ritengo superata la compilazione d'una Storia del teatro drammatico tradizionale, la raccolta cronologica di fatti e avvenimenti della scena occidentale dalle origini ai nostri giorni.
Dalla metà deglia anni sessanta s'è prodotto uno sforzo notevole alla diffusione d'una pubblicistica teatrale che ha fornito informazione più ampia e dettagliata delle singole tendenze.
Il saggio è di struttura meno complessa, assai diverso scrivere degli autori e degli artefici di teatro, del contesto che li ha generati, significa in definitiva rapportarli alla propria idea di teatralità e operare una sintesi nel rispetto di quella.
Questo nostro sarà un discorso, dei corpi e dei luoghi del teatro moderno e contemporaneo, dal novecento al seicento e poi ancora ai tempi nostri, su e giù per il gran mondo del teatro con defezioni e lacune lasciate anche volutamente.
Questo compendio di storia del teatro vuole così raggiungere due scopi, consegnare un manuale di facile consultazione e poi un'appendice di aggiornamento e discussione dei manuali precedenti.
Scrittura e rappresentazione drammatica sono oggetto d'un elaborato "semplice" che segna un itinerario al plurale della progettualità del teatro.
Non vengono esibite teorie originali ma la esposizione dei casi configura un panorama occidentale, dove teatro è spazio progettuale dei privilegiati che dal "miracolo" greco

si sono appropriati di una forma di espressività popolare e ne hanno poi determinato la storia.
Teatro dunque come questione di classe e lo scritto vuole essere modesto contributo ad una rinnovata dialettica del teatro.

L' Autore

Capitolo I°

-Teatro è questione di classe

Teatro è conflittualità di emozioni, di colori, di umori, festa pagana di comunione fra gli uomini e le cose della vita.
Pensare ai significati che assumeva il rito...canti e danze falliche e membri d'osso dalle dimensioni d'un braccio assicurati alla vita da cintole di cuoio o sui trampoli, vestito di pelli di capro il primo attore tragico incarnazione del Dio e i coreuti, epica sonorità che doveva spiegare dopo due millenni Bertolt Brecht, pensare a tutto questo ci fa sentire piccoli, colle nostre giacchette grige nei salottini di raso rosso dov'è rappresentata oggi tragedia e commedia borghese, così lontani dagli anfiteatri ancora agibili, magnifici scenari naturali ma imponenti da perdervisi nel raccontare i drammi di uomini piccoli...forse colpa dei coturni che non s'usano più.
Il rito è perduto e improponibile è il parallelo con gli spettacoli della Magna Grecia e con le atellane e con le commedie di plauto da Sarsina, prima panettiere poi autore celebratissimo dalla trucida soldataglia della città eterna già capitale dello impero.
Teatro è partecipazione, lo spettacolo è del pubblico perchè fatto anche dal pubblico, in mancanza di esso non si fa spettacolo e tanto meno teatro; la grandiosità delle rappresentazioni del passato è dovuta proprio ad una partecipazione di massa, che doveva essere simile a quella riservata dal pubblico giovane ai giorni nostri ai concerti rock.
Augusto Boal nell'introduzione al suo "Il teatro degli oppressi" (Feltrinelli,1977) propone un'analisi attenta dei motivi che determinarono una diversa partecipazione delle masse già

all'origine dell'evento teatrale:...poi le classi dominanti si impadronirono del teatro e costruirono le loro muraglie.
Dapprima divisero il popolo, separando attori da spettatori: persone che agiscono e persone che guardano: finì la festa. In seguito, tra gli attori stessi si separarono i protagonisti dalla massa: ebbe inizio l'indottrinamento coercitivo..." secondo Boal, il popolo poi stanco d'essere ammaestrato lascia le classi dominanti in condizioni di fare del teatro uno strumento di potere e di repressione.
In materia di storiografia del teatro la saggistica reazionaria riuscirà persino a far passare la sacra rappresentazione e in genere il teatro religioso come esempio di teatro popolare, questo per dire che le classi dominanti, preso lo strumento, ne hanno poi determinato e mistificato la storia.
All'origine della sacra rappresentazione (XIV° e XV° secolo) v'è la Lauda quella dei Flaggellanti e dei Disciplinati (XIII° secolo), componimento poetico d'argomento religioso che esprimeva le esigenze spirituali della nuova classe borghese; quando alla narrazione si sostituisce la drammatizzazione sui sagrati delle chiese in allestimenti sfarzosi, colla bocca del Drago a rappresentare l'inferno e in alto raffigurazione in luoghi deputati della reggia, del monte e del deserto, abbiamo la sacra rappresentazione.
Viene taciuto che le duecento raccolte di Laude pervenuteci riprendono la metrica delle ballate popolari, anche gli autori delle Laude sono umili e ignoti (fatta

eccezione per il laudario di Cortona, che raccoglie le liriche di Jacopone) in genere si tratta di opere commissionate.

Teatro è essenzialmente conflitto, lo aveva capito venticinque secoli fa Eschilo quando all'attore, sacerdote e mago aggiunge il secondo attore (deuteragonista), è "scontro", contrasto. Pensate proprio al significato del termine contrasto nel movimento della musica, composto da moto e da riposo il contrasto consente il passare da riposo a moto, oppure da moto ad altro moto di maggiore intensità.

In pratica si oppone al carattere (naturale) di riposo della battuta e rinnova tutto il movimento musicale. Contrasto è opposto della risoluzione, tendenza più naturale d'andare da moto a riposo o da moto ad altro moto di minore intensità.

Contrasto in teatro è trasgressione: gli attori sono sul palco e rappresentano una situazione, hanno ruoli diversi non si limitano a socializzare i ruoli ma indicano invece la loro superabilità (con uso per esempio del comico) o la loro insostenibilità (per esempio nella tragedia).

La trasgressione viene a mancare quando tutto si riduce ad un rituale di comune adesione interiore (la fede) e la rappresentazione è approfondimento nella conferma pubblica del credo religioso.

Si dirà che pure certo teatro dell'ideologia non può essere definito come teatro ma il discorso è diverso perchè la fede è un assoluto che dogmaticamente investe ogni aspetto della realtà.

Non può essere conflitto neppure fra bene e male poichè è risolto ancor prima d'essere posto: il bene trionfa su ogni male, il maligno sprofonda nelle viscere della terra.

Mi sovviene la figura d'un chierico, tale Bernardo Dovizi,

segretario al seguito del cardinale Giovanni De' Medici e poi fatto cardinale egli stesso, vissuto fra il I470 e il I520. Sotto lo pseudonio di Bibbiena il principe della chiesa si dilettò di scrivere una commedia in cinque atti "La Calandria" (I5I3) che riprendeva da Plauto l'intreccio dei casi ma gaderoccia e libertina da ricordare Boccaccio, caratterizzata da una visione gioiosa e spregiudicata dell'amore carnale.

Ecco forse quel prete ha fatto del teatro...religioso.

Il testo più mistificato che si conosca nella storia della nostra letteratura è "Rosa fresca aulentissima" di Ciullo (o Cielo) D'Alcalmo,Dario nel "Mistero Buffo" racconta dell'approvazione indebita cui ne fanno oggetto le classi colte.

"...Prima di tutto ci fanno credere che sia testo scritto da un autore aristocratico, che pur usando il volgare, ha voluto dimostrare di essere talmente dotato da "tramutare il fango in ore". E' riuscito cioè a scrivere un'opera d'arte: grazie alla grazia di cui solo un poeta come lui poteva essere intriso.

Tanto da far giungere un tema così triviale, così rozzo come un dialogo d'amore carnale, "a livelli straordinari di poesia culta", propria della "classe superiore!". Ecco dentro lo sforzo di farci passare quest'opera come commento ispirato di un autore aristocratico, ci è capitato dentro quasi tutto, diciamo le capriole e i salti mortali dei sacri autori borghesi dei testi scolastici, dal De Santis al D'Ovidio...Non parliamo poi di cosa hanno detto gli studiosi verso il seicento e l'ottocento a proposito di origine "culta" di questo testo; il massimo successo naturalmente sotto il fascismo ma anche poco prima non si scherzava. Lo

stesso Croce, Benedetto Croce, il filosofo liberale, dice che indubbiamente si tratta di un autore aristocratico poi chè la poesia del popolo è un fatto meccanico, cioè a dire: "è un fatto di ripetizione pedestre".
(Mistero Buffo/ BERTAMI EDITORE 1953)
"Rosa fresca aulentissima" nata come fatto del popolo, viene presa, portata nel testo di letteratura italiana e propinata come fatto legato a Dante, al "dolce stil nove" e diventa patrimonio della cultura borghese che ne sviluppa i canoni, li determina. Così capita che quando il pubblico operaio va a teatro ad assistere alla rappresentazione di questo che è uno dei testi primi del grottesco-satirico,non lo riconosce con tutto che è roba sua e la borghesia rivendica pure lo strumento e non dice che lo strambotto era il modo di cantare dei contadini d'un tempo degli artigiani, che era canto di lavoro, che aveva un significato legato al rito della terra.
Classico della storiografia teatrale è la"Storia del teatro drammatico" di Silvio D'Amico in quattro volumi e poi nell'edizione minore curata dal figlio Sandro.
Questa di Silvio D'Amico (1887-1955) è la più organica raccolta di nomi e numeri che riguardino l'evento teatrale dalle origini sino al novecento e per questa ragione la più ricca di omissioni e la più mistificata che si conosca. Quando il D'Amico fra gli anni trenta e quaranta prende a scrivere la sua "storia" si propone come compito primario di mettere ordine nei frammenti di critica che la cultura dominante gli offre, è uomo che viaggia ma anche lui bravo figliolo dell'Italia fascista che altrimenti non ci sarebbe stato Regio decreto a firma Vittorio Emanuele, Bottai, Ravel, Mussolini a favorire la fondazione della Accademia Nazionale d'ar

te drammatica.
Anche gli altri suoi scritti "Il tramonto del grande attore"(I929), "La crisi del teatro"(I93I), "Il teatro non deve morire" (I945) e l'ultimo "Mettere in scena"(I954), nonostante egli teorizzi il ridimensionamento del grande attore e difenda tenacemente un suo concetto di regia moderna (pensiamo al Teatro degli Indipendenti (I922-I93I) di Anton Giulio Bragaglia) restano saggistica superata.
D'Amico non ha mai sentito necessità di indirizzare la ricerca in senso sogiologico, di guardare alle classi in lotta ridotte all'analfabetismo e fuori per questo dall'universo teatrale dei salotti borghesi.
Il critico segue scelte e mode del regime e rispetta i modelli della cultura fascista.
Anche nelle più recenti ristampe dell'edizione curata dal figlio Sandro, si può leggere nel capitolo riguardante "il teatro italiano" della "solerzia di accorti funzionari" durante il ventennio, questo giudizio viene in parte attenuato da la lamentazione di rigidità degli uffici politici che imponevano(tranne poche eccezioni)che non fossero rappresentati i drammi degli autori stranieri o persino che un francesismo potesse "contaminare" un copione.
Dal limbo di quello che oggi chiameremo conservatorismo edot illuminato, il D'Amico individua personaggi e correnti del teatro occidentale.
Prende pure qualche abbaglio come per la sbrigativa definizione "singolare per quanto non allettante" riferita all'opera di Bertold Brecht, forse il più grande drammaturgo moderno, e certamente un classico.
Scrive D'Amico "....La sua funzione scenica è programmatica

te scoperta, alle volte sino all'infantilismo; sdegnate le ovvie giustificazioni necessarie ad un minimo di credibilità; incisi i tratti degli eventi e delle persone, talora con indubbia genialità, ma talora oltre la caricatura e il grottesco; donde, allora l'impossibilità della commozione, nonchè della famosa "scelta" dello spettatore. Più disperato del presente che credente nello avvenire, più truce che nobile, troppo compiaciuto in violenze e sforzature che possono addirittura ricordare i più ingrati eccessi d'un Andreev, finisce che spesso dall'opera sua esprima un senso d'orrore, più che di comunione e di pietà. Ma, scrittore tipico d'una età quanto mai angosciata Brecht non può essere ignorato nella storia del nostro costume dove ha parte incancellabile"

("Storia del teatro drammatico" ED. GARZANTI 1960)

Nell'intero paragrafo D'Amico scrive confusamente del "Verfremdungs-Effekt", l'effetto di straniamento, e non è chiarita la polemica che Brecht alimenta nei confronti del teatro Aristotelico (che a suo parere andava dai classici greci al novecento) sostituito il concetto d'immedesimazione (empatia e catarsi) con lo straniamento, intervento critico che arricchisce la spettacolazione d'una tensione partecipativa che nulla ha a che vedere coll'illusione romantica della finzione.

D'Amico confonde la didattica degli atti brevi come volta allo spettatore "costretto ad un giudizio, a una drastica scelta" quando Brecht scrive i drammi didattici per i suoi attori. Non ha senso chiedere ad un marxista, come si può leggere sopra, la speranza e la comunione in senso di carità cristiana e addirittura la pietà come se l'opera avesse lo scopo di far compiangere dallo spettatore le figu-

re degli oppressi nei suoi drammi e magari di commuoverlo per i casi rappresentati.
Teatro, scritto, rappresentato e oggetto di critica, è strumento , non politico,perchè dire "teatro politico"è un pleonasmo, come dire "uomo umano":come tutti gli uomini so no umani, così tutto il teatro è politico.
Dunque il teatro come spazio progettuale, originariamente patrimonio di tutti poi d'una cerchia di privilegiati, è questione di classe.
Il nuovo rituale incompatibile con la matrice dionesiaca, è svuotato perciò del significato originario.
L'edificio teatrale borghese col suo illusionismo scenico, il naturalismo e lo psicologismo del dialogo e dell'azione, la natura individuale dei conflitti drammatici, rende la partecipazione del pubblico come un fatto privato in cui si finge comunione fra artefice e pubblico.
Dal Rinascimento in materia di testo spettacolare si sviluppa la tendenza d'una ricerca puramente estetica, persino Shakespeare, più alta espressione della scrittura drammatica, pare nella grandiosità della sua opera privilegiare lo stile; Aristotelicamente fa dire ad Amleto: "sappiate che l'arte non è se non un'imitazione della natura". Sublimazione e idealizzazione dei casi umani e della vita stessa è la sua poesia ma nelle tragedie come nelle commedie i conflitti sono del privato, privato che le mode delle epoche successive hanno "storicizzato".
Il genio Shakespeare aveva spiccato senso religioso, (guardò sempre di buon occhio il clero) macellaio e chiamavetture da ragazzo aveva presto dimenticato la condizione degli umili, Fu il Deus ex machina della sua carovana - nominati King's Men da re Giacomo I° i suoi erano autorizzati a recitare in

qualunque città del regno- Shakespeare ebbe vita privilegiata nelle vesti d'autore, regista, attore ed impresario in società con Richard Burbage (il roscio inglese, il più grande attore d'epoca).
Accennavo sopra alle riletture, assecondando [illegible] dei modelli della cultura dominante esse stravolgono quanto è nel pensiero degli autori, in linea di principio non possiamo tuttavia difendere la proprietà privata delle storie e dei personaggi.
L'autore sia esso conservatore e rivoluzionario raccoglie umori che sono della vita di tutti, non c'è autore che abbia scritto unicamente di se stesso e per se medesimo, il solipsismo non è letteratura teatrale, ognuno deve essere libero di poter mediare l'esperienza di scrittura fatta da qualcuno che le ha precedute.
Nella tradizione delle riletture e dei rifacimenti, trovano corpo "abusi" che "impastando" il pensiero altrui (questo è uscire da quel concetto di proprietà privata) ma hanno fruttato pessimo teatro. Ricordo di aver letto d'una rappresentazione dell'Antigone di Sofocle durante il nazismo che celebrava della differenza naturale fra l'uomo e la donna, il primo padre e guerriero, simbolo della ragione e della forza, la seconda madre e femmina, della sensibilità e della debolezza.
In tempi recenti abbiamo casi altrettanto eloquenti, ne da testimonianza Franca Rame in una conversazione sul teatro alternativo: "Brecht ormai da noi è quello che è: da Strehler in giù, lo hanno edulcorato, mistificato, e riempito di orpelli edonistici veramente tutti; il povero Brecht si starà rivoltando nella tomba! Perchè, se "Santa Giovanna dei macelli" fosse stato eseguito correttamente, avrebbe

devuto esserci la polizia tutte le sere,a interrompere lo spettacolo, che conteneva un incitamento portante alla rivoluzione e all'impiego della violenza proletaria. Ma Valentina Cortese "rivoluzione" pareva che le cantasse col solfeggio "ri...vo...lu...zio...ne". Scendeva la neve, suonava un organo, le luci si facevano livide...i borghesi si commuovono, invece di incazzarsi. Ma fanno anche . . Fo.Già, ma quale Fo? Il più spoliticizzato possibile, quello del periodo in cui, per via del governo che c'era (Tambroni, Scelba), non potevamo far altro che satire di "costume". Fanno "Non tutti i ladri vengono per nuocere", e nel modo più "boulevardier" possibile. E credono di crearsi così un alibi a sinistra!" (da "IL TEATRO POLITICO DI DARIO FO" MAZZOTTA EDITORE - Milano 1977).

L'autore drammatico in vero ha sempre preferito trarre spunte da novelle e romanzi da "adattare" anzicchè scrivere di nuovo, in forma dialogica.

Gran parte della produzione Shakespeariana è frutto di rifacimenti e tutto il teatro di Brecht prende spunto da storie di altri.

Il primo con gli Elisabettiani (gente dall'origine modesta, Massinger era lacchè, Ben Jonson muratore, Marlowe figlio d'un calzolaio) scrive la pagina più bella del teatro occidentale, il secondo non rappresenta l'ammodernamento d'una poetica vecchia ma una trasformazione marxista della poetica teatrale, col personaggio che da soggetto alla storia, diventa oggetto della sua funzione sociale, della funzione che egli riveste nella società.

Ma il teatro non è stato trattato sempre allo stesso modo, asseconda di quanto viene considerato dai regnanti e dalle classi privilegiate, in epoche diverse si favorisce che la

borghesia si dedichi alla crescita e allo sviluppo dello spettacolo teatrale.
Quando in Italia sul finire del cinquecento viene a mancare una produzione testuale che incuriosisca i commedianti del tempo, sono gli attori ad "inventare" lo spettacolo, così nasce la commedia dell'arte che per questo non può essere definita fenomeno poetico e letterario. L'artefice recuperato il senso dello spettacolo dai giullari, pensate ai cantastorie medievali quando la penisola era pervasa d'un desiderio di libertà, poggia unicamente sulle doti mimiche, vocali, d'estro e di fantasia dell'attore.
La commedia dell'arte prende origine dalle farse popolari del trecento e del quattrocento e come al decadimento del del dramma greco e romano presto si erano sostituiti mimi e pantomimi, alla crisi dello spettacolo "colto " segue questa che sarà organizzazione nuova dello spettacolo.
I comici "dell'arte" sono costituiti in compagnie che mantengono nel loro repertorio tragedie, drammi pastorali e le"opere regie" riduzioni dallo spagnolo; dalle fabulae atellanae i quattro tipi, Pappus, Maccus, Bucco e Dossennus vengono ripresi e danno così origine a quattro maschere.
L'abito d'arlecchino ricorda il "mimus centunculus" e quello di Pulcinella la casacca bianca del "mimus albus", Zanni eran chiamati i buffoni della commedia dell'arte e "sannio" era il termine usato dai latini per indicare il buffone.

Spettacolo d'ispirazione popolare la commedia dell'arte lascia le fiere e i mercati per i teatri di corte, era logico che fosse così, che gli attori altrimenti si sarebbero giocati il companatico ma val la pena di ricordare qualcosa che era dello spettacolo per comprendere come que

gli attori cercarono di difendere un'idea di comunione col pubblico che già era delle farse.
Nel teatro in piazza del medioevo v'era una istituzione dell'incidente, l'attore attraverso un pretesto qualsiasi (un cane che veniva introdotto in scena o in platea, il pianto provocato d'un bambino, un principio d'incendio) aveva la possibilità di dialogare col pubblico, di rompere la quarta parete e di farlo partecipe della rappresentazione. Dario nel suo "Dario Fo parla di Dario Fo" racconta divertito d'un tale Cerea, attore del '500 del tempo del Ruzzante, che aveva inventato come possibilità di rompere la quarta parete un "a parte" famoso, quello della vespa.
Inventare cioè d'esser tormentati dall'insetto che volava sopra e sotto il palco coinvolgendo il pubblico in questa grottesca situazione che denuncia la finzione costante.
E' importante distinguere nelle rappresentazioni della commedia dell'arte l'improvvisazione, il lasciare il testo erudito per il canovaccio. Dario indica un vero e proprio distacco della cultura poplare dalla cultura borghese:
"...vediamo cosa accade per esempio con l'Andreini. Andreini, che andò in Francia, alla metà del '500 in tutta l'Europa si acquistò fama di grande innovatore del linguaggio scenico.
Che cosa aveva inventato?Aveva inventato proprio la quarta parete.Fu lui ad imporre che gli attori non facessero più l'"a parte", come avveniva prima, rivolti al pubblico, ma lo facessero direttamente ad un personaggio che era messo apposta in scena perchè lo raccogliesse...Quando Andreini si ammalò la sua compagnia continuò senza di lui, riprese la tradizione dei lazzi, degli incidenti, degli "a parte" diretti. Andreini lo venne a sapere, scrisse alla compagnia una lette-

ra di fuoco deve insultava tutti i suoi attori chiamandoli giullari, non si era accorto di far loro un complimento. " Dovete dimenticarvi che il pubblico è in platea, siete in un teatro non in una piazza" e con questo decretava un atteggiamento ideologico che ci ritroviamo ancor oggi nel teatro borghese. Tutto l'opposto di quello che insiste ad affermare Brecht sul recitare in terza persona. Che significa? Significa andare continuamente in "a parte" (...) .. .l'attore deve per forza scompersi deve uscire dal personaggio, deve mediarlo, rappresentarlo, indicarlo. Questa è una funzione che non è soltanto estetica. E' fondamento d'una visione ideologica completamente diversa di fare teatro, cinema, di esprimersi con qualsiasi mezzo d'arte... anche nella pittura, nell'architettura esiste questa condizione della rappresentazione."("Dario Fo parla di Dario Fo" Edizioni Lerici - I977).

Lo spirito della commedia dell'arte consuma dunque l'origine popolaresca, insomma la farsa popolare risale a molto prima diciamo fra il X° e il XII° secolo.

Dal cinquecento si fa partire la storia dell'edificio teatrale moderno, nel I53I è segnalata a Ferrara la presenza d'un teatro stabile ma i modelli tipici del teatro cinquecentesco sono all'ultimo ventennio del secolo, celebri esemplari rimasti prototipi delle varie tradizioni sono la sala degli Uffizi a Firenze (Buontalenti, I585), l'Olimpico di Vicenza (Palladio, I580-I585), questi per il teatro "da sala" all'italiana; i Globe (I599) e il Fortune (I600) di Londra per il teatro Elisabettiano; i Corrales de la Cruz (I579) e del Principe (I583) a Madrid e il Patio das Arcas di Lisbona per le soluzioni di uso in Spagna.

Il consolidamento delle signorie, le "scentre" con l'auto

rità municipale ed ecclesiastica, condiziona ogni manifestazione ufficiale della cultura, attraverso mecenatismo, alla corte.
Lo spettacolo prodotto in questo ambito è aulico, raffinato e totalmente estraneo alle forme del teatro popolare.
Confusa la rappresentazione col banchetto cortigiano e l'apparato scenico con le addobbo, la sala diventa ovviamente luogo riservato ad un pubblico selezionato; siamo cioè alla negazione del rito Dionisiaco di comunione.
Per interesse dello studioso alleghiamo le piante dell'antico teatro scenico (teatro di Dionisio ad Atene), del teatro Shakespeariano (Globe Theatre di Londra), d'un teatro rinascimentale e d'un teatro moderno (Shiller Theater di Berlino), e un elenco dei principali teatri dall'antichità classica ai giorni nostri.
La crescita degli stabili, una tradizione di letteratura teatrale commissionata di ricerca puramente estetica in una festa dell'imitazione dei classici, gonfiano la vescica di quello che a poco a poco si trasformerà in un grosso affare.
Intanto la figura dell'attore guadagna dignità e decore , fra XVI° e XVII° secolo nei saletti si discute ancora della ignobiltà di questi "animali" da palcoscenico, poi serviranno da "attrazioni" per dar prestigio e un poco di follia ai ricevimenti.
Atteggiamento che resta sino al tardo ottocento, si ricordino a proposito gli appunti di Baudelaire nei suoi diari pubblicati postumi nel I887.
Le donne di teatro passano sempre per puttane ma la pre

varicazione demenziale e maschilista investe tutte le arti ed in genere la vita pubblica.
Andare a teatro, abbiamo detto, un privilegio riservato ad una ristretta cerchia di aristocratici, il pubblico delle rappresentazioni settecentesche è composto da borghesi colti, da nobili, con il clero che quando non si tratta di argomento religioso tiene le distanze da quei "luoghi di perdizione" e dai "tristi figuri che li animano" per dirla come avrebbe potuto un prelato dell'epoca.
Fra gli attori troviamo invece ancora gente semplice; questo è mestiere che si tramanda e sono molti gli artigiani, famiglie d'artisti da due o tre generazioni, tuttavia forse perchè girovaghe e ai margini della società, idealmente sono più vicini (nonostante la modesta origine) ai salotti dei ricchi.
Il capocomico cerca di gestire autonomamente spettacoli e paghe, ma è figura destinata a soccombere; per le grandi tournèè quando l'affare s'ingrossa ci vuole qualcuno che investa e faccia girare molto denaro, è la figura dell'impresario che attuerà in due secoli la commercializzazione capitalistica dello spettacolo.
Un filosofo francese a nome Denis Diderot pessimo commediografo (anche se alcune messinscene gli fruttarono buona fama all'epoca) tipo burbero dalla battuta facile, scandalizza gli ambienti della vita teatrale e i salotti letterari del settecento illuminista col "Paradoxe sur le comedien" arringa vivace ma dalla forma dialogica approssimativa, ricca di aneddoti come nello spirito dell'autore, convulsa e frammentaria.
Lo scritto provoca dibattiti e sfide a duello e tende a screditare la figura dell' "istriones", la cui intelli-

"Prospetto dei principali teatri dall'antichità classica ai giorni nostri"

Teatro di Dioniso (Atene, sec. VI a.C.)
Teatro di Epidauro(360-340 a.C.)
Teatro di Delfi (sec.III-II a.C.)
Teatro di Pompeo (Roma, 55-52 a.C.)
Teatro di Marcello(Roma, II a.C.)
Teatro di Pola (sec.I d.C.)
Teatro di Sabratha(sec.II d.C.)
NEL M.E. NON ESISTONO ESEMPI DI EDIFICI COSTRUITI PER DARVI RAPPRESENTAZIONI TEATRALI.
Hôtel de Bourgogne(Parigi, I550)
The Theatre (Londra, I576)
Corral de la Cruz (Madrid, I576)
Teatro Olimpico (Vicenza, I585)
Teatro Sabbioneta (I588-I590)
Patio das Arcas (Lisbona, I594)
The Swan Theatre (Londra, I595)
The Globe Theatre (Londra, I599)
Teatro Farnese (Parma, I6I8)
Theatre du Marais (Parigi, I634)
Amsterdamsche Stadsschouwburg (Amsterdam, I638)
Theatre du Palais-Royal (Parigi, I640)
Teatro degli Intronati (Siena, I670)
Teatro di Tordinona (Roma, I67I)
The Drury Lane theatre (Londra, I674)
Teatro della Fortuna (Fano, I677)
Comèdie-Francaise (Hotel Guènègaud, Parigi, I680)
The Sadler's Wells Theatre (Londra, I683)
Teatro Argentina (Roma, I732)
The Covent Garden Theatre (Londra, I732)

"Prospetto dei principali teatri dall'antichità classica ai giorni nostri"

Teatro San Carlo (Napoli, I737)

Schlosstheater (Mannheim, I74I)

Hoftheater (Bayreuth, I743)

Kongelige Teater (Copenaghen, I748)

Residenz- Theater (Monaco, I756)

Comunale (Bologna, I763)

Burghteater (Vienna, I777)

Teatro la Scala (Milano, I778)

Comèdie Francaise(Salle Luxemborg poi Odeon, Parigi,I783)

Hoftheater (Weimar, I778)

Theatre de l'Ermitage (Pietroburgo, I786)

Teatro la Fenicia (Venezia, I792)

Sao Carlos (Lisbona, I793)

The New Drury Lane Theatre (Londra, I8I2)

Teatro Valle (Roma, I823)

Maly Teatr (Mosca, I824) Bol'soj Teatr (Mosca,I825)

Teatro Carlo Felice (Genova, I828)

Regio ex Ducale (Parma, I829)

Aleksandriskij Teatr (Pietroburgo, I832)

Liceo (Barcellona, I847)

Kirov (Leningrado, I860)

Comunale ex Politeama (Firenze, I862)

Staatsoper (Vienna, I869)

Opera (sede attuale; Parigi, I875)

Festspiellhaus (Bayeruth, I876)

Teatro dell'opera (Roma, I880)

Narodni Divadlo (Praga, I88I)

Metropolitan (New York, I883)

Massimo (Palermo, I897)

"Prospetto dei principali teatri dall'antichità classica ai giorni nostri"

Chudozestvennyj Teatr (Teatro d'arte di Mosca, I898)

Abbey Theatre (Dublino, I904)

Teatro Colon (Buenos Aires, I908)

Radio City Music Hall (New York, I936)

genza sarebbe d'ostacolo all'assolvimento di quello che Diderot indica come il suo compito primario: l'essere tramite.
Mediare, secondo l'illuminista, l'unico scopo di quest'arte , il "distacco" la sola vitù necessaria al buon attore, in senso strette di mancanza di ogni e qualsia si "partecipazione", attore dunque come strumento, oggetto d'arte.
Diverse fonti di critica, soprattutte la critica di regime, ancora oggi riferiscono che la dottrina Brechtiana trae suggestione e spunto da quest'opera, (altro tentativo mistificatorio!) stavolta motivo delle illazioni è il terreno comune del dubbio sollevate all'immedesimazione e alla tendenza dell'attore-missionario d'essere eroe della rappresentazione. Ma il senso critico e l'intervente d'analisi e di sintesi e l'impegno politico che Brecht chiede ai suoi atteri non ha proprio nulla a che vedere con l'indicazione contraddittoria che vien fuori dalle scenette e dalle "confessioni" del "Paradoxe".
Certo si tratta d'uno scritto che merita d'esser letto se non altro per l'impulso che da alla saggistica dello specifico, di li a poco esattamente nel I79I viene pubblicato un volume titolate addirittura "L'acteur san paradoxe", ma il carattere essenziale del "paradosso" è una carica diffamatoria del panorama teatrale di Francia fra il seicento e settecento.
Non voglio qui certo sostenere la causa d'una classe di commedianti già contaminata dall'aristocrazia europea, il fatto è che la saggistica cui facevo riferimento è il pettegolezzo borghese che da allora si accompagna col teatro, attori mancanti, scrittori falliti e

scribacchini d'ogni risma a darsi appuntamento sulle pagine di critica teatrale. Certa saggistica solleva tuttavia l'importante questione della formazione, dapprima si pensa a codificare il mestiere dell'attore (si ricorda l'opera di K. Stanivslavskij (I863-I938) e Nemirovic-Dancenko (I858-I943) al MCHAT, il teatro d'arte di Mosca) poi quello del regista che va a sostituire il direttore di scena.

La regia come messa in scena è sempre esistita, dal "corago al "dominus regis" la conduzione della rappresentazione era assunta da qualcuno ma mai era stata concepita come funzione autonoma dello spettacolo; è proprio sul finire dello ottocento che ad opera di A. Antoine, fondatore nel I887 del Theatre Libre, si apre un discorso di regia moderna.

L'avvento di una nuova arte della messa in scena e una tendenza di ricerca sullo specifico degli elementi dello spettacolo sono poi dovute al lavoro svolto da Dalcroze, fondatore della ginnastica ritmica, da A. Appia (I862-I928) e da G. Craig (I872-I966).

Adolph Appia, scenografo teatrale svizzero, fu teorico degli spazi ritmici e fervido sostenitore dell'uso del simbolo nella messa in scena.

Gordon Craig, un inglese che lavorò soprattutto in patria rifiutando vantaggiose offerte dai maggiori teatri europei, teorico della ritmica del corpo, stimolato dallo studio di Dalcroze e Appia giunse alla negazione dell'attore e del testo e al postulato del cosiddetto Movimento puro, arte cinetico visiva che trascende il teatro stesso. Ma per comodità torniamo al settecento, in fatto di testo spettacolare Lessing (I729-I78I), autore

e critico teatrale tedesco, nel proporre l'intervento intellettuale,che guiderà Shiller e Geethe,dimostra come il sentimento settecentesco non possa divenire dramma; e non potrebbe essere diversamente poichè all'epoca mancano sino alla Rivoluzione francese vibrazioni che squotano il sentimento borghese.
Gyorgi Lukacs(I885-I97I), proprio dalla letteratura drammatica Lessinghiana fa partire un itinerario di ricerca dalla genesi della tragedia borghese fino a Hebbel ed Ibsen; l'analisi di Lukacs disamina l'evoluzione di quella che è definita l'origine del dramma moderno, tutta la produzione di letteratura teatrale dell'occidente dal XVIII° secolo in avanti può essere considerata dramma di classe.
Faranno eccezione le farse d'ambiente rustico (spesso in vero pessime imitazioni del passato) certo teatro dialettale e il teatro politico che gli storici hanno inquinato ai nostri occhi indicandone l'intenzione propagandistico-declamatoria.
In Italia nel settecento con la diminuzione dei teatri di corte e come detto con l'avvento della figura dell'impresario scompaiono gli ultimi fermenti dilettanteschi (accademici, studenti e nobili), il teatro Goldoniano impone all'attore un costume di vita e una moralità nuova; l'attore è un professionista alieno quindi alla vanità e ai divismi, queste appunto nella concezione goldoniana che è apprezzamento della condizione civile dell'attore, sappiamo bene come questi mali sono a tutt'oggi quelli dei nostri commedianti. Nel I806 l'editto Napoleonico istituisce in Francia compagnie permanenti sovvenzionate dallo stato e nel I8I5 per dette compagnie si fissano ad

dirittura degli itinerari per servire quelle piazze sprovviste di teatri stabili, questo per garantire una continuità di lavoro.

In Italia il regolamento napoleonico sui teatri entra in vigore ai primi anni dell'ottocento, a Milano, Parma, Napoli, Torino nascono (pur se provvisoriamente) le prime compagnie stabili; ma a differenza di quello che accade ad esempio in Francia e in Spagna v'è da noi la ripresa d'una vena popolaresca ma questo non è che un fuoco di paglia.

Sono i tempi in cui un pazzo come Luigi di Baviera costretto ad abdicare dai moti popolari del 1848, scappa in Italia per fare l'inteditore d'arte e passa per mecenate anche quando pretende d'essere unico spettatore delle rappresentazioni che paga.

E' naturale pensare che nell'Italia che rimergeva da due secoli d'oppressione alla ventata d'ideali di libertà rispondesse in teatro l'espressione più genuina d'una cultura autoctona e popolare, invece la borghesia se non artefice certo beneficiaria del Risorgimento, preferì il teatro d'importazione e le farse dell'ottocento non sopravvissero, nel senso che non possiamo parlare di una tradizione della farsa popolare dell'ottocento. Il filone originario fu circoscritto in quelle regioni dove pure la commedia dell'arte aveva trovato terreno fertile, specie gli attori napoletani e i veneti si sforzano di conservare lo spirito ottocentesco della farsa.

In Russia nell'ottocento abbiamo tre specie d'attore: gli attori che recitavano nei teatri imperiali, lecchimi dei nobili che li sostentavano e ne favorivano l'in

serimente nella società, gli attori delle compagnie girovaghe che sfruttati da impresari senza scrupoli erano spesso considerati al pari dei briganti, attori dilettanti che recitavano nei teatrini e nei circoli di Mosca e Pietroburgo nella speranza di recitare un giorno nei grandi teatri.

Il tentativo popolare di far teatro nei " Narodnie Teatrj " aperti nel I765 e sempre tenuti sotto controlli severi della Guardia imperiale, era durato solo una decina d'anni; l'egemonia delle classi dominanti che aveva già reso "schiavo da vendere" nel senso stretto del termine l'attore feudale sino alla Rivoluzione d'Ottobre del I9I7 non sarà messa in discussione.

In Germania ed Austria la riforma settecentesca di Neuberin aveva elevato il prestigio sociale dell'attore e portato alla costituzione a fine secolo dei Teatri stabili di Lipsia, Monaco, Lubecca, Berlino e Weimar (quest'ultimo ad opera di Goethe diviene il centro teatrale più importante d'Europa); nell'ottocento oltre all'avvento di privati che fondano teatri a gestione azionaria troviamo la condizione dell'attore migliorata tanto da favorire proprio in Germania il sorgere delle prime organizzazioni sindacali.

In Inghilterra dopo la guerra civile del I640 che dal '60 per decreto parlamentare portò alla chiusura dei teatri del regno, dalla ripresa fino alla metà del sec. XVIII° si trascina retorico e mesto un repertorio che poggia sui vecchi canoni recitativi del teatro Elisabettiano e della produzione Shakespiriana. Sul finire del secolo D. Garrich, attore e direttore di spettacolo, è riformatore del vecchio stile interpretativo della tragedia

e la ripresa è data pure dalla costruzione in quegli anni dei Rojal Theatre, nell'ottocento cresce il numero dei nuovi teatri e vengono fondate alcune compagnie stabili, l'espandersi poi delle prime linee ferroviarie consente ad interi complessi di spostarsi e di portare dove non era mai stato prima d'allora lo spettacolo.
Altro discorso meriterebbero le reazioni di differenza e a volte di vera e propria paura dei rurali che come in questo caso mai prima avevano assistito ad alcuna rappresentazione, è valido anche qui la tesi per cui la borghesia sottratto lo strumento ne rivendica il possesso: il popolo vede "roba" che gli appartiene e non la riconosce come propria, tale è la mistificazione che quella"roba" ha conservato quasi nulla della propria forma originaria.
In Francia la riforma Napoleonica della cui importanza abbiamo detto, non sutura certo lo spaccato degli attori soci di compagnia e dei cosiddetti associati, i primi al momento di lasciare venivano ben remunerati dal socio che gli subentrava, i secondi venivano scritturati saltuariamente e mal retribuiti.
In Francia l'attore è dai tempi di Luigi XIII° che gode della "liceità morale" (ordinanza regia del I64I) e dunque non c'è da stupirsi che qui la borghesia appena dopo la Rivoluzione (I789) gli riconosce tutti i diritti e dignità della professione, la borghesia è licenziosa e romantica vuole divertirsi e piangere e abbandonarsi a sfrenate passioni, così nasce il divismo e i "monstres sacres" che rappresentano un vero e proprio fenomeno di costume che investe tutta la vita del paese.
Guardando la scena europea dell'ottocento si può testimoniare della più assoluta estraneità fra un universo tea-

trale delle classi privilegiate al servizio d'una ristretta cerchia d'aristocratici e le classi dei semplici: il contadino analfabeta, i servitori, i piccoli artigiani, i primi sfruttati dell'industrializzazione.
Quella dei commedianti non è una classe in lotta, manca la coscienza e quindi l'intenzione rivoluzionaria, dappertutto v'è disgregazione e cura degli interessi individuali per guadagnarsi da vivere il meno disgraziatamente possibile.
Il teatro non abbraccia il popolo e gli attori tranne alcuni casi (quelle famiglie che, come già accennato , conserveranno il repertorio del teatro comico regionale) servì per secoli hanno ormai venduto culo e camicia a chi di teatro vuole divertirsi.
Il teatro borghese dell'ottocento italiano ode lamenti e capricci della "divina" Adelaide Ristori e le urla dei tiranni del capocomico Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi.
Esplode frattanto il dramma musicale, G. Verdi coglie umori e passioni dell'epoca e riesce a riversare il tutto sulla scena del suo teatro in musica; il risultato è un successo straripante, più ancora del "fiume di gioia" che aveva accompagnato l'opera del Rossini.
La storiografia teatrale individua in un arco di tempo che interessa due secoli l'evoluzione e la consacrazione del dramma moderno, un'analisi marxista degli eventi che riguardano il teatro occidentale a partire dal XII° secolo, dimostra come cinque secoli ci sono dovuti perchè le classi dominanti dopo una ventata di libertà (fine del feudalesimo),

fossero in grado di scrivere e recitare dalle storie distan-

ti dal concetto originario di teatro (il carnevale, la festa). L'evoluzione è puramente estetica, tutto quanto è scritto: dalla tragedia dell'"onore" di Hebbel (I8I3-I863) ai grandi narratori russi sino a Tolstoi (I82I-I88I), quest'ultimo arrivato solo indirettamente al teatro (con adattamenti e riduzioni delle opere letterarie), racconta in taluni casi anche con efficacia della conflittualità umana ma il "mondo" di cui si parla,quello a cui si fa riferimento, non è di tutti; i colori, gli umori, i contrasti, lalingua delle classi privilegiate sono altra cosa rispetto ai "caratteri" degli sfruttati che danno vita alle prime lotte e gradatamente prendono coscienza di classe. Gli autori "sacri" ai borghesi del teatro scandinavo da Ibsen (I828-I906) a Strindberg (I849-I9I2) propongono drammi interiori. Il primo,malato e annoiato di se stesso, scrive dell'uomo genuflesso e alla ricerca della propria identità e della propria storia, il suo personaggio uomo o donna piegato dal dolore non dialoga col prossimo se non per abbandonarsi e lambiccarsi per"questioni capitali" dell'esistenza, spesso realtà meschine di borghesi di provincia, solo individui.
Il secondo, Strindberg considerato il più importante drammaturgo svedese, molto rappresentato anche oggi dagli stabili e dalle compagnie affermate,ha fatto piangere dame e damigelle e le buone famiglie perchè in un romanza autobiografico si disperava vergognoso d'essere figlio di una serva, un caratteriale dunque che traduce queste paure da adolescente, da bambino viziato, che lo accompagnarono fino alla senilità nei saggi, le poesie, i racconti e

in opere per il teatro, pregne di malinconico vivere, dell'insulso odio per le donne che espresse in ogni suo scritto (persino in una sarcastica "STORIA DELLA SVEZIA" libro di costume e di moralità nella tradizione del suo popolo); curiosa la nuova intenzione di drammaturgo che emerse ne "Till Damaskus", "Le vie di Damasco", qui narra d'un poeta convertito che accetta con ritrosia cristianità e amore per il prossimo, la vita stessa. Tragedie spirituali quelle di Strindberg che non possono coinvolgere altri se non gli aristocratici, che infatti lo seguirono sempre con vivo interesse.

Tutto questo mentre un'umanità trova forza e ragione di battersi per i propri diritti, non ha bisogno di pensare alle "questioni capitali dell'esistenza" deve preoccuparsi dei salari, di mettere il "piatto" a tavola, problemi concreti di gente semplice che terranno lontana la "cultura", patrimonio dei borghesi.

L'eco delle parole di Emile Zola (I840-I902), che in Francia aveva teorizzato l'analisi materiale dei fatti della vita e che grande impulso aveva dato al naturalismo, se in sede di critica esce dal conformismo aristocratico, nella produzione drammatica scade miseramente nella noia mortale delle istituzioni borghesi.

Basti ricordare la più importante delle sue opere, "Therese Raquin", che narra dell'intreccio amoroso fra lui, lei, l'altro. Muore il legittimo sposo, muore ucciso dalla moglie ingannatrice, e dal di lei amante; tuttavia l'azione "drammatica" (fra sospiri e lacrime e lamenti dei due omicidi) vive nello scorno della coppia, che nella promisquità e nel dolore sopporta l'espiazione del peccato mortale.

Da Nietzche (I844-I900) anche quello d i "primo periodo", quando sotto lo stimolo dello studio dell'antichità, di Shopenauer e di Wagner, afferma come fondamento essenziale del mondo la contraddizione originaria tra il dionisiaco (quanto è in natura, il vero) e l'apollineo (il bello), prende corpo il pensiero materialista, questo tuttavia non turba la gente di teatro, si continua a rappresentare di scandali, conventicole, fatti e fattarelli da salotto.

In Italia, l'ultimo scorcio ottocentesco glorifica il teatro verista d'un napoletano di nome Achille Torelli (I84I-I922), affermatosi con i "I mariti" (I867) dove si racconta la saggezza e la rettitudine d'una coppia di vecchietti all'antica, nobili di casata e di cuore e dei giovani sposi aristocratici, pigri e dalle mani "bucate",il tutto nella Napoli chiassosa ma distinta,perbene. Si distingue la figura di Fabio, quasi un eroe romantico,dall'amore sano che porta a quella che dovrà essere sua legittima sposa.

Silvio D'Amico nella sua "Storia del teatro drammatico", nel capitolo riguardante il teatro verista in Italia, dedica una pagina all'autore napoletano e riporta un giudizio del Manzoni riferito a "Tristi realtà", opera di Torelli che riscosse consensi di pubblico e critica, le parole del Manzoni suonavano così: "... già speranza, ora la gloria del teatro italiano".

Il rispetto che dobbiamo all'autore dei " promessi sposi" opera che pure è stata letta in modo da rendercela inconprensibile, non può che consolidare la convinzione che in vecchiaia egli doveva esser lasciato libero di dire e di pensare ciò che voleva senza che subito qualcuno erigesse monumenti a quel-

le che esprimeva riguardo l'opera del Torelli appare un commento dato senza pretese, Manzoni parla di teatro come spettatore non come autore, si tratta d'un giudizio emotivo. Pure Capuana, Franchetti (critici) e i capocomici delle "Compagnie Reali" esaltarono la vena di questo Torelli, in verità modestissimo autore del gran fermento della "commedia borghese" del parlare di morale, esaltazione dell'apologia dei buoni sentimenti. Con diversa tempra, il più grande novelliere dell'ultimo ottocento, Giovanni Verga (I840-I922) si cimenta nel dramma.

Verga scrive semplice, recupera una lingua che mai prima s'era riportata sui libri, ma il suo scrivere è popolaresco non popolare; pregni di retorica, violenti e disgraziati, questi personaggi nell'opera sua si agitano come bestie, una bestialità che vive di passioni e di passioni muore, poi aleggia l'alto senso religioso che in ultimo placa gli animi di questi predestinati che sono appunto i vinti verghiani.

Pensate alla vicenda di Alfio e Turiddu e la sedotta Santuzza ne "La cavalleria rusticana". E' Pasqua, la resurrezione, la malafemmina per il rimorso non varca la soglia della chiesa; che dire poi de "La lupa" (I896) con questa madre degenere, forte perchè popolana, divoratrice dell'uomo giovane che ama pure sua figlia, sensuale e insaziabile finisce uccisa a colpi di scure dall'uomo. In "Caccia al lupo" (I855) un marito tradito ammazza l'amante della "sua" donna, dopo averlo ferito alla tagliola, cinico come l'uomo fa con l'animale nelle battute di caccia. Anche nel Verga i temi sono dettati dalla cultura dominante, gli aristocratici chiedono d'essere spettatori della rappresentazione scandalistica delle "sacre" istituzioni

e allora giù corna, duelli d'onore, sangue (per rappresentare il dramma) dispetti, chiacchiere, e ciance di malelingue (per la commedia, la farsa). Tutto ovviamente risulta più spaventoso e più divertente se protagonisti delle vicende sono contadini e proletari, bifolchi, brutti, sporchi e cattivi disposti a tutto per vendetta d'onore, o se il dispetto nasce dalla contesa d'una pagnotta fra disgraziati alle prese coi morsi della fame.
Questo teatro, curiosamente scritto, è meglio asservito alle classi privilegiate e viene interpretato da una "classe" d'attori mercenari che scelgono secondo danaro ruoli e spettacoli da portare in scena.
Eleonora Duse (I858-I924) considerata la più grande interprete della nostra scena, recitò con quegli attori, il pessimo teatro cui abbiamo fatto riferimento; le biografie da quel poco e spesso romanzato che raccontano della Duse, ce la indicano come un'aristocratica gentile, dagli amori contrastati e dall'esistenza inquieta, pregna d'una malinconia che i grandi trionfi in ogni parte del mondo non cancellarono dal suo sguardo.
Occhi penetranti eppure teneri, i ritratti la raffigurano sempre mesta, sinuosa, esile eppure capace di trasformarsi sul palco da sembrare una valchiria e, se il copione le richiede da trasparire, diafana presenza come uscita da un sogno. Questo è quel che raccontano di lei, una vita carica di contraddizioni anche dall'idea dell'amore, sofferto e delicato il sentimento che la legò ad A. Boito (I842-I9I8) musicologo e letterato, che conosciuto nel I887 le fu presto amico e prezioso collaboratore. L'attrice dopo la separazione dallo sposo, mediocre compagno di lavoro tale Tommaso Checchi, ebbe da Boito stimoli di ricerca e

d'approfondimento in un rapporto per lungo tempo epistolare. Difficile spiegare la travolgente passione per il poeta vate del fascismo, il fenomeno letterario maniacale, che inneggiava al maschio super-uomo e padrone...
Il Panzini scrisse di Eleonora "cantico dei cantici di tutte le donne ", a noi informazioni dirette ci giungono nelle immag ini di "Cenere" un film, l'unico cui partecipò, datato I909; sequenze sbiadite, spezzoni che dicono poco eppure unica testimonianza del grande talento di questa figlia d'arte.
Cresciuta in una famiglia di teatranti, capostipite era il nonno paterno Luigi Duse (I792-I854), Eleonora fu commediante al servizio degli aristocratici, secondo i canoni estetici dell'immedesimazione Stanislavskiana istintualmente espresse emozioni e colori che a detta di quanti la videro recitare nessuna attrice seppe evocare nello spettatore.
La commedia borghese verista imperversa, G. Giocosa (I858-I924) "pizzica" e diverte, conservando nelle commedie un tono tristemente dimesso del raccontare la decadenza, poco più tardi quella stessa vena è nelle commedie della piccola borghesia partenopea di Libero Bovio (L883-I942) . Il teatro dunque non cambia, è la degradazione e lo svilimento degli stessi intrecci che descritti nelle trame della produzione drammatica di pochi anni addietro convinceva critica e pubblico dei signori. Il massimo dello scadimento testuale lo porta M. Praga (I862-I929), ragioniere milanese che doveva avere non pochi problemi nella sua sfera affettiva se venti delle ventidue commedie che compongono la sua intera produzione narrano d'un adulterio, chiodo fisso dell'esperto d'amministrazione che si dilettò di scrivere teatro e presto fu celebratissimo autor borghese.

Rappresentato con discreta risposta di pubblico sino agli anni trenta, Praga ci consente di dimostrare quanto il teatro sia distante dai semplici; si ricorderà come in queglia anni il regime fascista invocasse l'incremento demografico e incentivasse le donne semplici a "figliare" per dare altre braccia per lavorare i campi e nelle fabbriche, promettendo grossi premi in denaro per le madri che avessero prole di almeno cinque figlioli. Così mentre i borghesi si sollazzavano a spiegar di corna, famiglie contadinn ed operaie si preoccupavano di dare altri lavoratori all'Italia fascista.
Il popolo però almeno una volta l'anno andava a teatro, nell'ottocento e agli albori del novecento i religiosi custodiscono la tradizione delle sacre rappresentazioni.
In occasione delle festività, come nel medioevo per il teatro"ciclico" (drammi episodici legati ai temi biblici), preti, monaci, suore e fraticelli con l'intervento dell'alto clero si davano appuntamento a teatro e allestivano spettacoli.
A Napoli dal seicento si conservava l'usanza al Teatro San Ferdinando d'una singolare rappresentazione religiosa, "La cantata dei pastori".
La gente si prenotava da settembre e il giorno di Natale tutta la città, signori e disgraziati, si ritrovavano per la loro gioia e per quella dei sacerdoti che controllavano quali erano i latitanti d'una occasione tanto importante.
Si rispettava un antico cerimoniale, i nobili e i ricchi erano gli ultimi ad occupare un posto in sala ma chi da una comoda poltrona, chi schiacciato in piccionaia, si assisteva assieme alla "cantata".

Il titolo originale dell'opera, scritta da Andrea Perrucci (I65I-I704) nel I697 era "Il vero lume tra le ombre ossia il verbo umanato", la commedia che era imitazione delle comedias de santos spagnole, narrava della venerazione dei pastori al bambin Gesù. Nella rappresentazione al San Ferdinando, che anno dopo anno venne replicata per due secoli, recitavano cantanti e dilettanti fra gli attori. Il protagonista della vicenda finiva per essere una sorta di "pazzariello" che come un picchio saltava da un lato all'altro del palco, Per alcuni decenni il ruolo fu affidato al lustrascarpe di galleria, un nano agilissimo che faceva l'effetto d'un animaletto, una specie di "ET" dei tempi nostri, i bambini restavano incantati a vederlo volteggiare sulle tavole del palcoscenico e librare per aria il corpo piccolo, più che al bambinello insomma si volgeva lo sguardo a quell'acrobata che recuperato lo spirito dei comici dell'arte, partecipava all'ibrido d'una rappresentazione di carattere religioso di vena popolaresca.

Queste erano le occasioni che aveva il popolo per andare a teatro, per il resto la presenza nelle sale di gente semplice era considerata un'intrusione, un abuso, la plebe e il popolino dovevano lavorare, pensare non era compito loro.

Sono in molti ad affermare che proprio dall'arte del sec. XIX° prenda origine l'avanguardia novecentesca nelle sue diverse espressioni. Credo però sia più corretto dire che dalla denuncia di intellettuali borghesi più sensibili, smascherata l'ennesima "codifica", dallo "scontro" ideologico, nascono le avanguardie.

Abbiamo detto del naturalismo in teatro in Francia e Ger-

mania e del frutto verista raccolto in Italia pochi decenni più avanti ma è guardando a quanto esprime la cultura occidentale in pittura, in prosa e poesia, a come questi fermenti vengano "gestiti" dalla borghesia che possiamo parlare in termini di vera e propria impostura.
Sino al 1848 anno delle rivoluzioni, si può riconoscere nella cultura europea carattere unitario, trent'anni di quiete apparente, di pace, hanno alimentato la "combustione" rivoluzionaria, al formalismo estetico Kantiano Hegel già aveva contrapposto l'idealismo oggettivo che reintegrava nell'attività estetica uno specifico contenuto storico.
Superati classicismo e romanticismo, fuori dalle astrazioni e dalle"visioni" del passato, l'uomo nuovo sente l'importanza delle libertà politiche e sociali: l'uomo deve saper vivere assieme agli altri e descrivere realtà concrete della propria storia.
Le classi dominanti avvertono che il terreno culturale che battono molti artisti rappresenta un pericolo, l'arte di certi intellettuali infervorati dal sentimento rivoluzionario finisce per volgersi contro la propria civiltà; "passi la rottura con i canoni estetici del sec. XVIII° ma certi fermenti non sono tollerabili" questa l'analisi preoccupata di chi intende difendere come bene di classe l'arte e la conoscenza.
L'arte ufficiale viene relegata a funzione apologetica e celebrativa delle passioni e delle battaglie del '48, concretamente non c'è nulla di nuovo, solo per il gran lavoro di pochi onesti positivisti la teorica materialista supera la costrizione delle classi dominanti.
L'arte di quegli anni deve essere considerata espressione

della borghesia, tutto è mediato, filtrato; dall'antinaturalismo allo scientifismo (dall'impressionismo alle manifestazioni successive della pittura cubista) risposte diverse a seconda della sensibilità dell'intellettuale che se ne fa portatore.

Così è sempre stato, quando alla gente semplice si impediva di parlare, il popolo conservava un suo linguaggio perchè l'intuizione conoscitiva è del popolo, le classi dominanti la imitano, ne frantumano i significati essenziali e ne indirizzano la tendenza a vantaggio d'una c ultura delle idee delle classi dominanti. Attraverso moduli espressivi semplici il popolo conserva la sua storia e un diverso linguaggio, una filosofia. Risente della repressione ma in ogni paese e in ogni tempo vediamo come dalla violenza e dai torti subiti prenda forza e certezza del riscatto della classe.

L'egemonia dei privilegiati e dei padroni impedisce che si fondi una tradizione e allora l'espressione popolare è sottoterra; Al Moulin Rouge le ballerine mostrano le cosce e cantano la vita è gioia e il pubblico dei ricchi si diverte, le mondine e le donne di fatica cantano pure loro che la domenica, finita la settimana, si può indossare il vestito della festa e incontrare il "moroso", per poco ci si diverte e al lunedì sotto padrone sfruttate per pochi centesimi.

Paradossalmente fra le due guerre e durante, la borghesia lascia degli spazi progettuali al popolo, distratta dall'industria delle armi. Aspetta di piangere i morti per affermare il sacro principio della carità, ammicca ai tiranni militari e alla nobiltà, in questo clima l'occidente esprime fermenti che hanno matrice popolare.

Già dal 1848 si parlava dello "spettro rosso" che incombe

va sul mondo, Marx ed Engels cominciano il "Manifesto del partito comunista" scrivendo appunto "uno spettro si aggira per l'Europa - lo spettro del comunismo" e l'idea era data dall'odio delle classi al potere, minacciate da quello che doveva essere il più grande sconvolgimento della storia del pensiero.
Le idee nuove tracciano le leggi fondamentali dello sviluppo e rinnovano la scienza della società. La rivoluzione del 'I7 porta panico fra i privilegiati ma la grande guerra attenua in occidente gli effetti che avrebbero potuto seguire a quell'evento.
L'energia della borghesia in quegli anni è rivolta soprattutto a conservare e difendere gli spazi istituzionali dei grandi teatri.
InItalia si riprende a recitare in dialetto, anche se il pubblico borghese chiede tendenza intimista, si finisce per raccontare di monachelle, di anime pie, storie ed intrecci fra gente perbene, teatro della suggestione o del silenzio. Lo scrittore e commediografo Roberto Bracco (I86I-I943) nella prefazione a "Il piccolo santo" uscito in volume nel I9I0, e rappresentato per la prima volta il I7 Marzo 'I2 a Napoli al teatro mercadante, scriveva dell'"inespressione espressiva": i personaggi non rilevano direttamente il loro dramma, ma parlano d'altro, il loro vero stato d'animo e il nodo della vicenda è espresso da piccoli gesti involontari, fuggenti reazioni dettate dall'impulso e appena percettibili, il dramma dunque sarebbe espresso da quello che l'autore definisce un "complesso sintetico di segni significativi".
Bracco è precursore della corrente "intimista" che in Renato Simoni (I875-I952), prima che questi si dedicasse al-

la critica letteraria e teatrale, trova il suo vero interprete.
Simoni scrisse quattro commedie in dialetto veneziano, il ciclo si apre con "La vedova" (I902), segue "Carlo Gozzi" (I9I0); l'opera, lasciate le pose e molti degli atteggiamenti esteriori della borghesia, propone casi intimi, indagine del subconsciente e descrizione a tinte tenui di scorci familiari, e rappresenta lo sviluppo alle premesse crepuscolari; in quegli anni Marino Moretti pubblica "Poesie scritte col lapis" (I906), è il tempo d'una introspezione sommessa.
La scena europea propone il teatro-laboratorio cioè la ricerca su materia testuale di spettacolo, in gruppi ci si riunisce e si studiano testi spettacolari di diverso genere,si prova la cosiddetta scrittura "collettiva".
Il primo circolo di cui si ha notizia, si riunisce presso l'università di Horvard nel I905 e rimane attivo per vent'anni, fondatore il commediografo G. Barker.
Sopportate le bizze del cosmopolita anarcoide Franz Wedekind (I864-I9I8) precursore dell'espressionismo, lo stile e la ricerca maniacale del bello di Oscar Wilde (I856-I950), il pubblico dell'aristocrazia si perde nella romantica concezione dell'attore, signore della scena e padrone dello spettacolo.
Il teatro futurista merita un discorso a parte, quelle "strane" rappresentazioni il più delle volte incomprensibili fra pubblico colto e perbene provocavano risse furibonde con tanto di intervento finale delle gendarmerie.
Il movimento futurista nacque in Italia ma il suo fondatore Filippo Tommaso Marinetti (I876-I944) era nato ad

Alessandria d'Egitto e la sua cultura era essenzialmente francese; le basi teoriche della prima antologia del '12 che conteneva il "manifesto tecnico della letteratura futurista" sono poste dal battagliero Gian Pietro Lucini, autore nel 1908 di un volume titolato "Il verso libero" dove alla sperimentazione formale si accompagna una vena di nazionalismo.
Marinetti propone il paroliberismo, Cangiullo scriverà della poesia "pentagrammata", poi le tavole delle parole libere e di aeropoesia, esalteranno gli uomini ad esasperato amore per l'idea di nazione.
Nel 1910 ad opera dei pittori Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, il futurismo tocca pure quest'arte; gli artisti appena citati scrivono in quell'anno il "Manifesto della pittura futurista" ne seguirà poco più avanti un secondo che teorizza la pittura come "sensazione dinamica eternata come tale". Nello stesso 1910 nasceva pure ad opera del compositore Francesco Balilla Pratella il "Manifesto dei musicisti futuristi", dove la musica viene descritta come "universo sonoro incessantemente mobile", a questo seguì addirittura un "manifesto dell'arte dei rumori".
Nel '72 Boccioni pubblica il manifesto della scultura futurista che avrebbe dovuto realizzare "l'infinito plastico apparente e l'infinito plastico interiore", seguirà ad opera dell'architetto Antonio Sant'Elia un manifesto dell'architettura, il movimento investe pure teatro e cinema ma diviene strumento di propaganda politica.
Nel settembre 1911 scoppia la guerra in Libia, ma già nel "Discorso ai triestini" del 1909 si evoca la guerra come "igiene del mondo" e ancora "nobile bagno senza il quale

le razze si addormentano nell'egoismo accidioso". L'esasperato nazionalismo di Marinetti diviene ragione di questo movimento, asservito così ad un'ideale di violenza belligerante e distruzione.

Fra dissensi e riconversioni al movimento, gli intellettuali futuristi da una campagna colonialista passano ad una incessante campagna interventista, si prefigura qui la tesi secondo la quale la cultura futurista è la cultura del fascismo. Certo ci furono fermenti interessanti al nascere della corrente, una spinta autentica e verso le avanguardie artistiche, il superamento della cultura come "patrimonio da tramandare", carica ingenua per certi atteggiamenti definiti dal giovane critico Gramsci "rivoluzionari"; poi il futurismo si accompagna col potere, al regime.

Questo fenomeno culturale non può essere interpretato come proletario, il popolo non può rompere con una cultura che ignora.

Il teatro sintetico porta nelle sale attori dilettanti che recitano storie intimiste come quelle di Fausto Valerio Lodovici (1885-1968) che proprio in quegli anni aveva scritto per il teatro l'"Eroica", il dramma narrava d'un bimbo nato morto e di una serie di circostanze e di intrecci che girano attorno a questa morte, risonanze idealistiche, come mistiche, mescolate ad una visione pessimistà dei casi umani.

Per contro il futurismo a teatro proclama nei due manifesti ad opera di Marinetti, Settimelli, Corra a titolo "Teatro di Varietà" e "Pesi, misure e prezzi del genio artistico" un repertorio di frenetica passione, passione per

la vita veloce frammentaria, fuggevole, forte e"muscolosa", in una parola "futurista". Tutto in questo teatro dipende da un artefice che deve essere geniale autore e attore e direttore di scena, Egli da solo dovrà esaltare il valore assoluto di novità di questo teatro. Si dovrà stupire il pubblico in una girandola di invenzioni a getto continuo e in uno spazio tempo limitatissimo scoprire le più incredibili profondità del nostro subcosciente, questi motivi dominanti delle rappresentazioni.
Nei manifesti possiamo cogliere almeno due spunti interessanti, in questo vortice di propositi violenti, di scontro, affiora un giudizio severo per il pubblico borghese pigro e assente, un pubblico dice Marinetti-di "vivi che son già morti e sepolti". Altro dato curioso la simpatia espressa per i comici(a detta dei futuristi) "fra i pochi pensatori che rifuggano da ogni deformante sforzo culturale"; i futuristi chiedono pure di abolire il vaudeville, la pochade, la commedia, il dramma e la tragedia per sostituire ogni forma di rappresentazione con spettacolazioni futuriste: compenetrazione, battuta riecheggiata, poemetto animato, deformazione sintetica...
Sconcerta l'intenzione di stabilire con il pubblico un rapporto vivo perchè diretto, una confidenza senza rispetto, l'energia della dinamica futurista.
E' il caso di riportare una sintesi di teatro futurista per dare un'idea di quello che dovevano suscitare le brevi rappresentazioni delle serate futuriste; questa che segue è titolata "Stati d'animo" ne è autore Mario Carli, poeta e scrittore di teatro, che svolgeva pure critica letteraria in quegli anni.
"Stati d'animo" principiava con un gruppo di persone se

dute ad un caffè allo aperto che legge, chiacchiera, pensa.

L'Affarista (mordendosi continuamente le unghie).

Astrr ghrr frr magnakalacafù bragimaciucianù astrù grù frusciù micenè micenè.

Lo Studente (con nostalgia e lieve amarezza).

Auflin bergìn echipitecio sesisettott orazz birrvin adlgo artù vìooo bacimentosa.

La Cocotte (sbirciando a vicenda l'artista e lo studente, e sorbendo una menta al selz). Chiono chiono psi psi psi marì ninnì miotù tuarî coccolò coccolò coccolò còscela cìcciala momoroguà.

L'Impiegato (sfogliando un giornale).

Ito rito marito oro coro coloro aso naso rimaso ugo nugo rifugo ito oro aso ugo ugo aso oro ito ito ugo oro aso aso oro ugo ugo ito ito it to o.

Il Giornalista (parlando animatamente col vicino).

Icc acc biricìch biriciach ciaciabù cinciabò perafàra garatìna mitalùra vatrasàca oidonè psciatt inglanèss farazòna blim blam blumm!

Il Deputato (con grandi gesti oratorî e voce tornante).

Mirfagò poròfon caràlazz falà neidor prokolifrogòtipo campogofù tlombô!

Gli Amanti (fra loro). Pci ni kaì vir vir più più più tu cchiù glu glu glu ingìn vlin slin fuffi doddò kaì kaì kaì kaì.

Il Poeta (con occhi estatici, verso il cielo).

Brivido mistero ali tramonto gelidamente scrosci amatorio luna sofferto vertiginoso murmure supino fronde falcata impenna rosea sospira azzurro.

Il Filosofo (coi gomiti sui ginocchi e le tempie fra le ma

ni). Equiparamento forze origini tensione casistica univer sale perspicuità leggi assettamento rovesciamento problema necessità semplifichiamo corollario ambiguo tempo pessimi_ smo lucidità capitombolo.

Il Lottatore (entra come bolide, prende a pugni tutti, e rovescia i tavolini). Brutum zum pum!

Teatro futurista sintetico di Marinetti, Settimelli, Corra, V.II, Bibl. teatrale n°I5, Milano. Istituto Editoriale Italiano, s.d. ma I9I5.

Il fermento futurista a teatro si accese e si spense senza mescolarsi al resto della vita teatrale del tempo. I futuristi furono considerati degli intellettuali ribelli e la corrente il bacillo d'una cultura totalitaria, la gente di teatro compagnie e impresari e pubblico finiscono col sopportare nei teatri-club urla e rumori assordanti e ribattuti, non è proprio teatro ma la passione per la novità è coinvolgente di buona parte degli addetti ai lavori.

E mentre i futuristi s'entusiasmano del superoismo e scavano il solco fra le razze invocando la guerra, nei bassi napoletani uno scugnizzo canta e impara acrobazie dai clown di strada, quelli che facevano salti mortali al centro delle piazze e poi giravano col secchiello, prende dalla modesta condizione spunto per la sua arte, si chiama Raffaele Viviani.

Viviani (I888-I950) a dieci anni canta, balla, recita e suona diversi strumenti, a Castellammare di Stabia, paese natio, tutti lo conoscono fanciullo per le scenette che più avanti saranno spunto per lavori teatrali compiuti.

In quel clima culturale forse immunizzato dalla sua mode_

stissima condizione, Viviani si forma e sarà questo il primo grande autore drammatico popolare del novecento.
Già era sfiorita la vena dell'autore dialettale Carlo Bertolazzi(I870-I9I6), che nel periodo fra il novanta e il novantatre aveva scritto in milanese le sue cose migliori.
"El nost Milan" (I893), diviso in due parti "La povera gent" e "Isciori", è l'opera più rappresentata, rivela concretezza della rappresentazione che lo differenzia dai contemporanei, poi(condizionato dai tempi)Bertolazzi riprende vena intimistica e crepuscolare (Lorenzo e il suo avvocato, I905) sconfinando nell'indagine psicologica ne "La zitella" del I9I5.
Scrivono in dialetto Luigi Capuana (I839-I9II) e dopo di lui Nino Martoglio (I870-I92I). Il primo con risultati di scarso rilievo; la critica è concorde nel considerare nella sua drammaturgia involuzione del teatro siciliano che già nel I863 con Gaspare Mosca e Giuseppe Rizzotto, attori girovaghi, aveva espresso grande efficacia descrittiva ne "I mafiusi della vicaria" dramma in tre atti,in dialetto stretto,ispirato alla figura di Jachinu Funciazza e ai suoi briganti.
Martoglio viene ricordato per l'impegno costante nel rivalutare i dialetti, si ricordano i numerosi convegni di poesia dialettale cui prese parte, fra questi quelli di Roma nel I90I e nel I909.
Dalla rivista che aveva fondato "D'Artagnan" egli espresse con articoli ed elzeviri la necessità di ritornare al popolo la sua lingua, fare in modo che le opere di prosa e poesia scritte in dialetto non si giudicassero esercitazioni dilettantesche.
Questa urgenza dei poeti e dei drammaturghi del primo

novecento non è che fosse rivoluzionaria, si trattava in sostanza quando nelle opere si fosse dovuto dar voce ad un contadino di non attribuirgli un linguaggio forzatamente forbito, bisognava raccontare le storie riportando i dialoghi fedelmente . Non si trattava di recupero culturale ma di applicare codice verista alla forma dialogica quando si fosse presentata opportunità, senza ripugnare il volgo.

La Napoli di iviani aveva già avuto grandi "maschere". Antonio Petito (I822-I876) celebre Pulcinella, autore e attore dialettale (nel suo repertorio figurano più di cinquanta farse) aveva preso con se e addestrato al teatro Eduardo Scarpetta (I853-I925).

Petito come Molière morì in palcoscenico e di lui si ricordano le interpretazioni della celebre maschera partenopea e dello zanni 'Pascariello.

Scarpetta figura preminente del teatro partenopeo fino al I900 anno del suo ritiro dalle scene, è ricordato come tetrante completo autore e capocomico, scrisse un intero repertorio napoletano che si rifaceva dapprima ai temi goldoniani, poi a pochade e vaudeville. Il suo capolavoro resta "Miseria e Nobiltà" del I888 a cui seguì "Santarella", un altro grande successo, nel I890.

Viviani tuttavia è da considerare autore più valido perchè più genuino e popolare, nel "comico" egli denucia lo spaccato sociale e racconta miseria dei poveri senza pietismi ne compiacimento pei suoi vinti, che lontani dai modelli preposti dal verismo manifestano la spinta rivoluzionaria alla coscienza di classe, anche il linguaggio è più vero, ma Viviani attinge alla sua infanzia da scugnizzo, alla sua lingua e alla condizione

che aveva vissuto.
"O'vico", "E'pescature", "Squeglia" e "A morte e Carnevale" sono solo parte del patrimonio che ci lascia eppure Raffaele Viviani che ha rappresentato in ogni parte d'Italia e recitato e scritto di teatro tutta la vita, a differenza di Eduardo Scarpetta non si arricchì.
Il fermento dialettale regionalista non da ovunque buoni frutti ma è tendenza che si sviluppa su tutta la penisola sulla spinta di ottime individualità.
A Firenze Augusto Novelli (I868-I927) aveva scritto "Acqua cheta" ancor prima a Venezia Giacinto Gallina (I852-I897) aveva scritto "La famegia del santolo", a Genova Niccolò Bacigalupo (I836-I904) scrisse un gran numero di commedie in dialetto e si cimentò nella traduzione in vernacolo dei classici di Virgilio. L'opera drammatica di Bacigalupo fu il nucleo del repertorio del grande comico Gilberto Govi (I885-I966) autore a sua volta di ben settantaquattro caratterizzazioni farsesche. A Milano un altro attore s'era imposto all'attenzione della critica attraverso memorabili interpretazioni in dialetto inventando la"maschera" del Tecoppa, era il nobile (figlio del conte Villani) Edoardo Ferravilla (I846-I9I6).
A Roma questo fermento trova conferma nella vena incontenibile d'un comico geniale, Ettore Petrolini (I886-I936). Petrolini fu attore per caso, il suo primo impatto col pubblico lo ebbe improvvisando per scherzo un travestimento da signora, trasformista e imitatore giocava con l'ambiguità della voce. Caratterizzò tipi diversissimi (dal "burino" al "gagà") e riuscì a fare satira del mussolinismo con "Nerone"(I9I8). Si ricordano le macchiette Fortunello, Gastone,Paggio Fernando,

sono legate al varietà . e risentono d'una esigenza di consumo, secondo la richiesta del pubblico, di vedere cose nuove.
La sete di novità porta in quegli anni all'affermazione travolgente di personaggi come Leopoldo Fregoli (I867-I936) trasformisti-intrattenitori, Fregoli dal I890 in poi aveva imperversato, chiamato a far spettacolo in ogni angolo d'europa.
Il poeta vate del fascismo intanto ha la cattiva ispirazione di dedicarsi al teatro e subito gli si schiudono tutte le porte. Come dichiarano gli storici, la sua fama a tratti (dopo Fiume) sarà superiore a quella dello stesso duce che dal '22 domina la scena politica italiana.
Si parla molto anche di D'Annunzio amante della Duse, una storia molto chiacchierata anche all'epoca.
D'annunzio (I863-I938) scrive "La città morta", "La gioconda" e "Francesca da Rimini" opere drammatiche ampollose e retoriche, buone per un pubblico classicista o per la media borghesia che vuole emanciparsi e senza capir nulla applaude, c'è pure un pubblico giovane che si esalta al sentimento e ai valori devastanti della brutalità e della forza.
A teatro si esaltano truculente passioni attraverso melodrammatiche interpretazioni della Duse, della Grammatica, di Ruggeri. "La figlia di Iorio" e "La nave" (I908) e ancora "Fedra" (I909) in Italia risquotono grande successo e D'Annunzio invogliato dai consensi che gli giungono da ogni parte d'europa scrive in francese in ottonari "Le martire de Saint Sebastian" che avrà musiche originali di Claude Debussy e interprete d'eccezione, nella sontuosa edizione parigina del I9II, Ida Rubistein.

Sono gli anni in cui in teatro a sviluppa la corrente d'uno stile nuovo, "il grottesco".
Nato da una visione pessimistica della vita, poggia sul "sentimento del contrario", proposto con mestiere mescolando lo scherzo ad un senso tragico che è sotto la vicenda riportata, il genere treva buonarisposta di pubblico e critica.
Caposcuola del "grottesco" viene considerato Luigi Chiarelli (I880-I947) con il testo drammatico "La maschera e il volto" (I9I6) che denunciava già le difficoltà insormontabili per poter rifondare la commedia borghese con diverse soluzioni di scrittura.
Anche Luigi Antonelli (I882-I942) con "L'uomo che incontrò se stesso" (I9I8) aderì alla corrente opponendosi allo psicologismo del teatro dell'epoca, ma nell'opera che sviluppa ne "La fiaba dei tre maghi" (I9I9), "Bernardo l'eremita" (I920), "L'isola delle scimmie" (I922), "La bottega dei sogni" (I927), sono ancor più evidenti i limiti del genere e l'asseluta inconsistenza dei nuovi modelli proposti, la lingua poi è la stessa di prima; forse solo in Rosso di San Secondo (I887-I956) aristocratico siciliano e scrittore drammatico "Kitch" scopriamo qualcosa di nuovo, tanti sono i colori e forti nelle sue commedie tragiche che potremmo considerare "grottesche" ma probabilmente se ne darebbe immagine riduttiva.
Ricco , bene "introdotto " a Roma Pier Maria Rosso di San Secondo riuscì a Rappresentare la sua prima opera (di cui per altro non v'è più traccia) appunto a Roma a soli ventuno anni, il titolo dell'opera era "La sirena incantata". Il successo però giunge in patria e fuori

dieci anni più tardi, quando nel 1918 scrive e viene rappresentata "Marionette che passione".
Rosso di San Secondo è un privilegiato che riesce a proporre teatro a tinte forti, scrittore mediterraneo che alterna segnali di passionalità ad un'elegiaca razionalità e così diverte la sua classe ma abbiamo visto quanto è raro riscontrare nel "nostro" teatro esempio d'autore che rifiuti di scrivere secondo il gusto delle classi dominanti.
Siamo giunti dinnanzi al caso del maggiore autore drammatico italiano, quello che più d'ogni altro è stato tradotto e rappresentato nel mondo, Luigi Pirandello (1867-1936).
Pirandello è un conservatore, la sua indagine della realtà si riduce allo psicologismo del conflitto fra ciò che appare e il vero che si nasconde dietro quell'apparenza.
Una classe cerca la propria coscienza e si squote alla vibrazione rivoluzionaria, intraprende gli scioperi e Pirandello sente disagio di queste rivendicazioni sociali.
La sua enorme mole di lavoro, le novelle, i romanzi e le poesie giovanili (peraltro davvero bruttine) mostrano i segni di un provincialismo gretto e ottuso.
Non dobbiamo lasciarci imbrogliare dai personaggini o dai personaggi delle grandi interpretazioni drammatiche, è fuori discussione che da ogni pagina del suo teatro si può cavare conflittualità e pretesto felice per l'azione drammatica ma non serve rammentare piazzette assolate, di scorci di paese pittoreschi, di maschere e caricature che egli racconta ma che non si raccontano nel suo teatro, di sciami del villaggio

di fili d'erba,per uscire da una dimensione piccolo borghese.
La trama psicologica è scritta in forma dialogica approssimativa, in un italiano quasi "sgrammaticato" eppure tanto efficace nella scatola da portargli un Nobel per la letteratura nel 1934, uno stile non proprio colto che solo in alcune opere per il teatro (tri logia del teatro) propone contenuti pseudo-sociali: attendibilità del palcoscenico rispetto all'inattendibilità dell'esperienza della vita d'ogni giorno dell'uomo che esce da una crisi di valori della società del secondo ottocento.
Ne denuncia i significati reazionari pure l'atteggiamento nei confronti della donna, queste donne così pesanti (pensate a "L'altro figlio") e scaldiletto come nel "Turno", sempre schiacciate dal sentimento, a tratti demoniache presenze ("La Trappola") e simbolo di certa ambigua doppiezza propria della "femmina" come nella "La signora Morli.
L'autore siciliano pure nelle sue opere meglio riuscite lascia che la "sua" storia con la donna, quella del privato (amò per tutta la vita la moglie gravemente mala ta) idealizzi le figure femminili dei suoi drammi.
Angelo e peccatrice, creatura travolta dalle passioni terrene o impalpabile figurina e fredda e trasparente, as senza violenta come di una forzata solitudine.
Al di là della concezione della donna che possiamo dire sterile, tutto il teatro Pirandelliano è ricerca di soluzioni estetiche del raccontare la vita interiore, le impressioni sulla realtà vera e falsa che sia.
Quando il piccolo Luigi a dieci anni è messo in condizione di scrivere e rappresentare una tragedia in cinque at

ti, con l'applauso del pubblico di parenti e amici, possiamo presumere che l'analfabetismo in Italia interessi oltre il settanta per cento dell'intera popolazione, buona famiglia la sua ed ottima educazione.
Pirandello era un privilegiato e figlio d'un garibaldino crebbe giovinetto benestante anche se non aveva discendenza nobile e non viveva di rendita.
Certo i libri di letteratura non dicono tutto il vero, omissione è tacere quando il popolo, la gente semplice, allora come oggi non capisca e non sia interessata al teatro Pirandelliano e solo nelle opere in cui l'autore sapientemente miscela giuoco delle parti e " sentimentino" ne resta imbrigliata.
Pirandello non piace al popolo perchè non è autore popolare, è la sua terra, sono le "lumie" a trasudare umori contadini, lui ci si trova immerso ed è quasi costretto a raccontarla.
Raccolti gli umori d'una classe che non è la sua, umile gazzettiere di provincia (Girgenti odierna Agrigento contava all'epoca poche centinaia di abitanti) si improvvisa novelliere e quella classe la borghesia lo accoglie a braccia aperte.
La prima raccolta "Amori senza amore" (già il titolo è significative) è del I894, a ventisette anni Pirandello non ha posto di lavoro e Antonietta Bertulano sua moglie è incinta di Stefano, il primogenito.
Ha trentanni quando è chiamato alla cattedra di letteratura Italiana all'istituto di Magistero, è raccomandato da alcuni fra i fondatori dei fasci Siciliani, erano suoi compagni alle facoltà di legge e lettere che aveva frequentato a Palermo.

Di lì a poco il proposito di suicidarsi per un tracollo finanziario del padre che continuava a mantenere Luigi Pirandello mentre alla famiglia s'erano aggiunti altri due pargoli Lietta e Fausto.

Il 29 luglio del 1900 l'anarchico Gaetano Bresci ferisce a morte Umberto I re d'Italia e i giornali titolano a tutta pagina che l'assassino del re colpisce un'epoca "MOSTRUOSO! ORRENDAMENTE MOSTRUOSO!" scrive cachetizzato il cronista de "LA STAMPA", l'artefice del "botto" è un omino non più alto d'un metro e sessanta figlio di contadini di Coiano (Prato) eroe anarchico che pagherà con la vita il suo gesto, trascorre poco meno d'un anno e viene impiccato in cella dai suoi carcerieri secondo macabro rituale d'un assassinio di stato.

Sono gli anni della guerra Anglo-Boera, degli scioperi, i primi, e le prime vittime innocenti della cavalleria al servizio dei padroni, della guerra Russo-Giapponese e della rivolta di Odessa.

Pirandello scrive di tutto e su tutto e nel 1908 amicizie influenti accompagnate da indubbie qualità le fanno ordinario dell'istituto di Magistero ma ai grandi fatti di politica e di coscienza civile che sconvolgono il suo tempo presta orecchi da mercante, piuttosto che riferire degli scioperi del settembre 1904 e dei morti di sestri Ponente preferisce dedicare un'ode ai morti per calamità naturale di Messina e Reggio quelli del terremoto del Dicembre 1908.

Omette di pensiero che ama farsi i fatti suoi, Pirandello pur di carattere schivo e introverso sa muoversi bene negli ambienti che gli capita di frequentare, ovunque risquote simpatie, virtù dell'uomo della quale

è giusto diffidare.
I salotti finiscono per contendersele come le attrici, gli attori e gli artefici del teatro in Europa, un pò ovunque vengono rappresentate sue commedie e la vocazione di scrittore è interamente appagata dal teatro.
Oggi bisogna avere la forza di riconoscere Pirandello autore borghese e reazionario, autore di teatro "di classe"; fuori dalla discussione se egli può essere definito "intellettuale siciliano" sostenuta in modo diverso prima da Gramsci e poi da Sciascia, v'è la necessità di ampliare e approfondire il giudizio negativo che fu già dello stesso Gramsci escludendo da tale giudizio, per "sicilianità" la semplice "Lielà".
Pirandello vive pure la contraddizione di screditare il regionalismo di Martoglio (I870-I92I) repertorio dialettale interpretato in quegli anni da Giovanni Grasso (I873-I930) e di cercare un nuovo teatro siciliano legato alla Sicilia del giolittismo.
Le immaggini gioiose riportate in "Lielà" (I9I6) e ne "La giara" (I9I7), d'un contadino-poeta ubriaco di sole che resuscita il " mattia pascal" in una vittoriosa affermazione di libertà, d'un contraste a tinte forti fra Don Lollò Zirafa (litigioso e con uno spiccato senso della proprietà) e Zî Dima Licasi (conciabrocche, cultore sacro del proprio lavoro) non servono a recuperare il senso e i significati del teatro pirandelliano, che è introspettivo e che invita ad una soluzione individuale e non collettiva dei problemi dell'uomo. Sentirsi per uscire dalla solitudine e "trovarsi", questo il prodigioso che scongiura la paura, paura della solitudine, dell'emarginazione; fra realtà ed apparenza l'uomo di Pirandello è un in-

compreso, quando non è carnefice e vittima assieme delle grandi passioni.
La soluzione finale nei drammi è scevra da ogni suscettibilità civile, di problema civile.
Queste che ho detto di Pirandello, non viene da istintuale refrattarietà nei confronti dell'uomo e dell'autore di teatro, ricordo con tenerezza i miei sforzi di studente quando in sede d'esame d'ammissione all'accademia nazionale d'arte drammatica "S. D'Amico" cercavo d'essere dignitoso nei panni d'un attempato signore colpito da un male inesorabile. Quanto è vivo da ragazzi il disprezzo e l'ironia per tutto quanto è vicino alla morte, ed ero lì a dannarmi e ad impaurire gli amici nel sillabare "e-pi-te-lio-ma".
Al saggio di primo anno portai ancora un testo Pirandelliano, avevo adattato "La trappola" una novella del '22, era dunque Pirandello uno degli autori a me più cari.
Esorcizzare l'autore di Girgenti significa colpire certa cultura del teatro, una tradizione letteraria che chiede un nuovo Pirandello. Ecco spiegata la ragione di queste scoprire contraddizioni dello scrittore siciliano.
Il duce in persona, stentoreo come gli capitava sovente, esprimeva in questi termini un lusinghiero giudizio sull'opera Pirandelliana:-
"Pirandello fa, in sostanza, senza volerlo, del teatro fascista".
Questo avveniva qualche tempo dopo la marcia su Roma ma è nel settembre del '24, ovvero in un momento di crisi profondissima delle istituzioni fasciste, che lo scrittore assume posizioni ideologiche sconcertanti.

Nel dopo Matteotti il fascismo risanatore dello stato, il fascismo che impediva gli scioperi socialisti e liberava il paese dalle "combutte" politiche del giolittismo, si trovava a dover giustificare un omicidio di regime. Mussolini travolto dalle agitazioni parlamentari dei giorni dell'aventino imponeva alla sua banda di Montecitorio fermezza e rigore, nella provincia italiana manganello e olio di ricino sedavano la rivolta .
Saranno per il duce i giorni più difficili della sua vita politica sino a quelli della fine, almeno sino al '43.

In quei giorni Pirandello scrisse una lettera che riporta Gian Franco Venè nel suo volume "Pirandello fascista " (edizioni Marsilio, I98I), lo scritto, datato settembreI924, dice testualmente:

> "Eccellenza sento che questo è il momento più proprio di delineare una fede nutrita e servita in silenzio. Se l'Eccellenza vostra mi stima degno di entrare nel partito nazionale fascista, pregierò come massimo onore tenervi il posto del più umile e obbediente gregario.
>
> Luigi Pirandello".

Nello stesso autunno Pirandello rilasciò alcune interviste per l'abolizione della libertà di stampa preposta da Mussolini e dai fascisti per far tacere le forze d'opposizione. Venè parla di questi atteggiamenti dello scrittore siciliano come di anedottica ma questi fatti che le antologie trascurano ci aiutano a capire e valutare l'uomo. Pirandello è drammaturgo di motivi umani, della coscienza dell'individuo; egli è fautore d'una ribellione individuale, dalle novelle in molte situazioni s'avverte il suo disagio verso la massa e un controverso amore per l'ambiente rurale, a

tratti la poetica pirandelliana si tinge di quell'ibrido populismo che Mussolini contrabbandava nei filmini "Luce" mostrandosi in canottiera con pala e piccone.
Pirandello osservatore attento sente gli umori semplici della provincia ma cede al fascino del "gran mondo" e degli ambienti aristocratici di Roma, rifiuta d'appartenere ad una classe perchè giudica l'appartenenza ad una classe alienazione insuperabile.
La lotta di classe come questione non si pone neppure, è un non-senso, un'utopia, una trovata dei ribelli anarchici, comunisti e socialisti egualmente pericolosi e allo stesso modo ottusi.
Con questo spirito Pirandello si appresta a divenire il più grande cantore dell'esprimibile borghese, colui che da una facezia riesce a cavar fuori il dramma.
Pirandello appartiene storicamente ad un'età morta, eppure sulla tramatura testuale e lo spessore della parola si giustifica il riprendere e il visitare continuamente il suo repertorio, repertorio che dagli anni venti e trenta sino ad oggi domina incontrastato la scena europea.
Fra le due guerre il panorama teatrale si presenta eterogeneo; il teatro è espressione degli umori e della vita sociale del paese dove è scritto e rappresentato ma diversa è la condizione e l'assetto politico delle nazioni che di lì a poco parteciperanno al conflitto, così è spiegata la discordanza di segnali che vengono da più parti.
In Russia, dopo la rivoluzione, il popolo liberato torna voracemente ad occuparsi della scena, rappresentazioni grandiose tendevano al recupero della dimensione rituale e coinvolgevano migliaia di persone.

Nel I920 Nikolai Evreonov (I879-I953) regista e commediografo, già allievo del teatro d'arte di Mosca, organizzava all'aperto uno spettacolo commemorativo della Rivoluzione , guidando un'esercito di seimila comparse che giravano fra il tripudio del pubblico le piazze e i marciapiedi evocando il trionfo del proletario .
In quello stesso anno, in occasione della festa dei lavoratori il primo maggio, ben duemila attori e trentacinquemila spettatori, diedero vita allo spettacolo "Mistero del lavoro liberato dalla schiavitù" caricature del papa, d'un sultano, di Napoleone, d'un re della borsa, d'un mercante russo dagli enormi stivali e d'altri caratteri d'oppressori con il popolo oppresso che si ribella e si libera ; in quell'occasione alla fine della rappresentazione pubblico ed attori erano mescolati,il grande entusiasmo che aveva suscitato la messinscena aveva fatto in modo che il popolo rompesse la barriera frapposta fra se e gli attori, era recuperata l'idea originaria del teatro, l'idea di comunione, il carnevale cui ci richiama oggi Boal, quel primo maggio attori e spettatori avevano riscoperto il rito perduto della "festa".
In Russia il teatro è inteso come strumento privilegiato e patrimonio del popolo, la massima parte delle spese pubbliche destinate alla pubblica istruzione vengono assorbite dal teatro; Si fa teatro ovunque nei ritrovi, nei circoli aziendali, a scuola, non v'è caserma o accampamento militare dove non venga adibito uno spazio al teatro.
Si recita come forma d'espressione, di conoscenza, si distinguono i gruppi d'attori professionisti da quanti, in tutto il paese di centinaia di migliaia fra uomini e donne, salgono su palcoscenici improvvisati per

la felicità di scoprire se stessi e gli altri.
In Francia il teatro è scritto e rappresentato dagli eredi di Donnay, De Currel, Mirbeau, Bataille, Bernard, Veber ed altri ancora, tutti coloro che avevano segnato la tradizione della commedia francese "fin de siecle". Commedia dell'esaltazione vezzosa dei borghesi che raccontavano Parigi e la vita parigina come "sorgente" di luce, dai colori e dalle attrazioni irresistibili. Le due "rivoluzioni" estetiche del XIX° secolo, il realismo (Théâtre Libre) e il simbolismo (Théâtre d'art, Théâtre d'oevre) avevano determinato pure il teatro pensato e realizzato cinquant'anni più avanti, sempre teatro di casta.
Dal teatro "boulevardier" di Bataille (I872-I922) autore nostalgico che scrive di tragedie spirituali, e quello del contemporaneo G. Courteline, il cui vero nome era G. V. Marcel Moinaux che spinto da Antoine mescolava all'ironia una vena malinconica, connotato di certe sue maschere come il "babbeo" del suo capolavoro "Boubouroche" (I893), da quel teatro discende la vena di altri autori come Paul Claudel (I868-I955). Claudel che non è commediografo di mestiere, è un distinto signore che di professione fa il diplomatico e nel tempo libero si diletta di teatro. Più che citare un'opera e una qualche situazione del suo teatro vale la pena di riportare un suo giudizio riportato testualmente:
"Io mi considero come uno scrittore religioso e cattolico. Se una missione m'è imposta, è quella di portare daccapo, a un mondo corroso dal dubbio e abbruttito dal materialismo, l'idea della gioia e dell'amo

re, nella certezza e nella fede in un Dio personale, legato a noi da un rigoroso contratto".

Claudel odierà i romantici e il classicismo, il suo "caotico" stile drammatico é una ricerca estetica che lascia la materia drammatica nella retorica. Le storie sono scarne, i personaggi somigliano a marionette e tutto dovrebbe essere tragico perché trasfigurato d'una sorta di"magia" un alone mistico, metafisico e la ricerca di asseluti della religione e dei più alti valori della vita.

Fra le due guerre in Francia, attore-regista,dotato di talento e grande temperamento fu Jacques Copeau (I879-I949). A Copeau bisogna riconoscere carisma,forza di volontà e coerenza nel perseguire una linea di ricerca sull'attore che lo fecero caposcuola d'una razza di artigiani di teatro quali furono: Jouvet (I887-I95I), Dullin (I885-I949), Saint-Denis (I897-?) e non si parla di attori ma di registi che a loro volta diedero vita ad altre scuole e laboratori.

Copeau aveva una strana idea del teatro, il suo intervento fu una ventata di pulizia nell'ambiente francese di quegli anni, era un mistico e il suo teatro restava compreso dal senso religioso, che lo indusse a fare del teatro "povero" almeno riguardo le apparenze. Scelse una sala prove nuda, il suo gruppo doveva ricordare un cenacolo, ascetica era la regola che dovevano rispettare gli attori e rigida, un dogma per se e gli altri, l'esaltazione in questo senso della professionalità. La messinscena semplice e la scenografia seguivano le tendenze del ginevrino Appia, appena il suggerimento dell'ambiente.

Sono molti gli autori che potrebbero esser citati da S.Gantillon (I89I-I96I) di cui si ricorda "Maya" (I924) am-

bientata in una casa di piacere con una sfilata di uomini e la prostituta che incarna la donna dei loro sogni, a Jean Sarment (n.1897) che nelle diverse sue commedie parla allegro di amori ed amoretti, a Fernand Crommelynck (n. 1885) di cui si ricorda "Cocu Magnifique (1920) dove la donna oggetto stavolta è indotta dalla turpe gelosia del marito a prostituirsi a tutto un paese; sul tema della gelosia femminile Crommelynck incentra "Chaud et froid" (1934) gelosia alla memoria d'un uomo tra moglie e amante, due femmine che si litigano un maschio morto.

Questo teatro risente dell'opera pirandelliana che aveva presto varcato i confini del nostro paese per conquistare la scena europea, ma sono gli echi di Freud e della psicoalisi nella letteratura e nella arte in genere che inviteranno all'introspezione, alla scoperta delle nostre "profondità", dei dubbi e delle paure dell'inconscio d'ognuno. Ancora in Francia, J.S.Bernard (1888-1951) col suo"teatro del silenzio" da impulso ad una corrente intimista.
Scrive teatro pure R. Rolland (1866-1944) musicologo e romanziere con idee laiche pacifiste, chiede un teatro per il popolo. Questo Rolland scrisse una trilogia titolata "Le Théâtre de la Révolution" (comprendente Danton, Les loups, Le 14 Juillet) e nel 1913 "Le jeu de l'Amour et de la Mort" e "Le triomphe de la raison", rappresentati in Italia con discreto successo negli anni cinquanta.
Andrè Gide (1869-1951) fra romanticismo e classicismo scrive per "incidente" di teatro e non dice niente di originale,mostra predisposizione per riletture e rivisitazioni dei capolavori tragici (dal Filottete di Sofocle al Saul dell'Alfieri d'argomento biblico, nel 1930 dall'Edipo .

trasse spunto per un suo "OEdipe" messo in scena dal regista Kitoeff.

Celebratissimo in Francia e studiato oggi nelle scuole d'ogni ordine e grado Jean Giraudox (I882-I944) cominciò come autore con "Sigfried" (I928) dramma d'un reduce che ha perso la memoria, continuò con "Amphitryon 38" (I929), "La guerre de Troie n'aura pas lieu" (I935, "Electre" (I937), "Intermezzo" (I933), "Ondine" (I939) una favola lontana dalle passioni de "Folle de Challot" (I945).

Personalità di spicco nella cultura di Francia, quella dinamica e irriverente di Jean Cocteau (I889-I963) che pure si dilettò in rivisitazioni dell'"Edipo Re", "Romeo e Giuliet ta", "l'Antigone" per poi abbandonarsi al suo "teatro teatrale" parodiando passioni violente con certo uso degli attori finalizzato a ridimensionarne l'importanza e la "grandezza" schiacciati dai mille effetti che inventava nella scatola. I suoi testi più rappresentati sono "Parents terribles" (I938) e "La voix humane" che a noi riporta alla memoria quella straordinaria prova d'attrice che seppe fornire la Magnani, nell'episodio che "nannarella" girò per il cinema sotto la guida di Roberto Rossellini.

Di Cocteau, intellettuale vagabondo e rivoltoso, resta un'immagine d'indagatore delle emozioni violente, quando l'uomo è colpito dalla quotidianetà nei suoi "appuntamenti" tragici. Cocteau ironista e arruffone, riesce comunque a consegnarci una drammaturgia non accademica anzi "artigiana", pur se riconosciamo le sue "bizze" d'intellettuale come fatte ad uso e consumo della borghesia e dell'aristocrazia francese. Questo infatti è il pubblico degli artefici della scena francese del novecento e gli autori citati non escono da questo rigore:

tutelare l'opinione pubblica dal pericolo "marxista" e impedire che il teatro torni alla dimensione originaria di fenomeno di massa.
Un ultimo accenno alla scena francese per dire di Jean Anouilh (I9I0), autore che viene recuperato da compagnie private e teatri stabili per l'agile repertorio di commedie brillanti; è curiosa la sua produzione giovanile delle "pieces noires" e delle "pieces roses", proposte con identico stile, le prime erano un po' cupi, le seconde ilari e più fantasiose.
Il teatro di Anouilh ha come marchio distintivo pessimismo di fondo che investe anche i sentimenti, gli affetti; in "Arguele ou la Margherite" lo scrittore francese giudica l'amore come cosa sporca, di cui vergognarsi, come se l'essere umano(uomo o donna) ne venisse consumato.
Anouilh prese atteggiamenti molto discutibili negli anni dell'occupazione tedesca, nel I943 infatti pur di continuare a lavorare si rese responsabile d'una messinscena dell'Antigone sofoclea compiacente dei valori del nazismo.
La rivisitazione antepòneva allo spirito della ragione della ribellq, quella di necessità sociale e d'ordine del dittatore.
In Francia passata la guerra continuò a lavorare tornando al repertorio delle sue "pièces brillantes", la critica parla di suprema eleganza di stile e per questo Anouilh viene tradotto e rappresentato in Italia fino ai giorni nostri.
Di Sartre parleremo diffusamente più avanti, l'autore prende i natali da quella classe colta e aristocratica ma è da considerarsi intellettuale sensibile e dalle idee pregressiste.

La parola sartriana è buona per la scatola, non si tratta dunque di poesia e saggistica buttata a forza in teatro ma di letteratura teatrale e aggiungeremo onesta.

In Germania fra le due guerre il teatro risente della sconfitta e della caduta dell'impero, la delusione è tanto forte da provocare un trauma, l'esercito più potente del mondo e il suo orgoglio escono dal conflitto calpestati e umiliati.

Questo porta "destabilizzazione" e confusione con conseguente apertura degli spazi progettuali tenuti sotto controllo; sopravviene una specie di delirio, senso di disperazione e sfiducia che favoriscono l'ascesa del nazionalismo.

Il teatro tedesco sino ad allora era stato ispirato e realizzato da semiti, ebrei Max Reinhardt (I873-I943) ed ebrei erano pure gli austriaci Schnitzler e Hofmannsthal.

Max Reinhardt (pseudonimo di Max Goldmann era attore di teatro e presto si interessò di regia, pare non avesse gli attributi fisici dell'"attor giovane ", e con lui la Germania dopo un secolo (che dal romanticismo aveva portato al naturalismo e al simbolismo) trova non un letterato ma l'uomo nuovo della scena europea.

Dai teatri di periferia Reinhardt prende a dirigere il Deutsches Theater di Berlino, e diviene ben presto la guida del teatro tedesco, lo troviamo dopo qualche anno addirittura direttore di sei teatri contemporaneamente e autore di numerose regie fuori degli stabili.

M. Reinhardt si parla come di un "pratico ", egli si dichiarava impegnato al recupero della comunione fra spettatori ed attori, in questa intenzione consolidata da numerose messinscena alcuni critici ce l'hanno indicato come il realizza-

tore del sogno di Gordon Craig ma le teorie dell'anglosassone servirono a tutti coloro che in quel periodo si occupavano di arte drammatica e regia e non mi pare così evidente la parentela con Reinhardt.

Nei suoi spettacoli (si parla di trecento regie) il regista viennese andava incontro al pubblico secondo un'intenzione di "gioia"e professionalità, nelle cornici dei grandi teatri e nelle piazze e negli spazi aperti dando in qualche caso dimensione circense ai suoi lavori.

Rileggendo i classici e il teatro dell'ottocento, mettendo in scena allestimenti d'autori contemporanei incontrò la genialità artigiana del più grande teatrante moderno, il giovane Bertolt Brecht.

Resistette quanto potè al nazismo, scegliendo di emigrare nel I933, scampato alla persecuzione e alle barbarie, rifugiatosi negli Stati Uniti si diede al cinema cogliendo successo e lauti guadagni. Reinhardt preferì dunque al palcoscenico, ai colori e ai suoni del teatro, la celluloide di Hollywood dove pure suo figlio Gottfried troverà fama e soldi, apprezzato regista e sceneggiatore.

Degli autori che caratterizzarono quel periodo abbiamo citato i nomi di Schnitzler e Hofmanstal.

Arthur Schnitzler (I862-I93I) di famiglia benestante, laureato in medicina dopo numerose esperienze come poeta e novelliere prese ascrivere per il teatro. Il suo teatro è cinico, ironico, propone casi psicologici dell'uomo solo anche quando si rapporta con l'esterno. E' vivo in Schnitzler il gusto estetizzante del linguaggio, della sintesi colta; la sua produzione annovera molte commedie leggere e atti unici, ci ricordi "Anatol"(I893) e più noto

"Girotondo" (I897) di cui ricordiamo qualche tempo fa la "curiosa" messinscena curata da Gian Maria Volonté.
Schnitzler soffriva di mitologia amava i buoni sentimenti tanto che le ultime opere poggiate sul contrasto fra realtà ed apparenza, risultano viziate perchè vecchie di retorica come nel "Professore Bernardi„(I9I2) storia d'un prete e d'una peccatrice prossima alla morte e come "La scena d'addio" (I9I5) storia d'amore e di sangue con due amanti travolti dalla gelosia.
L'autore paga il goffo tentativo di rinnovarsi e finisce col perdere lo stile e scrivere male e vecchio.
Hugo von Hofmannsthal (I874-I929) israelita d'origine convertito però al cattolicesimo é autore antinaturalista distante dai temi quotidiani e dai fattarelli a soluzione sanguinosa che propone Schnitzler.
Quello di Hofmannsthal é un mondo fiabesco, sul piano del fantastico il suo stile elegante rivisita i classici (come per "Elektra" del I903 e "Edipo e la Sfinge" del I905) il contrasto é dunque quello fra il sogno e la realtà e vivo dunque in lui il gusto estetizzante e l'applicazione d'un codice simbolista.
Collaborò con Reinhardt alla realizzazione delle estive teatrali di Salisburgo e pur appesantito dal suo cattolicesimo, solennità del fantastico, dobbiamo supporre che la realizzazione di testi come "Il cavaliere della rosa" del I9II dovevano avere grande consenso di pubblico ed un fascino particolare.
Testo curioso che sopravvive agli altri "Jedermann" (Ognuno, I9II) che proprio la scorsa estate é stato comperato dall'assessorato alla cultura del comune di Roma in un imponente allestimento in lingua madre, che nello sfarzo sce-

oè la
ndo

a agia-
re di
ertolt
iderevo-
te, oltre
iene i-

gliere
,la madre
•
isente
o il tea-
e elabo-
erà per
zionali-
pseudoni-
a appena
elle trion-
nde l'esal-
entimenti",
anna in un

alla
isare risol-

ista e
a Mo-

a metamorfosi d'uno scaricatore irlandese, Galy
rde la sua identità; seguiranno raccolte nel "Li-
devozioni domestiche" del I927 le poesie più ma-

cronista dei casi umani degli emarginati, dei ri-
'umanità, delle miserie e delle meschinità degli
cconta storie di prostituzione, di sbornie e di
li sfruttamento.
Erwin Piscator (I893-I966) collabora con lui al-
ento di "Le avventure del buon soldato Schveyk"
lle storie del personaggio inventato da Hasek, i
sono di Grosz.
sti Brecht e Piscator che avevano difficoltà d'in-
hè su posizioni di prassi teatrale inconciliabili,
iosi rivalutarono nella senilità le esperienze comu-
Piscator fu regista e direttore di diversi teatri,
Proletario di Berlino nel '20 al Teatro Centrale
4) alla Vlksbune (I924-I927) e infine alla Piscator-buhne.
riconosciuto come marxista ortodosso, ricercatore del-
attico-pedagogico del teatro a questa urgenza rispondeva
della macchina tutta (piani girevoli, diapositive, tap-
nti).
are meglio le divergenze fra i due, riprendiamo un ap-
cltiano: "La requisizione del teatro ai fini della lotta
costituisce un pericolo per l'autentico rivoluzionamen-
atro stesso. Non per caso tale requisizione venne opera-
à dagli autori teatrali, bensì dai presentatori (dal-
). Questi xxxxxxxxxx combattenti della xxxxxxxx

giovane Brecht avrà modo di maturare in fretta
Viene chiamato nel '18 al
ome assistente medico e da questa esperienza trae
er la celebre "ballata del soldato morto" che suo
ì:

"E poiché non c'erano speranze
di pace dopo quattro primavere
il soldato tirò le conseguenze
da eroe volle cadere.
"Ma la guerra non era ancora in porto
per questo al Kaiser non piacque
che il suo soldato fosse morto
prima del tempo previsto.
.....
La commissione medica si recò
sino al cimitero
disseppellì con la vanga benedetta il soldato defunto.
E il dottore visitò con scrupolo
il soldato o i resti del soldato.
Dichiarò che era abile arruolato
e s'imboscava di fronte al pericolo.

s in quegli anni il "Canto del soldato dell'armata
e la "Ballata di Rosa la rossa". Il primo era ispi-
on all'esercito rivoluzionario ma ad una più generi-
ividuazione dell'"armata " dei poveri e degli oppres
quadro a tinte forti come gli acquarelli che ispira
dedicava l'amico Caspar Neher, visione disperata
lotta che Bertolt giovane sentiva persa. La "ballata
a la rossa" dedicata al sacrificio di Rosa Luxemburg
lata con l'altro leader del partito comunista Karl

Liebknecht a Berlino nel dicembre del'I8, scevra di pietismi e compatimenti, si staccava dai cori di profeti impotenti quali Ernst Toller e altri scrittori comunisti che facevano politica. Nella ballata viene rappresentata l'apparente inutilità della lotta, Brecht era impressionato da tanto dolore, dalla spaccatura fra gli uomini.

Fermenta in lui la coscienza marxista, intanto raccoglie soddisfazioni importanti, collabora coi gruppi d'avanguardia di Monaco, con gli scrittori Walter Mehring, Johannes R. Becher, il regista Erich Engel, l'attrice Blandine Ebinger. Brecht incontra Lion Feuchtwanger e termina "Baal" (la sua prima opera per il teatro) rappresenta a Lipsia (I923), poi "Nella giungla delle città" rappresentata a Monaco pure nel '23, ma il primo dramma ad assicurargli consenso è "Tanburi nella notte" che gli vale il più ambito riconoscimento destinato ad un commediografo in Germania, il premio Kleist.

Sposata la cantante Marianne Zoff, lo chiamano nei più frequentati"Kammerspiele" monacesi con l'incarico di Dramaturg, nel '24 viene scritturato da Max Reinhardt al "Deutsches Theater" e si stabilisce a Berlino, conosce gente nuova e forma una brigata d'amici, alcuni di loro seguono tendenza dadaista. Brecht incontra il pittore George Grosz, l'attrice Helen Weigel, che sarà la sua compagna per tutta la vita, il pugilatore Paul Samson-Koner, il poeta Klabund e la moglie Carola Neher che è attrice, Elisabeth Hauptmann che diventerà la sua più stretta collaboratrice, la ricercatrice dei testi che saranno rivisitati da Brecht.

Nel '26 viene rappresentato "Un uomo è un uomo", Brecht

descrive la metamorfosi d'uno scaricatore irlandese, Galy Gay che perde la sua identità; seguiranno raccolte nel "Libro delle devozioni domestiche" del I927 le poesie più mature.

Brecht è cronista dei casi umani degli emarginati, dei rifiuti dell'umanità, delle miserie e delle meschinità degli uomini, racconta storie di prostituzione, di sbornie e di delitti, di sfruttamento.

Conosciuto Erwin Piscator (I893-I966) collabora con lui all'allestimento di "Le avventure del buon soldato Schveyk" tratte dalle storie del personaggio inventato da Hasek, i bozzetti sono di Grosz.

Due marxisti Brecht e Piscator che avevano difficoltà d'intesa perchè su posizioni di prassi teatrale inconciliabili, rispettandosi rivalutarono nella senilità le esperienze comuni. Erwin Piscator fu regista e direttore di diversi teatri, dal Teatro Proletario di Berlino nel '20 al Teatro Centrale (I923-I924) alla Vlksbune (I924-I927) e infine alla Piscator-buhne. Piscator riconosciuto come marxista ortodosso, ricercatore dell'uso didattico-pedagogico del teatro a questa urgenza rispondeva con l'uso della macchina tutta (piani girevoli, diapositive, tappeti rotanti).

Per spiegare meglio le divergenze fra i due, riprendiamo un appunto brechtiano: "La requisizione del teatro ai fini della lotta di classe costituisce un pericolo per l'autentico rivoluzionamento del teatro stesso. Non per caso tale requisizione venne operata non già dagli autori teatrali, bensì dai presentatori (dalla regia). Questi xxxxxxxxxx combattenti della xxxxxxxxx

lotta di classe, volendosi abusivamente impadronire dei mezzi artistici, dovettero fin dapprincipio ricorrere a mezzi nuovi (il jazz e il film) e non poterono spingersi fino al rivoluzionamento del teatro stesso. La politicamente benemerita diffusione dello spirito rivoluzionario mediante effetti scenici che di attivo creano solamente un'atmosfera, non può rivoluzionare il teatro, ma è qualcosa di provvisorio impossibile a portarsi avanti e sostituibile soltanto da un'arte teatrale veramente rivoluzionaria. Questo teatro è in sostanza antirivoluzionario perchè riproduce passivamente, è destinato alla vera riproduzione di tipi preesistenti, appartenenti cioè alle classi al potere e quindi, dal nostro punto di vista, borghesi . Per avere i propri modelli deve attendere "la rivoluzione politica".

Più avanti Brecht nel suo saggio "L'acquisto dell'ottone" rivaluterà Piscator, parlando di lui come dell'unico drammaturgo capace e come "uno dei maggiori uomini di teatro di tutti i tempi" aggiungendo però che Piscator, aveva capito poco dell'artigianato teatrale, della rappresentazione; "gli pareva più facile dominare criticamente i grandi temi-scrisse Brecht - ricorrendo a presentazioni sceniche grandiose e ingegnose che non valendosi dell'arte drammatica".

Piscator sostiene: "l'apertura più completa - del teatro - alle correnti del momento (...) Il teatro si rifiuta costantemente - e in questo rifiuto sta il presupposto della sua vivacità - di riconoscere la propria storia. O è puro presente o non è nulla". Al contrario Brecht afferma la difficoltà di mantenere il dramma aperto alle correnti del momento, lo scrittore di drammi è per lui

non un poeta ma un propositore e per questo ha bisogno di distanza dai fatti che sono materia dei drammi per poter trattare quella materia drammatica secondo una metodologia marxista del teatro, un nuovo codice per le teorie e le pratiche della spettacolazione.
Nel I927 Brecht cura l'allestimento di "Mahagonny" a Baden Baden, le musiche sono di Kurt Weill e la drammatizzazione di quarantacinque minuti è una feroce satira contro il capitalismo e la metropoli di New York. Nel '28 mette in scena a Berlino "L'opera da tre soldi" rivisitazione della "Beggar's opera" di J. Gray, il dramma è l'ennesima satira indirizzata alla piccola borghesia, protagonista è il vecchio mendicante Peachum, che ci ricorda carattere e tipologia dell'avaro ma che non rispetta questa figura poichè non crede nel denaro se non come "vana" difesa al suo gramo destino di derelitto ma l'intreccio di casi con la banditesca presenza del borghese Macheath si dipana fra canti e ballate in un pittoresco quadro di "bagliori" e di "immondizie" umane che nel perdurare dello scontro di classe è poi materia di tutto il teatro di Brecht.
Brecht articola il lavoro teorico dei drammi didattici (che dovevano educare i suoi attori alla loro funzione epica) rappresentando nelle fabbriche e all'aperto nei cortili ad un pubblico operaio,la risposta dopo le prime difficoltà fu addirittura esaltante. La gente semplice trovava più viva e partecipante la formula del teatro epico, lo spettatore stimolato all'analisi e alla sintesi, interveniva criticamente, era portato cioè a giudicare. Giudicava vicende che poteva capire(come lo sfruttamento) e la risposta veniva didatticamente da rudimenti di eco-

nomia marxista e lo stimolo continuo ad informarsi, a capire, conoscere i fatti della vita, la cultura, che è mettere ordine nelle relazioni fra noi e gli altri, quindi individuare le classi e i rapporti fra le componenti del corpo sociale.
Sino al compimento nel 1933 della "resistibile ascesa" di Adolf Hitler, Brecht fatica da intellettuale in un ambiente che gli è apertamente ostile, in quegli anni scrive "La madre" tratto dal racconto di M. Gor'Kij e"Santa Giovanna dei macelli" dalla vicenda della pulzella d'Orleans. Queste sono storie di due donne (tante saranno le "femmine" nel suo teatro) la prima, eroina dentro la battaglia, è figura forte che si abbandona al sentimento di madre (caso limite nella produzione brechtiana); la seconda, buona e generosa, sconfitta dalla fede che ripone nell'uomo. E' tardi quando Jenne Dark comprende d'aver tradito la giusta causa quella degli operai in sciopero e Jenne muore in un quadro finale che è una sorta di catarsi, di purgazione.
Dalla accurata biografia di Klaus Volker "Vita di Bertolt Brecht" (edizioni Einaudi) risulta che quanti conobbero l'autore di Augusta in questa prima maturità furono impressionati dalla sua carica di vitalità, l'amore per l'arte drammatica e la stima di se stesso e di quello che faceva. Anche in tempi come i nostri la sua idea dell'intellettuale dovrebbe per molti essere di monito, Brecht era intellettuale della chiarezza, della trasparenza del pensiero, era pensatore semplice. Era figura esile, le spalle ricurve sin dai giorni della scuola e debole nel corpo, padrone d'una intelligenza viva e ribelle, aveva naturale inclinazione carismatica; questo si accompagnò da adulto al

rispetto per chi senza uso di violenza l'attaccasse anche con osservazioni provocatorie, egli infatti, a costoro non riservò che un civile scontro verbale, quanti lo conobbero ricordano l'uso che sapeva fare della satira.

Come al gioco dell'oca Brecht fugge alle invasioni e scappato dalla Germania, soggiorna per un poco in Austria, poi in Svizzea, in Francia e in Danimarca dove si stabilisce fino al I939.

Nel I935 aveva tenuto un applaudito intervento al "Congresso degli scrittori per la difesa della cultura", escono in volume i versi di "Canzoni, poesie, cori", in Russia lo troviamo poi con Bredel e Feuchtwanger a dirigere un giornale, a Parigi nel I937 propone "Terrore e miseria del terzo Reich", nel I94I a Zurigo viene rappresentata la prima di "Madre Coraggio"rifacimento d'una opera del '600, cronaca della guerra dei trenta anni con protagonista la vacabonda "coraggio" che tira una carretta e passa da un paese all'altro fra i botti di cannone, e pure dopo aver perso i figli continua a fare la cantiniera col suo piccolo commercio.Due anni più tardi Brecht mette in scena "L'anima buona di Sezuan", dramma filosofico ispirato all'oriente con tre divinità che intraprendono un viaggio in Cina alla ricerca dell'"anima buona" che possa giustificarle per le ingiustizie che subiscono i deboli e gli sfruttati, rispetto alle motivate rivendicazioni. Nello stesso anno Brecht porta in scena "Vita di Galileo", descrizione della genialità e delle contraddizioni umane, una biografia drammatica che in clima seicentesco d'inquisizione e di scomunica propone la crisi dell'abiura di Galileo e nel rapporto con l'allievo prediletto Andrea Sarti la consegna dei "Discorsi" incriminati (perchè a sostegno della teoria di Coperni

co), testamento del fondatore della scienza moderna.
Nel I94I ripara negli USA, si stabilisce in California e frequentando Hollywood ritrova intellettuali tedeschi in esilio come Feuchtwanger, Henrich e Tomas Mann, Fritz Lang, i musicisti Hans Eisler e Paul Dessau, conosce Charlie Chaplin e ottiene lavoro come sceneggiatore cinematografico.
Nell'autunno del I947 viene messo sotto inchiesta dal Comitato di controllo per le attività antiamericane. L'interrogatorio comincia il 30 ottobre nella sala delle udienze della commissione della camera, alla domanda: "Qual'è la sua occupazione?" Brecht risponde: "Sono drammaturgo e poeta". Continua il contradditorio spiegando che non è sceneggiatore di professione e che un solo racconto titolato "Anche i boia muoiono" egli ha scritto per una casa cinematografica di Hollywood. Poi la commissione entra nel vivo della questione "Signor Brecht è vero che lei ha scritto un gran numero di poesie, drammi e altri testi rivoluzionari?" E Brecht di risposta: "Ho scritto un gran numero di poesie, canzoni, e drammi contro Hitler, e naturalmente essi possono essere considerati rivoluzionari perchè, naturalmente, avevano come scopo il rovesciamento di quel governo".
Gabbata la commissione che lo scagiona d'ogni addebito, Brecht torna in Europa, a Zurigo viene rappresentato "Il signor Puntila e il suo servo Matti", storia d'un signore e del suo servitore; il primo sotto l'ebbrezza del vino è generoso e buono tanto è odioso e tiranno da savio, (sempre padrone) Puntila è però paterno da ubriaco con Matti che, nel quadro finale, con il padrone stravaccato su una catasta di mobili decide d'abbandonarlo, perchè ogni compromesso

è impossibile fra le classi antagoniste. "Puntila e il suo sevo Matti" musicata da Paul Dessau fu presentata come commedia popolare finlandese e ottenne successo anche per questo segno folcloristico e di costume.

Nel I948 mette in scena con una compagnia di universitari "Il cerchio di gesso del Caucaso" dramma scritto fra il I943 e il I945, tratto da una vecchia favola cinese di Li Hsing Tao, adattata in tedesco da Klabund nel I925, la musica è di Paul Dessau come per quasi tutte le opere di Brecht è composta pure di colori e di songs. "Il cerchio di gesso del Caucaso" si compone di due racconti paralleli saldati da un narratore, due vite parallele quelle di Grucia e di Azdak, incarnazioni del "sentimentale" d'ispirazione Shilleriana, l'opera finisce per dare libero sfogo all'arte del mimo, esempio di teatro nel teatro, contrasto fra linguaggio violento e triviale e momenti di respiro lirico, di poetica teatrale, pretesto per applicare rigorosamente le teorie sull'effetto di straniamento (Verfredung) elaborate negli scritti del "Piccolo Organon".

Nel I949 appare a Postdam, in un numero di "Sin und Form" il "Breviario di estetica teatrale" è l'opera che sintetizza il lavoro teorico svolto da Brecht dove è documentato un itinerario di ricerca con note e osservazioni che costituiscono le tappe essenziali della sua battaglia per un teatro epico, teatro del "divertimento" dell'artefice e del fruitore, piacere del conoscere e dell'agire.

L'opera di Brecht meriterebbe certo uno studio più organico ed approfondito, molto è stato scritto a sproposito e qualcuno ha addirittura parlato d'un passaporto di nazionalità austriaca che egli avrebbe tenuto pronto per una fuga dalla Repubblica Democratica tedesca e d'un conto

aperto presso una banca svizzera; queste ipotesi senza supporto di prova derivano dall'immagine positiva di pensatore libero che nella militanza comunista Brecht ha saputo conservare senza mai chiudersi.

Tornato a Berlino est Brecht fonda il Berliner Ensemble, fino al I4 agosto I956 (data della sua morte causata da una trombosi coronarica) scrive e propone rifacimenti dall'Antigone sofoclea, tradotta nel '47 da Holderlin a "I giorni della comune" rappresentato a Zurigo e a Berlino nel '49, a quello che sarà repertorio di tradizione del Berliner Ensemble, rivisitazioni de "Il precettore" di Lenz, il "Don Giovanni" di Molière, "Il processo di Jeanne d'Arc" di Anna Seghers, "The Recruiting Officer" di Farquhar e il discusso rifacimento del "Coriolano"di Shakespeare.

Lo accusarono d'aver acceso il mito di Stalin tuttavia nelle opere di Brecht non v'è lode al leder sovietico, solo nella "Educazione del miglio" al "grande capomietitore Stalin" Brecht concede di celebrare il miglio e nella cantata "Herrnburger Bericht" a Mao-Tse-Tung e a Stalin è permesso dare alla gioventù un saluto con il fardelli dei "nuovi pensieri" ma il rituale vede i capi politici rendere omaggio alle masse.

Tra i grandi capi comunisti Brecht dopo Lenin apprezzava Mao. Negli ultimi anni della vita una delle sue lettere importanti fu proprio "Sulla contraddizione", il saggio di Mao che tratta della sopravvivenza di strutture antagoniste anche dopo il superamento della società capitalista.

Nel marzo '53 morì Stalin, Brecht sulle pagine della rivista "Sinn und Form" scrisse con toni pacati di questo evento storico mentre gli organi di stampa dei comunisti occidentali scrivevano articoli retorici usando toni impropri.

L'autore tedesco si preoccupò di sottolineare quanto fosse giusto pensare al futuro, al patrimonio di cui s'era in possesso per "fabbricare idee nuove" e fu polemica.

Si annunciarono in quel periodo sintomi di liberalizzazione in tutti i paesi socialisti. Nella Rdt i politici dovevano discutere i bisogni della classe lavoratrice e pure all'interno del partito si aprì un confronto dialettico vivace, prima che si potesse trovare un accordo sulla metologia da seguire, le masse scontente chiesero di dire la loro. Assemblee e riunioni nelle fabbriche e manifestazioni locali diedero principio alla sollevazione spontanea degli operai e ai fatti del I7 giugno I953; attizzata la tensione dall'occidente che avrebbe voluto trasformare tutto in una manifestazione di anticomunismo puro e che in tali termini ne diede notizia, il governo Rdt ebbe l'infelice idea di dare una dimostrazione di forza con i carrarmati sovietici.

Brecht arrivato la sera del I6 giugno da Buckow, dove aveva tenuto una conferenza, trovò la gente riversata nelle strade e fu testimone degli scontri, sospese le prove del "Don Giovanni" e il giorno successivo organizzò con i suoi stretti collaboratori e la compagnia un'assemblea, chiese loro d'orientarsi con fermezza e di guardare alle rivendicazioni degli insorti e di tenersi a disposizione per delle programmazioni radiofoniche di agitazione, furono però i dirigenti e i funzionari responsabili della radio a tirarsi indietro alle proposte del Berliner Ensemble. Brecht non si arrese,scrisse lettere un pò a tutte le personalità della Germania democratica, al commissario politico sovietico Semenov, al primo ministro Otto Grote-

wohl, al primo segretario della Sed Walter Ulbricht, la lettera indirizzata a quest'ultimo era conclusa da una riflessione sofferta: "(...) Avverto in questo momento il bisogno d'esprimerLe il mio attaccamento al partito socialista unitario della Germania".
Tutto questo mentre ai confini interzonali c'era un imponente spiegamento di forze USA, insomma da una parte carrarmati americani e dall'altra, nelle strade di Berlino carrarmati sovietici. Il 2I giugno l'organo del partito pubblicò solo la conclusione della lettera di Brecht a Ulbricht che non ne esplicava la sostanza, monito al governo e all'uomo guida del socialismo unitario.
Il partito aveva risolto le cose a suo modo, aveva informato il mondo occidentale d'una adesione del drammaturgo ai metodi seguiti per sedare la rivolta; si temeva ovviamentedi dare occasione ai denigratori del Cremlino e dei governi dell'area socialista citando il parere contrario d'un comunista ortodosso come era considerato Brecht.
Quest'ultimo temeva invece di essere confuso con scrittori come Kuba che acclamavano tutto quel che veniva da fonte governativa.
Pochi giorni dopo uscì un suo scritto.
"Il mattino del I7giugno,,quando fu chiaro che si abusava delle dimostrazioni dei lavoratori per scopi bellicosi, io ho espresso il mio attaccamento al partito socialista unitario. Adesso spero che i provocatori vengano isolati e distrutte le loro reti di collegamento, ma spero anche che i lavoratori, che hanno dimostrato per legittimo malcontento, non vengano posti sullo stesso piano dei provocatori affinché non sia compromesso a priori il dibattito tanto necessario sugli errori commessi da entrambe le parti."

Gli errori dei dimostranti erano l'irrazionale "carica" contro il governo e il partito, che era divenuta strumento dell'occidente, avido di simili opportunità per liberare l'anticomunismo più viscerale. Errori più gravi pesavano però sul partito che al suo interno viveva una crisi di "scollamento", i funzionari non sentivano da tempo le urgenze del popolo, nel caso specifico delle sommosse del I7 giugno Brecht accusava i politici di non aver saputo cogliere motivi addirittura confortanti da quegli episodi. L'insofferenza, l'occupazione, l'assemblea spontanea e la manifestazione dimostravano come le masse erano vive e presenti e che quella vera energia socialista espressa confusamente per le strade era la linfa cui il partito avrebbe dovuto attingere per evitare, come in una delle sue storie, che "...il vitello trascurato spinga per arrivare ad ogni mano che l'accarezzi, anche alla mano del proprio macellaio".

E' conveniente ora definire il suo rapporto con il pubblico, ed i termini della partecipazione al suo teatro.

Si deve considerare Brecht come il primo drammaturgo, che intenda rivoluzionare teorie e pratiche dello spettacolo consolidate da secoli di teatro. L'importanza del suo intervento può essere paragonata a quella che investe "La poetica" di Aristotele scritta fra il 330 e il 334 a. C., si tratta cioè d'una codifica che investe l'idea di teatro. L'antiaristotelismo brechtiano è esigenza d'un vero e proprio rovesciamento della concezione dell'arte drammatica.

Non si deve valutare il patrimonio che ci lascia sulla base dei rifacimenti e delle visitazioni di cui si rese autore, bensì rispetto all'uso di tutto quanto riguarda l'ar

te drammatica, dalla scatola, all'uomo che dentro vi si agita, regista, attore, spettatore, in una trinità pagana inscindibile che si "diverte".
Divertimento dell'intelligenza, intervento critico, fatica di testa e di braccia per godere del pensiero quando il pensiero provoca l'azione.
Di Brecht nonostante i denigratori si parlerà per secoli, Hegel pretende che in teatro entri la dialettica, nei termini in cui il metodo dialettico era inteso da Marx e da Hegel, la dialettica diveniva diletto in teatro, "diletto della vivacità degli uomini, dei processi che esaltano l'arte di vivere e la gioia di vivere".
Il teatro epico esisteva da secoli, era epico il coro nell'antica Grecia, epico l'uso della maschera, e pure nei misteri medioevali ed in certo teatro classico spagnolo possiamo riconoscere elementi di teatro epico ma è alla conquista d'un teatro epico moderno che ci guida la mano del drammaturgo tedesco, ma non v'è una necessità realistica dove realismo è semplice riproduzione della realtà questa la ragione della polemica con LuKacs.
Brecht in vita viene studiato come caso artistico curioso, ha un felice rapporto con il pubblico mentre i borghesi scoprono che il proprio ludo può esser loro rivoltato contro, con Brecht i contadini e gli operai s'accorgono che il teatro portato nelle fabbriche e nelle piazze è uno spazio progettuale da usare. Bertolt Brecht vuole ritornargli lo strumento, sente l'energia vitale delle masse e il suo teatro rivoluzionario e popolare, non cerca motivi nella tradizione popolaresca che è romantica e pregna di sentimento, indica una politica teatrale che vive dell'osservazione, della tensione analitica.

A sinistra,in contrapposizione al teatro confessionale, Brecht parlava semplice,curava il lavoro corale dei suoi attori in fabbrica, nei grandi teatri come ai festival della gioventù. Amava parlare piano, in umiltà, raramente alzava la voce,fra le cose belle
una frase mi sembra appropriata per chiudere il discorso: "Tutte le arti contribuiscono all'arte più grande di tutte: quella di vivere".
Personaggio interessante nel panorama del teatro europeo è l'ungherese Béla Balàzs (I884-I949).
Di Balàzs si conosce l'attività di critico e teorico di cinema e quasi nulla si ricorda della sua attività di giovane scrittore e commediografo in Ungheria fino al 'I9.
Dopo aver combattuto per l'armata rossa condannato a morte in contumacia passati i I33 giorni della Repubblica Ungherese dei Soviet nel trionfo della controrivoluzione e del "terrore bianco" Balazs emigra a Vienna, prima tappa d'un esilio che lo avrebbe tenuto lontano dall'Ungheria sino al I945, quando il suo paese si costituisce in Repubblica socialista.
Balazs il cui nome anagrafico era Herbert Bauer, era d'estrazione piccolo borghese,il padre insegnava in una scuola media e la madre era maestra elementare, il genitore era avviato ad una luminosa carriera scientifica ma incapace d'adeguarsi ai rigidi schematismi della gerarchia della scuola imperiale, fu trasferito ed un provvedimento disciplinare compromise il suo lavoro di ricercatore.
La morte prematura del padre e la povertà(con la descriminante di ebreo)fecero di quella stagione della vita, un periodo difficile.
In uno scritto autobiografico dal titolo "La giovinezza

di un sognatore" Balazs ricorda quegli anni e la descrizione è pervasa d'un senso d'inquietudine e paura, racconto della fanciullezza che lega lo scrittore alla tradizione contadina delle antiche fiabe ungheresi.
Alle scuole superiori Balazs mostra predisposizione per le materie letterarie, scrive poesie e racconti che vengono pubblicati sul giornale locale di Szeged, sua città natale.
Superate le difficoltà economiche si trasferisce a Budapest (da bambino il suo sogno era di fare l'insegnante come il padre) dove frequenta con ottimi risultati la facoltà di filosofia e riesce ad ottenere una borsa di studio che gli consente un breve soggiorno a Berlino e a Parigi.
A Parigi incontra un gruppo di profughi rivoluzionari russi ed ha un primo impatto con l'ideologia socialista.
Nel 1909 dopo una parentesi non felice dedicata all'insegnamento, conseguita la laurea Balazs si dedica al giornalismo, alla poesia e al teatro. In quello stesso anno mette in scena il suo primo dramma e ottiene una confortante risposta di pubblico in una delle sale più ambite, il Teatro nazionale di Budapest. Il dramma aveva titolo "Il dottor Margit Szelpal", la vicenda di una donna emancipata alla conquista del suo posto nella società.
Lukacs salutò l'amico Balazs come il vero rinnovatore del teatro ungherese con un articolo esaltante, certo Lukacs non era ancora voce di critica affermata ma anche in seguito seguì con stima l' opera di Balazs.
Quando nel 1910 Balazs pubblica la prima raccolta poetica, "Il viandante canta", Lukacs lo avvicina al più celebrato poeta ungherese Endre Ady, cantore del popolo e dell'ingiustizia sociale, che aveva

segnato una svolta nella letteratura mondiale.
Nel I9II Balazs collabora con Béla Bartok, per il quale compone il libretto dell'opera "Il castello del principe Barbablu", in verità in questa occasione egli a piene mani attinse al patrimonio della tradizione popolare e contadina della fiaba e della leggenda.
Fu un altro grande successo in Ungheria e fuori, dove le traduzioni non hanno però la forza e vivacità che caratterizzano l'originale.
Nel 'I2 pubblica il libro di novelle "Sulla via Lògodi", quadretti sulla primavera e sulla lontananza, considerato il suo capolavoro letterario poi la raccolta di tre atti unici dal titolo "Misteri"; nel I9I3 un altro dramma viene rappresentato al teatro nazionale si tratta di "L'ultimo giorno" che lo consacra drammaturgo di grande consenso popolare. Le barbarie della guerra mondiale lo travolgono, Balazs vi aveva preso parte come volontario, ma è proprio dall'impatto con le atrocità della lotta fra uomini di diversi paesi e dalla consapevolezza che è il popolo a pagare con il sacrificio di migliaia di soldati che muoiono, figli del popolo, gente semplice, che Balazs prende coscienza e sceglie le idee socialiste e rivoluzionarie, nel 'I8 entra nel Partito comunista ungherese.
Dal 'I5 al 'I7 si dedica ad opere di diverso genere letterario scrive pure alcuni soggetti coreografici, nel 'I7 mette in scena "Giovinezza mortale" indirizzato ai giovani rappresentati con le loro speranze rapportate alle brutture della guerra.
Abbiamo detto della fuga dopo essere stato funzionario della sezione teatrale nei I33 giorni della Repubblica

socialista come incaricato della Commissione cultura popolare, Balazs si stabilisce a Vienna dove continua a scrivere romanzi e fiabe stavolta di ispirazione orientale, a questi scritti si aggiunge il saggio "Drammaturgia" dove pone le basi teoriche di quella che sarà la sua prassi teatrale.
Nel I926 a 42 anni lo troviamo a Berlino assieme ad altri esuli ungheresi, nel I93I si trasferisce a Mosca ma è proprio in questi cinque anni che Béla Balazs riesce a darci pagine di teatro vivo, a produrre il suo maggior sforzo creativo, consegnandoci cronache di teatro politico che vengono rappresentate da gente semplice, teatro operaio. Teatro satirico e didascalico dall'effetto immediato, didattico d'una coscienza di classe che a loro modo, gli operai propongono agli operai, teatro che torna alla sua dimensione originaria, teatro di partecipazione, teatro proletario.
Nella civiltà occidentale si può indicare quel breve periodo e quanto ne scaturì in fatto di materia testuale e di rappresentazione, come una parentesi.

Nella tradizione del teatro operaio nei paesi dell'area occidentale, tradizione costituita da ipotesi e frammenti, questo periodo berlinese con Brecht (coinvolto in modo diverso) Piscator e Balazs a un tempo testimoni ed artefici, assume importanza enorme.
Alcuni gruppi sparsi sul territorio nazionale svolgevano attività di base di recupero della cultura, proprio in quello stesso periodo un gruppo sovietico denominato "Bluse Blu" in tournée otteneva successo in tutta la germania, il fenomeno prese una generica denomina-

zione, di "Agitprop" e con l'impulso di questa proposta russa i gruppi si moltiplicarono,si raccolsero sotto la preesistente "Lega del teatro operaio tedesco " ATBD, Balazs fu nominato Direttore artistico e ne assunse la guida ideologica. Lavori come "I muri del Père la Chaise" del I928, (dramma ambientato nella Parigi dei giorni della Comune che sottolinea gli errori che portarono alla disfatta) o "Uomini sulla barricata" (I929) che racconta le gesta dell'Armata rossa durante la rivoluzione, testimoniano della buona vena d'autore drammatico di Balazs, che, più sicuro nella forma dialogica, riesce a scrivere storie che si prestano ai metodi d'allestimento dei gruppi Agitprop. Il realismo del racconto drammatico veniva rafforzato dalla scenografia scarna dove la bandiera rossa era uno straccio legato ad un bastone e balle di cartone pressato il luogo deputato d'una altura, mentre un guanto o la sola giacca d'un vestito "perbene" diventano l'elemento che sostituisce un costume vero e proprio, si individuano così i padroni, come un berretto e un manganello sono simboli della polizia e del potere, nella persona d'un gendarme oppure d'un politico dalla parte dei privilegiati.

Balazs scrive pure storie indirizzate ad un pubblico di ragazzi ma che coinvolgono criticamente pure il pubblico adulto, storie come "Hans Urian va in cerca di pane" (I929) e "Il vero azzurro cielo" dove si narra d'un ragazzo povero che con il suo leprotto volante gira per il mondo e incontra uomini buoni e generosi e le brutture del capitalismo e dello sfruttamento e il colonialismo e il razzismo.

Secondo Balazs non si deve togliere al fanciullo il mondo

dei sogni, la fantasia, bisogna invece mescolare alla narrazione del fantastico il riferimento del reale, aiutando il bambino a risolvere il suo problema più grande: la crescita, l'impatto cioè con la propria trasformazione per avere fiducia nei propri mezzi, sentirsi persona e affrontare la vita.

Balazs presterà sempre attenzione alle generazioni più giovani, considerandole nella loro funzione di ricambio delle classi esistenti.

Scriverà saggi per rivalutare il teatro per ragazzi (considerato come minore) e in genere le iniziative culturali indirizzate all'infanzia e all'adolescenza.

Tornando a considerare il periodo berlinese, per quanto ci giunge (scritti, cronache d'epoca, foto e films) sappiamo che egli svolse ruolo d'animatore di centinaia di rappresentazioni; immaginiamo 500 gruppi, composti a loro volta da decine e decine d'operai e d'operaie che allo stesso modo s'avvicinavano al teatro, e proviamo d'immaginare il pubblico di spettatori che partecipavano, commentavano, criticavano quello che dal palco si proponeva alla loro attenzione, un pubblico vibrante, che come nella tragedia antica è interessato a questioni di coinvolgimento comune.

Balazs, comunista d'estrazione borghese intraprende attività didattica, visita le fabbriche dove i gruppi fanno teatro e tiene dei seminari sulla scrittura drammatica. I gruppi non si interessano soltanto dell'allestimento ma anche della stesura dei testi, tuttavia la scrittura collettiva non è metodo che consegna pagine indimenticabili di teatro. Teatro è comunque prassi e i gruppi

Agit-prop riescono attraverso la proposta collettiva di scrittura a capire la diversa funzione del poeta e del drammaturgo. Come spiegava in tempi recenti Pasolini: "il poeta scrive per gli occhi e per il cuore, il drammaturgo per la bocca che da voce alla parola scritta", la pratica della scrittura definisce l'autore drammatico anzitutto come "propositore" d'un contrasto, d'un conflitto, d'un motivo di "scontro che racchiude in se inespressi elementi di teatralità".

Nel successivo periodo moscovita Balazs è autore della biografia drammatizzata "Mozart" che risale al I938, si dedica all'approfondimento degli studi sul cinema e lo spettacolo e pure quando nel '45 torna in patria, riconosce il suo passato di agitatore teatrale come l'azione che ogni buon intellettuale del socialismo deve far seguire al pensiero.

Egli non è intellettuale senza radici, pur costretto a lavorare lontano dal suo paese, nella grande tradizione popolare ungherese delle ballate contadine raccoglie umori della sua terra, insomma il suo teatro è frutto d'una cultura d'ungheria dove sentimenti semplici, timidezze e sobrietà danno colore alle descrizioni.

In questo sguardo "a volo d'uccello" di teatro occidentale fra le due guerre, la Spagna dilaniata dalla guerra civile merita discorso diverso.

Il primo nome che viene alla memoria è quello d'uno scrittore di drammi che accompagnatosi ad una donna di circo nella giovinezza, da quella forma di spettacolo trasse spunto per la materia delle sue storie, l'autore è Jacinto Benavente (I866-I954).

Benavente ottiene consensi con "El nido ajeno" (il nido

altrui, I894) storia che non si discosta dalla produzione di quegli anni, intreccio e triangolo conditi da psicologismi vari. Nel dramma si racconta di un uomo in crisi che nell'affetto del fratello trova rifugio, il protagonista sente quel focolare come famiglia ritrovata, ma c'è anche una bella cognata che diventa causa di tensione tra i fratelli, esile intreccio per una commedia del tradimento.
Benavente si abbandona ad un estetismo stucchevole ne "La noche del sabado" (La notte del sabato, I900) storia di una cortigiana combattuta tra l'istinto materno e il suo destino imperiale.
"Al natural" commedia decisamente aristocratica è pretesto per ridere dei contadini; si narra l'incontro fra due giovani di diversa casta, dalla situazione del banchetto in onore del cavaliere che sceglie la sua compagna, viene lo spunto comico: la più disgraziata fra le pretendenti ha la malaugurata idea di presentarsi con il parentado di campagna. Nella seconda parte della commedia la situazione è capovolta. La cattiva figura dei signori che il cavaliere porta a suo seguito induce il giovane nonostante la modesta origine a sposare la creatura dei campi semplice, buona e generosa.
Da questo scrivere aristocratico Benavente brillante e vezzoso passa ai toni crepuscolari propri della malinconia che affligge la sua casta, basti ricordare "Rosas de otono" (Rose d'autunno, I905), il senso della morte e il dramma delle passioni vien fuori in "Los oios de los mortos" (Le pupille dei morti, I906) dove, come dice il titolo sulle pupille di una vittima resta fissata l'immagine del suo carnefice.

Altro dramma d'amore è "Senora ama" (La signora padrona, I908) che racconta d'una donna innamorata, legata ad un maschio giovane,tormentata dalla gelosia, la donna però si compiace delle conquiste femminili che il marito, bello, forte e virile, miete.

Questa mediocrità è quanto di meglio offre la tradizione teatrale di quel periodo travagliato, sulle barricate non si faceva certo teatro ma rammarica che prima e dopo il conflitto (nella Spagna di Franco) Benavente venga considerato uno dei massimi esponenti della drammaturgia spagnola. L'autore prende fama europea con una commedia delle maschere che ha titolo "Los intereses creados" (Gli interessi creati, I907) con due maschere, Leandro e Crispino,avventurieri bricconi,inseguiti da una folta schiera di creditori truffati.

Commedie e tragedie borghesi, queste di Benavente, che sino al sessanta sono state rappresentate con successo di pubblico e critica in tutto l'occidente.

Autore singolare é Miguel de Unamuno (I864-I937) retorico e magniloquente, mistico che in uno dei suoi lavori più conosciuti "La Esfinge" insinua in una figura di rivoluzionario il dubbio che non si debba agire per un fine, per uno scopo, bensì per l'ebbrezza d'agire.

Dello stesso periodo i fratelli Serafise e Joaquin Quintero e Gregorio Martinez Serra (I88I-I947).

I Quintero furono autori di commedie non grossolane, garbate, buone per un teatro d'intrattenimento; Gregorio Martinez Serra scrisse molte storie ispirate a figure di donna, si ricordano "La canzone della culla" (I9I4) impernia ta sulla figura d'una madre, "Giglio tra le spine" (I9II)

storia ambientata in tempo di guerra con le monache d'un convento che trovano conforto in una casa di piacere, dove donne sfortunate hanno conservato calore umano, "Mamà" (Mamma, I9I2) che narra le virtù di grazia e d'eleganza d'una giovane.

La Spagna neutrale del conflitto 'I4-I8 vien fuori nell'eterna contentezza espressa in teatro dalle classi privilegiate, poi viene la dittatura di Primo de Rivera, e un tentativo coraggioso d'attuare il socialismo che porta un alito rivoluzionario di benessere al paese, alla gente che lavora la terra.

Lo scontro è impari fra i "nazionali" e i "rossi", con eserciti mercenari al fianco di quello che sarà dittatore intelligente e feroce, l'unico in Europa che sino alla morte/giunta per cause naturali/deterrà potere assoluto, il "Caudillo" Francisco Franco.

Prima dello scontro e prima che i "nazionali" avessero il sopravvento, una ventata di anticlericalesimo scosse il paese ed a teatro giunse l'eco della rivolta soprattutto per merito di attori dilettanti. I gruppi amatoriali e di studenti diedero vita a queste rappresentazioni di teatro povero che ebbero consensi un pò in tutto il paese.

Intellettuale roso da timidezza e turbe infantili, tenero eppure così forte e disperato, Federico Garcia Lorca (I898 -I936) è incontaminato "cantore" delle passioni della sua terra, l'unico autore drammatico che lasci patrimonio testuale interessante.

Non è un caso che Lorca drammaturgo sia ancora oggi con Lope De Vega e Calderon de la Barca l'autore più rappresentato fuori dai confini del suo paese.

Per il teatro Lorca scrisse tre grandi tragedie, nel I933

"Nozze di sangue", nel 1936 "La casa di Bernarda Alba" e fra le due "Yerma" che fu rappresentata per la prima volta nel dicembre '34 al Teatro Espanol di Madrid.
Scrisse pure diverse commedie, dove una raffinata ironia si mescolava alla sua fresca vena di poeta, si ricordano "La zapatera prodigiosa" (La calzolaia ammirevole,1930) e "Dona Rosita la soltera o El lenguaje de las flores" (Donna Rosita nubile ossia il linguaggio dei fiori,1935); tempo addietro Lorca aveva scritto pure un dramma storico "Mariana Pineda de Granada" che tuttavia nella sua produzione è poco rilevante.
Nel giudicare Lorca come drammaturgo si resta condizionati dalla emozione viva che desta la sua poesia, il respiro lirico e il verso scatenato e violento e altri passi di segno femmineo che nella sua timida omosessualità ce ne consegnano una immagine intima che ci avvicina a lui, lo rende a noi familiare, compagno nella lotta che i fucilatori fascisti e nazionali stroncarono nel '36.
Della vicenda di Lorca, della sua morte che lo coglie forza rigogliosa,spesso viene trascurato questo aspetto di quanto ci viene a mancare, la sua storia s'interrompe appena uscito dalla giovinezza quando aveva ancora tanto da dare nel suo rigoroso impegno di intellettuale.
Parliamo quindi d'una produzione giovanile, d'un poeta che a venticimque anni si propone di scrivere un dramma storico per il teatro e poi sceglie con buoni risultati un repertorio leggero.
I limiti del teatro di poeta sono evidenti nelle dissertazioni logorroiche di alcuni suoi personaggi, esempio ci viene dal [illegible] dove la protagonista, una donna maritata e sterile, [illegible] dalla infecondità.
Lorca predilige la battuta prolissa anche perchè il suo teatro

non lascia grandi possibilità di movimento, il dominio della parola sull'azione è tipico dei drammi scritti da poeti e narratori, teatro di parole e di sentimento riconducibile alla regola borghese.
In Spagna l'economia era feudale, l'industrializzazione che porta gli operai in fabbrica è di là da venire, nel paese le forze reazionarie, le destre, cominciano con azioni di guerriglia a colpire il popolo che reagirà compatto solo quando l'esito finale è gravemente compromesso.
Nel sacrificio di Lorca, la Spagna perde l'unica personalità capace di dar vita ad una tradizione di letteratura teatrale moderna. Non importa che "La casa di Bernarda Alba" si risolva in una truce storia di verginità compromesse, di passioni brucianti, di ripicche e di perversa carnalità.
Lorca vogliamo ricordarlo per quanto non gli è stato concesso di vivere e di raccontare, per quanto di bello ci dona in poesia che indirettamente, attraverso rifacimenti e visitazioni "burlesque" è passato per i palcoscenici di ogni parte del mondo.
Concludiamo questo cenno a Lorca e alla tradizione del teatro spagnolo con una poesia tratta dalla raccolta di inediti che compongono l'opera completa pubblicata in Italia da Garzanti. La poesia scritta nel '21 è titolata "Suite del ritorno" ed è dedicata a Luis Bunuel:

Ritorno
con le mie ali
Lasciatemi tornare!
Voglio morire essendo
l'alba!
Voglio morire essendo

ieri!

Torno
con le mie ali
Lasciatemi tornare!
Voglio morire essendo
sorgente
Voglio morire fuori
del mare.

(da F.G.Lorca "Tutte le poesie" Garzanti,1

Dalla Spagna andiamo in Inghilterra a guardare tradizione e repertorio del teatro rappresentato nello stesso periodo.
George Bernard Shaw, aveva simpatia per le idee socialiste e nelle sue commedie"educate" è evidente lo sforzo di mediare una critica alla società attraverso un'abile trama di pungente ironia.
Da critico musicale e letterario il dublinese Shaw a trentasei anni scopre il teatro ed applica ad esso le sue aspirazioni rivoluzionari non gli giunse presto l'apprezzamento del pubblico mentre già ai suo primi tentativi certa critica progressista gli riconobbe talento di drammaturgo.
Shaw si batte contro i pregiudizi,il"senso comune", la convenzione d classe; frequenta l'aristocrazia e cosciente del fatto che ad assistre ai suoi spettacoli è pubblico borghese scrive commedie a misur dello spettatore, dove i toni della"denuncia" sono mitigati da una testualizzazione colta ed elegante.
Ricordiamo "Il dilemma del dottore"(1956), "Pigmalion" e "La prima d media di Fanny" del 1911,dove per ripicca nel quadro finale Shaw por in scena i personaggi dei suoi detrattori che esprimono pensieri sco nessi e farneticanti.

Borghese colto e illuminato, Shaw, prende gusto ad infiammarsi nella polemica, si esalta al paradosso estetizzante del "capovolgimento", del motivo che sbalordisce e sconvolge.
Shaw passa da un repertorio iniziale per così dire leggero al quale appartengono "Candida" (I895) e "La casa del vedovo" (I892) ad una tendenza di teatro impegnato, un interesse più specificatamente civile. In "Candida" i motivi sono quelli del vecchio teatro: la sposa accanto al marito al focolare domestico e l'intruso, un giovane poeta che chiude l'ennesimo "triangolo"; la donna sceglierà di restare accanto al legittimo sposo spiegando che fra i due pretendenti è colui che ha più bisogno di lei, i coniugi si abbracciano, il poeta adolescente e innamorato se ne va per non turbare il loro equilibrio.
"La professione della signora Warren" (I893) evoca clima diverso, l'irriverenza e lo scandalo erano già ne "Le case del vedovo" ma quest'ultima si conclude con un'invocazione di condanna all'avidità e all'arricchimento, poichè l'arricchimento degli uomini viene dallo sfruttamento; nei casi de "La professione della signora Warren" i toni sono più aspri; una giovane sicura, fiera di se stessa e felice, scopre che la vita agiata della madre proviene da una catena di case di piacere sparse qua e là per il mondo, dietro l'apparenza decorosa e la rispettabilità di classe, Shaw mostra marcio e turpidini delle case di malaffare.
Questo suo colpire l'aristocrazia vuole provocare panico, non cerca d'indagare del "marcio", non riesce a leggere nell'abbruttimento della persona la "insostenibilità" dei ruoli preposti dalla civiltà occidentale che nata dallo schiavismo pure nel secolo delle due guer

re, al tentativo popolare di riconoscersi in classi contrappone l'affermazione dell'industria e dello sfruttamento e il consolidamento di società del privilegio.
Shaw più maturo nella stesura del dramma "Uomo e superuomo" del I903, narra d'un eroe distratto dall'amore che a poco a poco annulla i suoi progetti rivoluzionari, seguono oltre a "Il dilemma del dottore", "La prima commedia di Fanny" e "Pigmalion", che abbiamo già citato.
Nel '23 scrive "Santa Giovanna" la battuta è in una forma dialogica che riesce a significare di religione e filosofia. Shaw sembra porsi la domanda se sia giusto rendere a Giovanna senno guerriero o intervento politico.
Sceglie di non rappresentare scene di battaglie e di renderle ardore mistico come voce protestante e nazionalistica, voce che squote l'ordine dogmatico della chiesa, scavalcata nelle visioni di Giovanna perchè ella si proclama guida della sua gente, del suo popolo per investitura del Signore.
Brecht rilette la "Santa Giovanna" di Shaw, nel I923 scrive la sua "Santa Giovanna dei macelli" che non pone dilemmi teosofici e scredita i concetti della carità e della pietà nella lotta di classe.
Antagonista di G.B.Shaw è G.K.Chesterton vissuto tra il I874 e il I936, il solo contemporaneo a confrontarsi degnamente con l'autore irlandese.
Chesterton, cattolico di solide basi umanistiche e vero maestro d'ironia accese con Shaw polemiche che solletticarono l'ambiente culturale dell'Inghilterra del primo novecento.
Chesterton pure lui rampollo di buona famiglia, non esitò

di "pizzicare" il ceto medio e i privilegiati per adeguarsi alla corrente riformatrice del pendiero e della società del tempo, aveva predilezione per il "mistero" e si divertiva a mescolare i moduli del genere poliziesco al racconto sentimentale velato di semplice ironia.
Non è intellettuale di futile astrazione e scive pure di critica sociale riponendo nei semplici la fiducia e la speranza proprie d'un cattolico con propositi progressisti.
Per il teatro scrive poco, ricordiamo "Magic" (Magia, I9I3) una divertente satira, "The Judgement of Dr.Johnson" (Il giudizio del dottor Johnson, I928) e l'opera più rappresentativa, tratta da un romanzo, "The man Who Was Thursday" (L'uomo che fu Giovedì, I908).
Un altro caso letterario è sollevato in Inghilterra da Israel Zangwill (I864-I926) che si dedica al problema dell'emarginazione, l'autore scrive buon teatro dagli accenti polemici, il coinvolgimento in prima persona alla materia di scrittura diviene in lui non un ostacolo del sentimento ma nuova forza del linguaggio.
Le sue opere più conosciute, "The King of Schnorrers" (Il re degli straccioni,I894) e "The War Gold" (Il Dio della guerra, I9II), ci riportano ad alcune pagine di teatro ungherese in particolare alle opere di Ferene Molnar (I878-I952), l'autore de "I ragazzi della via Pal".
Molnar scrisse "Liliom-Leggenda del sobborgo" nel I909 che è sulla strada dei lavori di Zangwill e sulla scena istituzionale dell'esangue teatro ungherese le poche opere drammatiche sono considerate "classici".

Oltre a Zangwill escono dal Court Theatre autori come John Hankin (I869-I909) che scrisse commedie pregne di retorica ottimista da buon pastore, William Somerset Maugham (I874-I965) medico e a tempo perso autore di commedie leggere, scrittore che fa uso d'un linguaggio colto, che cura la fòrma a scapito della sostanza.
Robert Cedric Sheriff (I986) commediografo di grande successo, reduce dalla guerra per lungo tempo è l'autore inglese più celebrato, scrive teatro"eroico"che entusiasma il pubblico.
Il suo primo grande successo fu "Journey's End" (Il grande viaggio, I928) dove sono menzionate le diverse motivazioni dei giovani benestanti che portano una generazione di volontari alla guerra, a morire in guerra.
Sheriff non prende posizione,si limita ad evidenziare il carattere d'investitura che assume per i ragazzi delle famiglie perbene andare al fronte, la ricerca di valori che la famiglia ha perduto; secondo lo scrittore è proprio lo scadimento dell'istituzione familiare che determina sfiducia nei giovani cosicchè l'aristocrazia perde le sue forze migliori, le energie di ricambio.
Altro autore della cosiddetta "commedia del sentimento" è Noel Coward (I899) che giunto alla notorietà con "Easy Virtue" (Facile virtù,I925) più sicuro si concede nel I930 una commedia leziosa dei vizi e delle virtù d'una coppia aristocratica che si lascia e si riprende in un gioco che lo diverte molto, al punto che Coward scriverà di frivolezze per il resto dei suoi giorni, la commedia si intitola "Vite private".

Daranno grande impulso alla scena inglese del novecento Sir Laurence Oliver (I907), Sir Alec Guinnes (I9I4-I984) e il Nobel Thomas Stern Eliot (I888-I965) drammaturgo della letterarietà, con il carico di retorica d'un cattolico ortodosso ed esasperazione manichea di separare il bene e il male, alla ricerca della "verità".
"Assassinio nella cattedrale" viene considerato il suo capolavoro, la vicenda è poggiata sul conflitto interiore del vescovo Tommaso Becket che sceglie di sacrificarsi al Signore, gli uomini del suo re lo uccidono sull'altare perchè colpevole d'aver negato al monarca fede assoluta che egli riconosce unicamente a Dio.
Il teatro di Eliot è pura esercitazione stilistica, di gran pregio s'intende ma finalizzato alla forma e questa drammaturgia riproposta oggi non sorregge lo spettacolo. Si conserva come "cosa antica" ed è teatro che rende i suoi artefici ridicoli e insignificanti, non è tempo di prendere e rappresentare i grandi valori che oggi la collettività non riconosce, a teatro non ci si può "esibire" come semplici dicitori in versi.
La scena inglese è priva di elementi destabilizzatori e immune da scossoni emotivi, non può che produrre teatro "gastronomico", definizione che dava Bertolt Brecht al teatro che non fosse di partecipazione e divertimento.
Questo teatro inglese vive di una corrente emozionale stabilita tra l'autore, gli artefici e la classe destinataria, i benestanti capaci di commuoversi e di identificarsi nei personaggi e nelle storie, gente cioè che si

interessa di teatro ma potrebbe allo stesso modo interessarsi di moda: teatro come luogo e situazione di trattenimento.
Gli autori inglesi che stimolano e incuriosiscono restano quelli della grande drammaturgia nazionale, Marlowe e gli Elisabettiani, teatro dei capolavori di fantasia, dove la parola ha diverso spessore, teatro di poesia, dei grandi misteri.
In questa panoramica una nota a parte merità l'autore di origine irlandese Eugene O'Neill (I888-I953) omaccione semplice che con rara intelligenza, scoperti tutti i mestieri da marinaio a cercatore d'oro, prende a scrivere prima novelle e poi brevi commedie.
O'Neill sentiva il teatro nella totalità della "macchina", legato a questa fisicità della scena, preparava bozzetti per le scenografie, studiava recitazione e le tecniche per montare lo spettacolo e intanto scriveva.
I primi lavori erano atti unici che adttava da storie marinare, poi intraprese opere più impegnative che denunciavano contaminazioni mediterranee nell'intreccio psicologico che era caro al nostro Pirandello.

Lasciati i suoi racconti di mare, di pescatori e avventurieri di modesta condizione, O'Neill con ingenuità entra nella schiera degli autori borghesi e istituzionalizza il proprio repertorio; è un antimoralista o meglio sceglie di scrivere secondo un codice dell'immoralità.

In "Anna Christie" (I922) narra d'una dama che si concede senza amore e nel giudizio dell'autore viene assolta perchè è più importante tradire col cuore che con il corpo, in "Desire Under the Elms" (Desiderio sotto gli olmi, I924) violenta riprosta del mito di Fedra, racconta l'amore d'una matrigna per il figliastro, dramma scandalistico per la mentalità dei tempi, stando anche a quello che riporta il D'Amico.

Altre commedie sono sul genere di queste citate, spicca nel la sua produzione posteriore "Il lutto si addice ad Elettra" (Mourning Becomes Electra) del I93I per riportare il mito al tempo della guerra americana di secessione, con la giova ne donna innamorata del padre, dell'amante della madre, del fratello, e dove appunto freudianamente è la gelosia a muovere le passioni e a spiegare la storia incestuosa.

Dopo aver imperniato nel I924 "God's Chillem Got Wings" (Tutti i figli di Dio hanno le ali) sul problema razziale in America, O'Neill pare convertirsi ad una visione cristiana dei fatti della vita e scrive un dramma di profonda religio sità titolato "Day's Withaut End" (Giorni senza fine, I934) narrando della tumultuosa ricerca d'un individuo verso la spiritualità e la purezza nel ricordo dell'infanzia.

La seconda guerra mondiale con la furia barbarica nazional-fascista avrebbe travolto tutto, le sofferenze e le atrocità patite non trovarono lenimento nell'esito finale, nei suicidi delle belve umane, nelle condanne dei tribunali di popolo o dei giudici militari di Norimberga.

Seguì al conflitto il cosiddetto teatro "di guerra" e rinnovata la tradizione della commedia e della tragedia "del reduce", si scrisse pure teatro della razza perseguitata, dunque ebraico d'ispirazione e di fede, teatro delle malvagità

e degli slanci d'amore, di persecuzione e morte in un linguaggio commosso e poco elegante.
Il teatro scritto e rappresentato seguì due nuove tendenze, la prima, motivata dalla fiducia e dalla felicità per la liberazione, rigenerò il repertorio delle farse regionali e della commedia brillante del tardo ottocento, la seconda diede origine ad una drammatirgia"della riflessione" sui fatti che avevano sconvolto l'umanità.
Dalla Germania la voce di Brecht si leva contro la tradizione borghese di raccontare a teatro i casi personali e la crisi individuale; Brecht propone ragioni collettive da portare nella "scatola", di individuazione dell'uomo nella socialità, non come individuo ma come persona fra le persone.
Per comprendere la natura dei drammi che scaturiscono dalla ricostruzione, bisognerebbe conoscere a fondo quella orrenda strage, le ragioni che portarono al conflitto: un secolo di culto individualistico, la fierezza dell'essere uomo e maschio, l'esaltazione di valori assoluti, altari sacri ai poeti, denaro e sfruttamento, strumentalizzazione della scienza e della tecnologia da parte dell'industria, l'industria della guerra.
Torniamo alla drammaturgia che non è solo questa di chi cerca di capire l'uomo attraverso l'uomo, i cattolici scrivono delle paure dell'uomo, dell'amore verso il prossimi, della ricerca di Dio.
Il teatro che ne scaturiva non è propriamente "religioso" non rispetta una liturgia, è frammentario, retorico, è teatro di barbosissimi apologhi della moralità.

In Italia la vita teatrale della "ricostruzione", passando per gli anni cinquanta e poi per la grande illusione del benessere dei primi anni sessanta è animata dai "casi" che segneranno un trentennio di teatro e di spettacolo.
I vecchi tromboni del capocomicato lasciano il campo ai loro attor giovani fra i quali scopriamo i mattatori cinquantenni di oggi.
Qualche autore italiano si fa strada ma rispetto ai predecessori resta considerato come minore, nuovo impulso viene invece dalla regia dove giovani talenti si affermano dando vita alla fondazione di numerosi stabili.

Capitolo II°

- Teatro occidentale moderno e contemporaneo

La sola condizione cui un drammaturgo deve sottostare è il "proporre" un conflitto, la scelta di privilegiare un aspetto della realtà rispetto a tutto quanto l'esprimibile.
Il lavoro del poeta è diverso dall'artigianato teatrale ma pure nell'arte di mediare direttamente umori ed emozioni della vita,in poesia, pochi assolvono il compito del testimoniare vicende civili. Nella tradizione della poesia italiana d'ogni tempo due personaggi della cultura borghese accettano la definizione di poeti rivoluzionari: Pier Paolo Pasolini e Giacomo Leopardi. Pasolini e Leopardi sono i soli a farsi carico di un impegno civile a legare la loro musa alle lotte e ai contrasti sociali.

Molti furono i poeti e i drammaturghi che per le modeste origini e per gli eventi, cui furono testimoni, avrebbero potuto guadagnare coscienza di classe, non ebbero la forza di uscire dall'egoismo della loro condizione individuale. Contadini ed operai abbracciando la questione di classe avranno scritto o anche solo cantato del privilegio, dello sfruttamento, della loro vita di sacrifici e stenti ma nella repressione della cultura dominante e nel pudore hanno trattenuto questo patrimonio di cose semplici.
Teatro è dunque terreno di lotta, spazio progettuale conteso fra i privilegiati e la massa, è questione di classe.
Per tornare a vivere il dramma come capitava in Grecia al tempo degli agoni tragici è necessario capire che teatro è patrimonio della collettività.
Prima di guardare all'Italia degli anni cinquanta, agli uomini e alle correnti che determinarono la vita teatrale, guarderemo alla ricerca nel panorama internazionale.
In Francia figura di primo piano è quella di Jean Paul Sartre (1905-1979), egli interpreta l'esistenzialismo come un umanismo della scelta ma soprattutto della libertà della persona, non è propriamente un drammaturgo ma il suo interesse per il teatro sposato all'intelligenza e alla lucidità del filosofo rappresentano "caso" di eccezionale risonanza in Europa.
Figlio di un ufficiale di marina, cresce in una famiglia benestante, è il nonno ad avvicinarlo alle lettere e il ragazzo risponde mostrando predisposizione agli studi classici.
La figura del nonno materno si sostituisce al padre, che muore quando Jean Paul è bambino, la madre rimasta vedova

si sposa in seconde nozze con il direttore dei cantieri navali di La Rochelle.
A venti anni incontra Simon De Beavoir che sarà la compagna della sua vita, a soli ventiquattro anni ottiene l'abilitazione all'insegnamento, legge Husserl, Heidegger e Sheler. Insegna lettere e filosofia in un liceo di Parigi, escono diversi saggi, viene richiamato alle armi e nel '40 a Padoux in Lorena è fatto prigioniero dai tedeschi poi riesce ad ottenere la libertà e può così partecipare alla lotta clandestina.
Nel '43 rivisita il mito dell'Orestea di Eschilo e scrive il suo primo dramma "Le mosche ", nel '45 pubblica "A porte chiuse", atto unico singolare, dramma delle miserie umane di un uomo e di due donne che si trovano a discutere nell'aldilà. Nel '46 pubblica i drammi "La sgualdrina timorata" e "Morti senza tomba", il primo contro il capitalismo e la società americana razzista e corrotta, il secondo sulla costrizione fisica e la tortura, qui il conflitto nasce dalla contraddizione fra morale e politica, fra sfera individuale e contesto storico, fra pubblico e privato.
Nel '48 esce il dramma "Le mani sporche", soggetto ispirato all'assassinio di Trosckij, sono contrapposte due figure di membri del partito comunista: Hugo, compagno di famiglia aristocratica cancella la sua colpa in un atto (l'assassinio d'un alto funzionario comunista per la causa di partito) che tuttavia non lo strappa alla sua soggettività; Hoederer, un capo, che da militante segue una linea di suoi interessi di politica e a questi è interamente dedito. Sartre non intendeva scrivere un lavoro politico ma il dramma la sera della prima, suscitò un vespaio di polemiche e si prese pure dalla critica comunista giudizi negativi e coloritissimi, un criti

co russo scrisse " per un piatto di lenticchie americane e trenta denari, Jean Paul Sartre ha venduto quanto gli restava d'onore e dignità". La borghesia si appropriò dell'opera e il personaggio di Hugo venne interpretato come il puro che vuole firmare l'assassinio di Hoederer per guadagnare un'identità, almeno sino a quando altri sicari del partito arriveranno per eliminare pure lui.

Sartre non aveva fatto i conti con quelle voci che si levarono a denunciare la mano assassina del Kominform e delitti e vendette cui andavano soggetti i traditori della causa del partito.

Nel '47 da vita ad un nuovo partito con Rousset, Rosenthal e altri, il "Rassemblement Democratique Revolutionnarie" partito marxista che avrà pochi seguaci, si rivelerà presto un fallimento e verrà sciolto. Nel I95I Sartre scrive "Il diavolo e il buon Dio" dramma in tre atti e undici quadri, che come afferma lo stesso Sartre è complemento e seguito delle "Mani sporche";ambientato però quattro secoli prima e con un protagonista, l'eroe Goetz, che passa da un eccesso all'altro dilaniandosi e distruggendo vite altrui, compie malefatte (per il gusto di compierle), dona terre ai contadini, sempre maldisposto verso l'umanità, persino da un suo gesto benevolo scaturirà la guerra. In questo dramma, più ricco di filosofia, i due assoluti del bene e del male portano allo annientamento, alla distruzione.

Nel '56 Sartre scrive "Nekrassov" dove riporta il clima della guerra fredda facendo teatro di rabbie giornalistiche,di contestazione, di cronaca: George De Valera, un impostore, simula di essere un ministro russo, dalo Nekrassov, giunto clandestino a Parigi, con l'intenzione di trarre benefici dalle vendite dei

sue memorie e a ritrovare la libertà; i personaggi del dramma si affannano attorno alla figura dell'impostore, intanto il vero ministro gode un tranquillo periodo di vacanza in Crimea.
Forse questo è il solo lavoro sartriano che ci riporti ai quadri brechtiani, teatro proposto con un lessico asciutto e con ironia.
"Nekrassov" così come è scritto non può essere accettato dalle classi privilegiate che disertano la prima dello spettacolo, il dramma programmato in cartellone per diversi mesi viene sospeso anzitempo e ignorato dalla stampa. Nonostante questo insuccesso fu proprio la produzione drammatica di Sartre a farlo conoscere al grande pubblico, a dargli notorietà negli ambienti culturali. Non v'è genere letterario che non lo abbia interessato, anche se gli scritti filosofici sono il supporto dove egli poggia interventi disparati e la ricerca di diversi moduli espressivi.
Marxista che presta attenzione ai grandi sconvolgimenti del suo tempo, Sartre è aristocratico dotato di profonda semplicità.
In una intervista quando gli chiesero quale fosse il libro che più lo aveva segnato nella formazione egli rispose indicando il sillabario della prima classe elementare; umanista raffinato, resta attaccato a quelle "prime cose", alle emozioni semplici più che alle costruzioni della conoscenza che coprono le profondità del fanciullo, un esempio in tal senso viene dal bellissimo romanzo autobiografico "Le parole".
Il suo teatro"psicologico" è teatro di situazione, non è borghese in senso tradizionale, alla fine della rappresentazione il pubblico si accorge d'aver ascoltato e veduto una situazione e su questa espresso un giudizio, c'è dunque la proposta d'uno scambio col pubblico di funzione giudicante.

Sartre, autore di teatro,sceglie di staccarsi dai generi facili d'intrattenimento che i conservatori impongono alla scena europea. Egli non ipotizza l'appropriazione dell'arte drammatica da parte dei semplici, ne riesce a trovare un suo originale metodo drammatico perchè avverte un po' come Hugo nelle "Mani sporche" una differenza "biologica" non potendosi sentire comunista del popolo non intraprende lotte che non gli appartengono.

Riprendiamo a conclusione di questa nota un giudizio tratto da una intervista raccolta nel volume "Sartre" di Francis Jeason (Ed.Mondadori,I96I):

"Bisogna mettere sulla scena situazioni semplici e umane, e individui liberi alle prese con esse...Il teatro non può presentare niente di più suggestivo di un carattere nel suo farsi cioè nel momento supremo della scelta e della libera scelta e della libera decisione che impegna tutta una vita. E siccome non si può far teatro senza coinvolgere tutti gli-spettatori, bisogna trovare situazioni tanto generali da poter essere comuni a tutti. I nostri problemi sono molti: il fine giustifica i mezzi? Può essere legittima la violenza? Quando bisogna tener conto delle conseguenze di una azione? Quali rapporti esistono fra individuo e collettività, fra impresa individuale e congiuntura storica? E cento altri ancora.

A me sembra che il compito del drammaturgo stia nello scegliere, fra queste situazioni limite quella che meglio esprime i suoi problemi, e di presentarla al pubblico incarnata in una vicenda particolare".

Sartre fu autore di rifacimenti e nel '65 fece la lettura del-

la tragedia "Le Troiane", l'anno prima aveva rivisitato il suo primo dramma "Bariona" lavoro teatrale di tutt'altro genere, scritto nel I940 durante la prigionia a Treviri. Gli ultimi anni della sua vita furono più arrabbiati. Nel I967 sbraita contro gli americani per i loro crimini di guerra in Vietnam, dentro la sinistra alimenta una violenta polemica schierandosi dalla parte degli extra-parlamentari durante il maggio francese del I968, critica in termini durissimi i funzionari del P.C.F. e discute il ruolo storico dell'URSS dopo l'invasione in Cecoslovacchia, il suo giudizio naturalmente viene strumentalizzato dalla stampa occidentale. Proprio in quegli anni Sartre prende responsabilità giuridica di fogli ciclostilati segnalati come "filocinesi", e si occupa del caso di Jean Genet (I9I0), poi rivalutato romanziere e drammaturgo francese, nei confronti del quale nel '48 viene emessa sentenza d'ergastolo dal tribunale francese, la pena venne sospesa per una petizione firmata da Sartre da Andre Gide e da Jean Cocteau accettata dalla presidenza della repubblica. Jean Genet può dirsi un caso singolare della letteratura e del teatro nel novecento, figlio di padre ignoto, lasciato come nelle favole davanti ad un portone, fu raccolto ed educato in collegio. Il giovane Jean senza affetti combina qualche ragazzata di troppo, finisce a dieci anni in riformatorio, a quattordici scappa per arruolarsi ancora adolescente nella legione straniera.
La disciplina non è cosa che lo riguarda, Jean diserta e comincia alle soglie dei vent'anni un viaggio con pochi spiccioli in tasca e negli occhi le cartoline a colori dei luoghi raccontati sui libri, cerca il mondo e se stesso, mentre in Europa si prepara il conflitto. Senza la

voro e girovago troverà soltanto le galere di mezzo mondo, trentenne comincia a scrivere romanzi, il primo e più conosciuto, al quale si sono poi ispirati poeti e drammaturghi è "Nostra signora dei fiori" del I942.
Nel I949 va in scena "Vigilanza stretta", Genet è da poco uscito di prigione e tornare al lavoro è importante; l'anno successivo scriverà "Le serve", il dramma più conosciuto. Abbandona il teatro e viene costretto sul finire degli anni '50 ad un ritorno agli ambienti della cultura e della letteratura teatrale europea.
Nel I958 a Londra viene rappresentato in un allestimento dell'arts Theatre Club "Il balcone", che tre anni dopo l'intraprendente Peter Brook porterà a Parigi.
Nel I959 il regista francese Roger Blinn con una compagnia di uomini di colore mette in scena "I negri", nel I966 cura l'allestimento dello ultimo dramma di Jean Genet. Fra gli attori spicca la presenza di Jean Louis Barrault, il dramma aveva titolo "I paraventi" e rappresentato al Theatre de France provocò scontri violentissimi con i fascisti per le tematiche antimilitariste.
Teatro di Genet, è teatro del rito,liturgia teatrale anticonformista, è rappresentato un mondo delle idee dove non si agitano caratteri, ma rabbie, delirio, brandelli di pensiero e il contrasto viene dalla forza della suggestione e dell'evocazione a volte brutale; codice di stile in Genet è una "forma" teatrale indefinita, un contorno tenue contrapposto alla sostanza che aggredisce lo spettatore, è come se questa comunicazione violenta venisse mitigata in un rilassamento dopo la contrazione, una espressività "bloccata".
Il panorama francese di teatro in quegli anni proponeva

con inalterato successo commedie "boulevardier" e autori di poco conto eppure in Francia approdano due premi Nobel per la letteratura assegnati nel I952 a Mauriac (che scrive di teatro ma è anzitutto romanziere) e nel I957 a Albert Camus, personalità che si spense tre anni più tardi a soli quarantasette anni.

Vale la pena di ricordare che Sartre rifiutò d'accettare la candidatura al Nobel considerando il riconoscimento come premio riservato agli intellettuali di una delle due aree culturali contrapposte, a suo giudizio valeva il premio Stalin e gli onori del Cremlino, ne dava in definitiva una interpretazione geopolitica.

Albert Camus era nato in provincia (Costantina, Algeria) da una famiglia francese, partigiano nella Parigi occupata, porta a teatro il bagaglio di emozioni che con animo sensibile raccoglie nei difficili anni della sua giovinezza, etichettato d'"esistenzialismo" è invece drammaturgo "sui generis". Alcuni definiscono il suo teatro come drammaturgia dell'"assurdo", il suo universo teatrale è mancante di Dio, l'uomo racconta se stesso cosciente e disperato, di qui un codice inestetico e frammenti di teatro di morale.

Il suo "Caligola" fu portato al successo nel I945 da una notevole prova d'attore di Gerard Philipe (quando aveva ventitre anni), opera politica, tanto che alla figura del tiranno imperiale viene associata quella di Hitler. Terzo imperatore della storia romana, Caligola, simbolo del male, nel dramma di Camus raccoglie il seme della follia dai grandi "pazzi" della tradizione teatrale, follia riposta nella natura umana. La scorsa stagione al teatro Argentina di Roma, la rivisitazione di Maurizio Scaparro riprende

va l'inedito della prima stesura del dramma, quella che risale al I94I. La traduzione è di Franco Cuomo e il lavoro viene meno politico, proponendo le ragioni d'amore che legano il tiranno a Drusilla sua sorella, Drusilla per Caligola è purissima passione incestuosa; in quest a prima stesura Chèrea rappresenta il "doppio" dell'imperatore e ne segna la morte perchè vuole sostituirsi al tiranno come nuovo tiranno.
Così facendo si è trascritto Camus come fosse fervente delle teorie psicoanalitiche, dove la follia del tiranno è data dall'assenza d'amore.
Scaparro anche nel progetto multimediale del "Don Chisciotte" privilegia motivi intimi, del privato, è regista che ama raccontare le emozioni e le loro radici senza curarsi di ragioni collettive.
Nella mediocrità del teatro francese incensato dai Nobel, arranca la più inquietante presenza della cultura teatrale del novecento, Antonin Artaud.
Artaud viene citato spesso accanto a Brecht e Piscator come rappresentante di teatro politico ma accostamento e aggettivazione sono arbitrari.
Antonin Artaud (I896-I948),giovanissimo soffre di disturbi nervosi, a ventiquattro anni arrivato a Parigi, dopo l'ennesima permanenza in una casa di cura, recita in teatro con Charles Dullin (I885-I949) ma è il cinema che lo interessa e collabora alla realizzazione di alcuni scenari.
Aderisce al surrealismo e ne esce dopo incomprensioni e scontri con i capi storici del movimento, scrive delle prose che non riflettono il suo impegno di dissacrazione e rottura con la tradizione teatrale, gli riesce la sintesi teorica con "Il teatro e il suo doppio" (I938) contributo

rivoluzionario per una diversa estetica ed una metafisica del teatro: ritorno alle origini, teatro d'ognuno, teatro liberatorio, "teatro evento".
Artaud indicò nelle recite del teatro di Bali, in uno storico intervento all'esposizione coloniale di Parigi nel '3I, il modello ideale di teatro nella ricerca antropologica.
Il richiamo alla semplicità è però complicato dal concetto di "magia" dello spettacolo e da un codice dove la parola e trattata come cosa, scritta per metafora, per gioco, e viene così violenta e denigratoria.
In Artaud non è chiaro se per incapacità o per distrazione egli non riesca a fornire una produzione testuale a supporto della teorica, in effetti anche quando dirige un paio di teatri a Parigi si occupa di rappresentare opere di Claudel, Strindberg, Vitrac.
Al "Theatre de la Cruatè" nel I935 mette in scena il solo testo drammatico in linea con il lavoro teorico, "I Cenci".
L'opera sarà riferimento testuale per i gruppi d'avanguardia dal dopoguerra sino ai nostri giorni, torneremo su Artaud proprio facendo analisi dell'avanguardia italiana negli anni sessanta.
E' opportuno riportare stralci da alcuni suoi scritti:
"Io Antonin Artaud, io sono mio figlio, mio padre, mia madre, e me".
"...Non credo che ci sia qualche cosa/che sia la sostanza/ di qualche cosa/ e che qualche cosa/ posaa essere considerato/ sotto l'angolo in cui ciò potrebbe/ essere chiamato sostanza/ dove l'idea sostanza sarebbe/ evocata/ io non credo d'altronde/ all'angolo/ non credo/ all'angolo/ ne all'idea/ io non credo alle forme/ iniziali alla forma/ e alla non forma/(beninteso, ah no! Non beninteso)/ ma credo alla non forma ancor meno./Non credo che ci sia una forma iniziale/ principio (perchè non credo al principio,/ ne ai principi) , / e non dico : a cosa tutto riviene/ perchè niente va

o viene/e niente passa/da niente/di ciò che è stato, modo/o essere,/che è uno stato, un modo o un essere/ niente passa mai/da niente./E dunque non c'è nemmeno una forma/CHIODO,BARRA,/che sarebbe la lettera del punto/e insultante il punto/cruciale /senza che niente passi da essa/sarebbe riconosciuta/come esente l'ultima accezione/in cui rimuovere il si o il no/la via scritta in ogni NON/perchè essendo il/ della sospensione/dell'insospeso/da cui niente dipende;/ciò è soprattutto un interramento/Dunque nessun si/ e nessun no/ è inteso/ e nessun no/ è inteso/ e nessun bisogno di scritto per dire:/che/ nessuna RIVENDICAZIONE/ è ancora gitare delle cose/ ma per quello bisogna/crederci/ e per crederci/ essercisi Piegato/ essersi un giorno lasciato PIEGARE./ Io non ci credo/ io non sono piegato,/ io non reclamo più/ io faccio/ e non è parola/ ne ide

(Antonin Artaud)

Come Nietzsche, fugge dall'occidente per l'oriente, e si batte cont: il teatro delle convenzioni, teorico d'una complicata concezione de: arte drammatica non riducibile a strumentalizzazioni di sorta, Arta: ipotizza a teatro un assoluto della trasgressione. Non si dovranno : presentare azioni e fatti della vita perchè il teatro è atto politi: e vita. Non è interessato alla scienza e alla bellezza, argomentazi: che hanno diviso poeti e drammaturghi che lo precedono, la rappresen zione non dovrà sottostare ad alcun codice è essa stessa codice, e : essa Artaud riconosce il valore d'un principio trascendente attrave: il quale l'arte mette in comunicazione gli uomini, il suo gioco tea: le è vita, non imitazione ma celebrazione, per tornare dopo millenn:

festa.
La sua rivoluzione non è sociale, non riguarda le classi, Artaud non è mosso da questi propositi, la cultura teatrale che colpisce è cultura dei privilegiati ma il suo intervento vuole contribuire ad una"rivoluzione" di pensiero, filosofica.
Il teatro è il pretesto per osservare che l'uomo è mal disposto rispetto ad una esigenza superiore di comunione; la cultura, secondo Artaud, è scaduta perchè il novecento non propone una morale oggettiva come valore supremo.
Artaud, caratteriale roso dalle turbe della malattia, rappresenta un caso fra i più complicati da interpretare anche rispetto al contesto che lo genera.
La cultura francese, aristocratica e misogina, dai contenuti reazionari partorisce questa"presenza" anarchica che attraverso i moduli della "crudeltà",come Artaud aveva battezzato il suo teatro, propone teatro come dichiarazione di vita.

Siamo giunti così al "teatro astratto" che è luogo comune definire drammaturgia "dell'assurdo" dopo alcune fortunate rappresentazioni a Parigi di autori come Beckett, Ionesco, Tardieu, impropriamente accomunati in uno schematismo voluto dal critico e saggista Martin Esslin, sotto questa definizione si raccoglie la produzione drammatica che rifletta il mondo personale d'un autore attraverso immagini poetiche e un linguaggio di sperimentazione formale.
In quegli anni in Francia nuovo impulso all'arte drammatica era venuto da un regista-attore, tale Jean Vilar (I9I2-I97I).

Vilar, già allievo di Charles Dullin, si rivelò al pubblico con alcune regie (fra le quali si ricorda una memorabile edizione dell' "Enrico IV" di Pirandello) e ottenne l'incarico della fondazione del Festival teatrale d'Avignone (I947). Nel I95I Vilar ebbe la responsabilità artistica del Theatre National Popoleire, il T.N.P. divenne in breve uno dei più importanti teatri del mondo, rappresentava un repertorio vastissimo e gli attori erano fra i più apprezzati dal pubblico, del gruppo faceva parte naturalmente Gerard Philippe che già era stato diretto da Vilar.
Gli allestimenti escludevano la produzione contemporanea, eccezion fatta per Brecht che era già considerato un classico e dal cui repertorio Vilar aveva ripreso "Madre Coraggio".
L'opera di Vilar rivalutava i registi e screditava gli autori francesi degli anni venti e trenta tranne Claudel e Giraudox che erano entrati pure nelle pagine delle antologie scolastiche.
Vilar aveva avuto a disposizione spazi come il Palais de Chaillot, un teatro che poteva ospitare circa tremila spettatori, forse l'imponenza di certe operazioni favorì una nuova spinta verso il teatro.
In Francia questo è un momento di transizione, prima delle rabbie degli anni seesanta, gli anni cinquanta portano i semplici a teatro come "visitatori" ma oramai non c'è modo di riconoscere lo strumento come proprio. Gli intellettuali non si preoccupano della partecipazione all'evento e il teatro e lo spettacolo seguono ,mode e tendenze di consumo.
Nel '55 Vilar raccoglie i suoi scritti teatrali nel volume "De la tradition theatrale" esprimendo il suo interesse verso

un teatro d'attore, dove il protagonista è perno supporto dei casi narrati.
Nel '59 dirige il Theatre Recamier dove vengono rappresentati anche autori contemporanei, nel '6I lascia l'incarico, nel '63 lascia pure il T.N.P. per dedicarsi interamente al Festival d'Avignone, negli ultimi anni della vita farà delle regie in Italia dando prova di estrema professionalità.
Eugene Ionesco (I9I2) animatore della scena francese già negli anni cinquanta, "personaggio" della cultura europea, rappresenta uno dei casi reazionari più eloquenti e sconcertanti del nostro tempo.
Ionesco è rumeno d'origine, nasce a Bucarest dove si laurea in lettere nel I938, il suo debutto come autore risale al marzo I950 a Parigi al "Theatre des Noctambules" dove si rappresenta la prima delle sue "anticommedie", "La cantatrice calva". Nel I95I seguiranno gli allestimenti di "La lezione" e poi "Le sedie", "Vittime del dovere" e nel I954 "Amedeo o come sbarazzarsene".
Le scrittone ottiene presto il consenso della critica che ne discute i meriti stilistici, egli non libera la parola come i futuristi, i suoi fonemi finiscono per montare una forma dialogica rigorosissima.
Teatro essenzialmente d'alienazione si risolve in giuochi di risonanze, gargarismi vocalizzati e una pessimistica visione dell'uomo e della sua vicenda.
Nella "Cantatrice calva" frasi insulse in bocca a fantocci di sembianza umana, nel "Rinoceronte" incubi animali, nel "Re muore" furore panico e potere: Ionesco scrive per capitoli un romanzo dell'umanità"demenziale e disperata".

In preda ad una crisi di nervi dalla finestra del suo lussuoso appartamento dei quartieri latini di Parigi, Ionesco grida ai giovani manifestanti del maggio'68 insulti e provocazioni augurando loro luminose carriere da contabili.
La ragione del suo intervento è d'ordine esistenziale, la inquietudine si dissolve nel ripiegamento che l'autore rifiuta di riconoscersi.
Ionesco è autore della beffa e del compiacimento, dell'esibizionismo e del"capriccio ".
Nel '72 elabora il "Macbeth" scespiriano, scrive per la prima volta di politica, affronta come lui stesso spttolinea, in una intervista rilasciata nel marzo dello stesso anno ad Ugo Ronfani pubblicata su "Il Dramma" come argomento e tematica fulcro la "libido dominandi" e il male che ne deriva.
Nel "Macbett" di Ionesco è evidente l'inadeguatezza della parola, in un papocchio verbale trovano posto eroi del fumetto (i Pieds Nikeles), si ricorre al latino per celebrare la uccisione di Dancan, vien fuori una paranoica esibizione di autore, motivo costante di una produzione mediocre, vuota di significati civili eppure consegnata alla storiografia come classico.
Ionesco lo scorso anno è venuto in Italia a discutere con un gruppo di allievi della scuola del Piccolo teatro di Milano l'allestimento del loro saggio che comprendeva "La lezione" e "Le sedie", ha rilasciato in esclusiva ad un net-work una lunga intervista. Ha parlato come fra le mura domestiche, come gli capita nei salotti aristocratici, coccolato da quanti apprezzano la sua drammaturgia senza capirla.

Ha destato questa sensazione anche al Festival dei due mondi di Spoleto '84 dove lo abbiamo veduto in una performance d'attore con la moglie poetessa che lo accudiva, lui bolso e sonnolento, lei nelle vesti d'una cameriera.
L'immagine è quella d'un anziano aristocratico che vuole stupire se stesso e gli altri e come malvagia divinità dall'alto giudica le debolezze umane.
Samuel Beckett, dublinese protestante nato nel I906 da una famiglia del ceto medio di Foxroch, è figura di primo piano nel panorama di Francia. Beckett ha grande attitudine allo studio, magro con i grandi occhi che somigliano alla trasparenza, timido ed introverso di temperamento, senza amicizie.
Dopo aver vinto un concorso fra gli universitari di Dublino, viene invitato alla Normale di Parigi, nei due anni di permanenza in città incontra James Joyce. Tornato a Dublino a ventotto anni è assistente di lingue all'università, nel I937 gli capita un episodio singolare. Un barbone, incrociato per caso per le strade di Parigi, lo pugnala alle spalle, alla domanda di Beckett circa le cause di quel gesto violento, l'assalitore risponde con gli occhi stralunati e infelici: "Non lo so".
Beckett si dedicherà con grande passione allo studio delle teorie psicoanalitiche, lo interessa il comportamento dell'uomo travolto dai ritmi vorticosi della vita e nell'incapacità di comunicare e socializzare, portato a perdere dimensione delle cose, dei fatti della vita.
Non è ancora tempo di scrivere,lo aspettano le montagne della lotta partigiana. Sopiti gli echi della guerra torna a Parigi,

riprende contatto con gli ambienti della cultura e vive di lavori precari, correzione di bozze e molte traduzioni.
Il suo primo successo, quello che richiama l'attenzione del mondo intero attorno al suo nome, è "Aspettando Godot" che risale al I953, che avrà centinaia di edizioni in tutto il mondo.
Beckett allora si stabilisce definitivamente a Parigi e prende una casa fuori città, dove ancora oggi si ritira per scrivere. Di lui sappiamo che non ama gli animali, non si abbandona al fascino della natura, attorno alla casa ha fatto erigere alte mura di cinta e frequenta pochi intimi.
Beckett è uomo riservato e schivo non legato a "conventicole" di potere e non partecipa ai ritrovi conviviali dei premi letterari.
Le opere più conosciute sono "Aspettando Godot" (I953) di cui ricordiamo un allestimento italiano del Gruppo della Rocca per la regia di De Bosio (I980), "Finale di partita" (I957), "L'ultimo nastro di Krapp" (I958), "Giorni felici" (I963); nel '69 gli viene il premio Nobel e settantenne Beckett continua a scrivere per il teatro e la letteratura.
In uno dei suoi volumi più recenti "Tre pezzi d'occasione ", edito in Italia da Einaudi nel I982 per concessione della Govern Press di New York, sono raccolti tre monologhi.
"Un pezzo di monologo" (A piece of Monologue) è stato rappresentato la prima volta a New York nel I980, "Dondolo" (Rockaby) scritto per un seminario tenuto a Buffalo nel I98I, "Improvviso nell'Ohio" (Ohio impromptu) scritto nello stesso anno per un seminario all'Ohio University, questi tre "pezzi" che Beckett propone ancora come situazioni spettacolari.
Questi scritti per il teatro, che saggiamente la casa edi-

trice ha inserito nella collana di letteratura, destano nell' appassionato di cose teatrali non poco imbarazzo perchè l'evoluzione del discorso beckettiano, si interrompe di colpo.
I monologhi rispettano una antistruttura di suoni, segnali scomposti e disperati, un richiamo dell'uomo all'universo senza Dio, col fato che gioca "ai soldatini" nevrotici e presto vecchi, passivi protagonisti della vicenda terrena.
Non è possibile tirar via qualche rigo di battuta alle prime opere, non se ne capirebbe nulla, opportuno invece sottolineare come il primo Beckett appaia più convincente di Ionesco. Pur nella insignificanza, nei silenzi, nella terrificante meccanicità del nastro di Krapp dove l'uomo parla con se stesso e la pizza continua a girare muta e cigolante, nella possibilità di dialogo tra i vagabondi Vladimiro ed Estragone e il muto schiavo Luchy che li accompagna in "Aspettando Godot", in Hamm e Clov vecchi nei bidoni della spazzatura di "Finale di partita" come nelle celebrazioni di Winnie, interrata sino al collo per tutto il secondo atto di "Giorni felici", che celebra vita e morte con tragica ironia, Beckett denuncia la insostenibilità dei modelli che la società impone all'individuo e si delinea nel primo Beckett il rigetto di questa predestinazione con brutale ironia.
L'autore dublinese imbratta le pagine dei suoi drammi di note che i registi non seguono, non partecipa ad alcuna messinscena dei suoi lavori, vuole essere scrittore di scrivania non artigiano, il suo teatro come sottolinea Lukacs è dunque teatro di esperienze formali, dove si finisce per isolare l'uomo dal suo ambiente e da questo arbitrio si prende a giudicare.

Riprendiamo parte dell'introduzione al volume "Tre pezzi d'occasione" dei curatori Carlo Fruttero e Franco Lucentini che hanno tradotto questi tre "lampi" d'autore.

"Ogni volta che riceviamo dall'agente teatrale di Samuel Beckett il dattiloscritto della sua ultima opera, apriamo la busta (sempre meno voluminosa) aspettandoci di trovarla vuota o tutt'al più con tre fogli bianchi. Da sempre fin da "Aspettando Godot" (che sembra oggi, in confronto a ciò che venne dopo, un movimentatissimo western), Beckett precipita verso una pièce definitiva, dove il sipario si alzerà su una scena rigorosamente nuda per la trionfale serata d'addio di quei mattatori che sono l'Immobilità, l'Assenza, il Silenzio, il Nulla. (...) Confessiamolo: ogni suo nuovo testo è per noi come l'ultima puntata d'un romanzo d'avventure, e la nostra ammirazione non è più sobriamente letteraria, s'inquina di divertita, affettuosa, complice traduzione per l'ero in pericolo. Sappiamo tutto di lui, lo anticipiamo, riconosciamo con delizia i suoi trucchi i suoi vezzi, già dalla prima didascalia fanaticamente meticolosa, dalla prima pausa misurata col cronometro. Rieccolo qui, più vivo che mai!

Ora verrà il gioco di parole intraducibile.Ora il singulto disperato. Ora il beffardo Clichè. Ora il lirico lampo e subito il guizzo scrutrile che lo attenua, lo nega. E quelle poche dozzine di vocaboli "poveri" che ancora una volta aprono un lancinante spiraglio su qualche destino solitario,

su qualche curva, sbrindellata e rimuginante figura".

(Da"Tre pezzi d'occasione di S.Beckett" Ed.Einaudi)
Dalla nota introduttiva di Fruttero e Lucentini

Fruttero e Lucentini, ottimi traduttori, si entusiasmano a quei guizzi, alle raffinatezze e agli strappi grammaticali di Beckett ma certo virtuosismo, che piace agli specialisti, a persone non colte risulta inaccessibile.
Beckett è un autore aristocratico, più diligente di Ionesco nello uso dell'ironia, capace costruttore di testi che chiedono un auditorio còlto, si rivolge al medesimo pubblico.
Non è questione dell' "intendere", è questione del non riconoscervisi, Ham e Clov per essere due vagabondi parlano troppo e con proprietà di linguaggio che non è della loro condizione, sono cristalline proiezioni di pensieri, fantasia.
Pensiamo al carattere di Winnie, una donna povera che nel suo parlare concitato rievoca tanti ricordi che non sono di una donna di modesta condizione, Beckett non racconta la storia secondo moduli realistici perchè è incapace di mediare anche solo un alito di verità popolare, ne è consapevole e privilegia una struttura testuale legata al surreale.
Jean Tardieu (I9I0), autore di testi e di brevi pieces per la radio, già nel I944 alla liberazione ricopre l'incarico di direttore delle programmazioni di prosa dell'ente radiofonico di stato.

Autore di testi teatrali brevissimi, definiti come micro-commedie, Tardieu è alfiere dell'Antiteatro.
I suoi atti brevi squotono lo spettatore colto ad una corrente emozionale che mai appaga compiutamente, le sue brevi commedie sono frammenti di vita interiore. Il più insignificante dettaglio della realtà può essere materia della rappresentazione , questi moduli espressivi ricordano i"tropismi" di Nathalie Sarraute. La Sarraute, scrittrice di origine russa (Ivanovo,I902) naturalizzata francese, conosciuta dal '48 per la prefazione di Sartre al romanzo "Ritratto d'uno sconosciuto" (Portait dun inconnu), riprende i significati della biologia e porta il vocabolo a significare quei movimenti elementari, gesti brevissimi, moti appena percettibili del flusso continuo e indistinto che è la vita. Secondo la Sarraute certi movimenti larvali, certi lampi possono cambiare la vita d'un individuo e da questa maniacale microscopia della realtà sono contaminate le visioni di Tardieu.
Gli eroi di pezza del commediografo francese sono immagini riflesse, figure allo specchio, difficile per loro comunicare, parlare ed intendersi, come capita alla coppia bugiarda di "Osvaldo e Zenaide" (I95I).
Lampi metafisici sono i segnali de "La sagra della notte", due innamorati superate le unità di tempo e spazio invocano la comunione con l'eternità in un sommo bene che è nella natura stessa.
In una di queste micro-commedie pare voglia fare riferimento ad una classe,colpire l'aristocrazia d'uno staterello,protagonisti della pi

sono la signora di San Quaggiù, l'ammiraglio Sepolcro (che per nota dell'autore somiglia al capitano Grant di Giulio Verne), il signore e la signora Garbuglio, la baronessa Lampreda, la signorina Caricamento, il signor Siroppo, il domestico Cesare. Il quadretto è una stampa d'epoca, vecchio l'approccioalla situazione; c'è il vezzo, la satira, ma la penna di Tardieu non denuncia ambiguità di una classe, lo autore non è interessato a porre su piano sociologico l'intrattenimento.

Fra i più noti atti brevi di Tardieu si ricordano "Chi è?" (I947), "Osvaldo e Zenaide" (I95I), "Il signor Io" (I95I), "La sagra della notte" (I948), "Un gesto per l'altro" (I95I); l'autore si dimostra maestro d'ironia ed effetto burlesco e parodia sono mescolate ad un senso di solennità letteraria, marchio distintivo dello scrittore.

Rappresentare l'assurdo, dando senso allo spettacolo,è possile solo mediante l'esasperazione dei toni e dei silenzi, l'accelerazione del gesto, l'alterazione dei ritmi, superare l'astrazione facendo oggetto della satira l'astratto.

Nel volume "Tardieu"edito Einaudi con introduzione e traduzione di Gian Renzo Morteo, si raccolgono alcuni degli atti brevi di Tardieu, quelli dalla scrittura complicata come "Gli amanti del metrò" (I952) definito balletto comico senza danza e senza musica, e "I tempi del verbo ovvero il potere della parola" rappresentato per la prima volta a Parigi nel '56, e quelli più conosciuti come "Lo sportello" (I955), "L'ABC della vita" (I959) o " Conversazione sinfonetta " (I95I). Nel

I975 in Francia è stata pubblicata una raccolta di drammi radiofonici dello stesso autore, è la terza antologia dedicata a Tardieu che segue un suo itinerario dagli anni quaranta e cinquanta, itinerario d'alienazione del "tragico" contemporaneo, ricerca di motivi di pathos nel vissuto degli uomini ricchi o poveri che siano senza distinzione, sempre come casi individuali.

I critici hanno definito Tardieu drammaturgo capace di esprimere di bisogno ancestrale dell'uomo di definirsi, "una presenza indistinta e minacciosa, che si annida sotto le apparenze banali e futili del reale"(G.R.Morteo).

I personaggi di Tardieu non sono calati in una realtà collettiva lo scrittore non stima i rapporti umani, ne le ideologie, propone una comunione con l'eternità: ennesimo richiamo alla celebrazione del dionesiaco.

Per tutto questo che abbiamo detto, Tardieu si dichiara autore "al di sopra delle parti", affermazione che i privilegiati usano sovente, estesa alle arti in genere, che individua da quale parte si trovano e a chi è destinata la loro arte.

Artur Adamov (I908-I970) è inventore di un genere della fantastica e autore drammatico di rilievo. I suoi drammi più conosciuti sono: "La parodia" (I947), "L'invasione" (I949), "La grande e la piccola manovra" (I950), "Tutti contro tutti" (I95I), "Il professor Taranne" (I954), "Ping-pong" (I955), "La primavera '7I" (I96I), "La politica dei resti" (I962), e "Off-Limits" (I968). In ciascuno di questi drammi Adamov cerca di coniugare rottura con la tradizione precedente e impegno civile contro la violenza, il razzismo, lo sfruttamento e la logica del profitto nelle società a regime autoritario.

Adamov è autore non"facile" che tende alla satira, nella maturità è più evidente lo sforzo creativo di dare contenuti rispettando una spinta innovatrice della forma.
Egli propone motivi umanitari e civili, descrive caratteri semplici travolti nella loro purezza da violenze di stato,"eroi" che ignari finiscono inghiottiti dal sistema.
Questo è il caso di "Paolo Paoli" e pure dei diversi animosi caratteri del dramma "La primavera '7I", ambientato ai giorni della Comune di Parigi.
In "La primavera '7I", corposo testo drammatico, ricco di trovate curiose, Adamov rende esplicito questo meccanismo di scrittura dove la metafora o lo stile aulico o il tono enfatico sono artifici dichiarati.
Le apparizioni simbolo, i "guignols" (parentesi che descrivono scene da mimare) denunciano una "condizione generale"; è epico l'invito all'uso dei cartelli, dove lo spettatore dovrebbe leggere indicazioni di tempo e luogo ed è interessante la scelta(esposta nelle note al testo) di una scenografia semplice ed essenziale.
Riprendiamo uno di seguito all'altro il primo "guignol" e l'epilogo de "La primavera '7I".

Un grande cartello con la scritta :

"I primi giorni della Comune a Parigi"
"I8 marzo - 2 aprile I87I"

"Guignol"I

Sullo sfondo, una mappa dell'epoca che rappresenta Parigi e la sua periferia;essa rimarrà fissa per tutta la prima parte sia durante i guignols che durante i quadri.

Davanti alla mappa un podio. Sul podio Bismark, in uniforme, grottesco casco a punta, sciabolone fino a terra (ispirarsi apertamente a Daumier), brinda alla salute di Thiers che, stando sotto il podio, sembra anche più piccolo di quanto non sia; ciò non gli impedisce di brindare a sua volta alla salute di Bismarck.

Alle spalle di Thiers, una grossa donna dal volto sanguigno e dall'aspetto paesano lo incalza senza tregua: è l'Assemblea Nazionale, quella dei "rurali", che risiederà a Versailles. Abito con larghi volanti; un mazzo di fiori in mano (ispiratosi sempre a Daumier).

"Intorno alla scena fa la ronda la Comune, una giovane donna vestita da guardia nazionale. Berretto frigio, fucile a spalla (ricordarsi dei ritratti di Louise Michel). Al centro della scena, un cannone. Accanto, una cassaforte. Sulla cassaforte queste semplici parole: Banca di Francia. Dalla cassaforte emerge fino alla cintola una signora, tipo fra il "lesbico" e l'aristocratico, abiti scuri, molto severi, monocolo: la Banca di Francia. In disparte, sulla destra, un uomo molto alto, aspetto rispettabile e repubblicano: il Conciliatore; viso mesto, lunga barba (è posticcia, ma non lo si nota). Attorno alla vita, una sciarpa tricolore. E' più o meno sindaco, più o meno deputato della "sinistra" non Comunarda. Una palina con freccia rivolta a sinistra. Dicitura: "Versailles". Nella direzione indicata dalla freccia, una larga poltrona che sarà quella dell'assemblea.

EPILOGO

La carta che rappresenta Parigi e la periferia è scomparsa. E' sostituita da una carta dei cinque continenti, sulla quale i paesi socialisti e progressisti (Cuba, Guinea, ecc.)

sono colorati di rosso.
Mentre si chiude il sipario, si ode fortissima, l'Internazionale.

(Da "Primavera '7I"di Artur Adamov-EINAUDI EDITORE)
Traduzione di Alberto Savini e Silvestro Lega

Questo dramma storico che per alcune battute riprende la "Gazzetta ufficiale" della Comune di quel marzo I87I, oltre ad essere una delle opere più impegnative e più belle, rispetto all'intera produzione,segna una svolta in positivo. Adamov come afferma nella nota introduttiva al dramma, lascia che siano gli uomini della strada a divenire protagonisti, colle loro contraddizioni, gli errori, il coraggio e la vigliaccheria, questi valori non si perdono in una dimensione esistenziale.
Adamov non può essere considerato autore popolare ma si prodiga ad un uso non reazionario della parola anzi progressista e nella Francia di De Gaulle è difficile pretendere di più da un drammaturgo.
In Gran Bretagna, finito il secondo conflitto mondiale, il conservatorismo domina la politica e quindi la scena.

Un pubblico elegante chiede la messa in scena di lavori di Shaw, Wilde, Maugham.
William Maugham (I874-I965) cui non abbiamo fatto riferimento è autore d'una produzione poco rappresentata fuori d'Inghilterra; questo buon medico condotto, legato ad una concezione di teatro edonistica e formale, consegna un repertorio di commedie brillanti propriamente stupide, di intrecci d'amore in ambienti aristocratici e di drammi pastorali.
Il repertorio venne accantonato dopo che alcuni suoi lavori

ebbero persino cinquecento repliche come per "Lady Fraderich", scritta intorno agli anni venti.
Maugham dovette sopportare d'essere tenuto fuori dal giro degli stabili per il fallimento di alcuni suoi testi che avevano pretesa d'impegno, all'autore fu chiesto espressamente di scrivere come sapeva e dedicarsi alla stesura di opere drammatiche commerciali, appunto commedie brillanti e drammi"domestici".
In Gran Bretagna ovviamente si rappresentava anche Shakespeare e in cartellone tra un dramma poliziesco e le commedie del repertorio "leggero" veniva inserito il classico.
Sino al I950 il genere che il pubblico inglese mostra di preferire e l'unico che i privati riescano ad importare è la commedia musicale.
Nel I949 le novità in cartellone sono proprio i musicols che terranno repliche per stagioni intere nei grandi teatri, sono opere che avranno vasta eco in Europa quali "Anna prendi il fucile" (Anne get your gun), "Oklaoma" di Roubem Mamoulian, un giramondo che era stato allievo di Stanislavskij.
I musicols anglo-sassoni hanno molti pregi, è pulita la regia, curata la scelta dei costumi, trucco e colore sono ben dosati, ordinata la scenografia.
La materia testuale consiste in vicende bene articolate, musiche e coreografie sono affidate a maestri di eccezionale bravura.
Questi prodotti commerciali così ben confezionati esaltano il grande pubblico, pensiamo ai più recenti esempi americani "My fair lady", "West side story" e ai prodotti inglesi "Oliver!" e "Blitz", o ai successi finiti sul grande schermo come "rock opera": "Hair", "Oh Calcutta", "Jesus Christ Superstar".

Le nostre commedie musicali sono imitazioni un poco goffe, si lavora sulla traccia barzellettistica che serviva all'avanspettacolo ma l'avanspettacolo è da considerarsi artigianato di grandi attori che su povere idee facevano la loro arte, concludiamo che in Italia la commedia musicale non può farsi anzitutto per mancanza di talento.

Dicevamo che in Inghilterra imperversa questo teatro musicale mentre Laurence Oliver propone edizioni baracche da Shakespeare e gli elisabettiani e Ralph Richardson all' Old Vic Theatre da spazio ad un giovane regista che diverrà nel volgere di qualche tempo caso di estrema importanza, Peter Brock.

Sul finire degli anni cinquanta si costruiscono molte sale teatrali, non solo nelle grandi città anche in provincia; i piccoli teatri sono bene attrezzati, vicini ai Bar e nella strada principale della città, il pubblico è aristocratico ed esigente e capace di assistere ad uno spettacolo per svariate repliche.

Il panorama nazionale proponeva da una parte una corrente tradizionale guidata da Oliver e Tyan, secondo le idee di Granville-Barker (I877-I946), dall'altra Joan Littlewood regista più a contatto con lo spirito popolaresco, capace di mescolare i classici ai moderni con commedie chiassose e vive. Littlewood è fondatore della "Theatre Workshop", creata a Londra nel I945, scuola di preparazione alle discipline del palcoscenico, luogo di incontro, centro di produzione di spettacoli teatrali.

La prima di "Look back in Anger" (Ricorda con rabbia) l'otto maggio I956 dell'esordiente John Osborne al teatro "Royal Court" apre un capitolo nuovo della drammaturgia inglese.

Il pubblico non apprezza "Ricorda con rabbia", nel dramma Osborne racconta di Jimmy Porter , un giovane volenteroso che ha deside-

rio irrefrenabile di salire di ceto e di condizione e assiste poi allo sgrtolamento dei suoi miti, in preda alla rabbia, alla amarezza.

Questa di Osborne è la pubblica confessione di un paese che rincorre il benessere, gli aristocratici inglesi non accettano questa storia, l'angoscia di Jimmy Porter è quella d'una nazione che risente della rivolta in Ungheria e della nazionalizzazione del canale di Suez, eventi che avevano confermato che l'inghilterra, vittoriosa nella seconda guerra mondiale, veniva ridimensionata in politica internazionale.

Confusione nell'ambiente teatrale londinese destano le prime rappresentazioni di "Aspettando Godot" di Samuel Beckett e la visita nel I956 del Berliner Ensemble, la compagni a di Bertolt Brecht, confusione che veniva dal confronto di tradizioni tanto diverse.

Sono queste"contaminazioni" che aiutano i giovani autori, la contestazione di Osborne e questa linea della trasgressione favorirono la ripresa della sperimentazione teatrale.

Dal '56 in avanti anche le grandi compagnie, come la Royal Shakespeare Company, si occupano di testi nuovi, della valutazione degli inediti si interessa la "English Stage Company" diretta e fondata nello stesso anno da George Devine che aveva preso in gestione un piccolo teatro di Chelsea.

A questo genere di iniziative lo stato contribuiva con un organismo denominato "Arts Cuncil" che elargiva le sovvenzioni ai gruppi. L'organismo, autonomo rispetto al parlamento, era incaricato di distribuire contributi governativi alle compagnie, dal I950 aveva smesso di finanziare operazioni commerciali occupandosi della produzione di teatro d'autore e negli anni sessanta

della costruzione degli spazi destinati alle arti.
La sovvenzione per il teatro va in gran parte ancora alle due compagnie tradizionali del National Theatre e della Royal Shakespeare Company, il resto alle compagnie minori.
La compagnia del National Theatre di Laurence Oliver intanto si era insidiata all'Old Vic e la storica inaugurazione si ebbe con l'allestimento dell'Amleto.
A guida della Royal Shakespeare Company troviamo in quegli anni un triunvirato formato da Peter Hall (I930), Peter Brook e da Michel Saint Denis, con attori di grande prestigio a darsi il cambio nei numerosi allestimenti tenuti dapprima a Statford-upòn-Avon e poi a Londra in un vecchio teatro dove un tempo si svolgevano farse, l'Alwych Theatre.
Caposcuola degli "Angry Yong Men", John James Osborne comincia la sua carriera come attore in provincia ma subito risquote stima per le indubbie capacità di scrittore, giovanissimo collabora a mensili e riviste pubblicando articoli di vario genere. Studia con passione i classici, ama Shakespeare e gli elisabettiani, spiegherà che scrivere "diverso" non vuol dire negare secoli di drammaturgia, il problema è la tendenza a produrre esclusivamente quella drammaturgia.
Osborne è un giovane borghese ma subisce il fascino della classe dei semplici, nel '49 scrive con Anthony Creighton "Il diavolo dentro di me", nel '55 "Nemico personale", poi ancora "Listrione" (I957) ed "Epitaffio per George Dillon" (scritto nel '54 ancora con Creighton ma rappresentato nel '58), poi "Il mondo di Paul Sinckey" nel '59.

Nel '6I riscrive "Lutero", si interessa più specificatamente della riduzione televisiva di alcuni drammi per poi dedicarsi alla

scrittura di "Prova inammisibile" (1964), fallito pure questo tentativo di conversione ad un più rigoroso impegno civile ed ideologico, Osborne torna al lavoro per il cinema, la radio, la televisione con riduzioni, regie, consulenze.
Il suo teatro della rabbia e della denuncia si riduce ad una trasgressione formale, agilità dialogica che consente ancora oggi di fare uso dei suoi testi.
La linea di ricerca del teatro di Osborne si può riassumere in funzioni testuali tese ad equilibrare contenuto ed espressione. Il disagio esistenziale e la ribellione sono espresse mediante una tramatura testuale di scrittura lucida, densa, in una felice meccanica di relazioni e di determinazioni dialogiche, il corpo del testo è corredato di connotazioni affidate alla disarmonica sonorità dei verbi, un vezzo stilistico di Osborne.
L'autore assume posizione critica nei confronti della media e della piccola borghesia ma non fa teatro popolare, una battuta dell' "Epitaffio per George Dillon", un lavoro giovanile scritto con Anthony Creighton, dice: "(...) la vita per chi ha un briciolo di cervello in testa è un gran bruciore di culo." e la trasgrssione "volgare" vuole ricacciare rigurgiti di decoro aristocratico ma si riduce ad innovazione formale.
Il tentativo di recupero popolare che aveva dato il "Theatre Workshop" s'era risoltc in una risoperta dell'artigianato teatrale come censimento di forze nuove per la scena inglese.
Abbiamo veduto, come pure in Gran Bretagna venga a mancare una classe d'artigiani di teatro che riprenda lo strumento e sia capace di rappresentare secondo la lezione di Brecht.
L'autore di teatro inglese più celebrato ed apprezzato fra i moderni è Harold Pinter.

Nato nel I930 da buona famiglia si forma alla"Royal Accademy of Dramatic Art", debutta come attore e poi scrive il primo dramma "La stanza". Incoraggiato dai giudizi lusinghieri degli addetti ai lavori, nel I958 scrive " Il compleanno" (opera dalla quale Friedkin prende il soggetto per "Festa per il compleanno del mio caro amico Harold", I968) nel '60 scrive "Il guardiano" ridotto poco più avanti per lo schermo da Clive Donner, poi ancora molti soggetti e sceneggiature per la televisione e numerosi radiodrammi.
Collabora dal '64 con il regista statunitense Joseph Losey (I909) per il film "Il servo", poi per "Il ritorno a casa" (I965), e " L'incidente " del I97I.
Pinter negli anni seguenti sviluppa diversi moduli espressivi in "Paesaggio", "Silenzio", "Altri tempi (o Tanto tempo fa)" ('7I), al dialogo di battute brevi, alla minuziosa descrizione dell'ambiente sostituisce una tramatura dialogica di battute prolisse e lunghe pause, intermittenza che non ha la forza della provocazione beckettiana.
Pinter nella testualizzazione ci riporta agli intimisti, uno scrittore cui potrebbe essere avvicinato è il nostro Giuseppe Lanza ma solo per la tecnica di costruzione verbale anche se quello che usa Pinter è un idioma raffinato e più elegante.
Questo suo lessico lineare e colto non porta alla satira manca di motivi popolari e si sviluppa in astratto, questo avvilirà il teatro degli anni settanta: la mancanza nelle opere drammatiche di significati collettivi.
Nonostante alcune curiose individualità il panorama teatrale d'occidente è festa dell'imitazione e degli intellettualismi futili, emarginazione della ricerca.
Scrittore psicoanalitico e poeta aristocratico, Pinter è ottimo sceneggiatore ma lascia un patrimonio di opere per il tea-

tro che non hanno contribuito al rinnovamento della scena.
Abbiamo detto di Lorca ma è opportuno tornare alla Spagna, terra che offre negli anni venti un panorama eterogeneo.
La compagnia ambulante "La Barraca", diretta da Lorca in collaborazione col poeta Rafael Alberti, andava di città in città, di villaggio in villaggio, alla"poesia teatrale" associava la musica di Manuel De Falla e il pubblico era prevalentemente di contadini, questa operazione popolare non ebbe seguito in Europa.
Il fatto è di grande importanza non rispetto ai contenuti ma al coinvolgimento delle masse all'arte drammatica.
Già sul finire dell'ottocento c'era stato il "Teatro Lara", una compagnia che aveva come finalità quella di informare spettatori semplici della scenotecnica e dei metodi della messinscena.
Caduta la reubblica arte e cultura furono quelle di regime e ogni tentativo di rinnovamento fu bloccato dalla censura franchista.
Fuori dal paese alcune voci isolate raccontavano l'altra Spagna, terra semplice di contadini, terra di Austurias, di paesaggidai colori violenti come gli umori di rivolta e di rabbia.
Rafael Alberti (I902) insignito del Nobel nel I98I per la letteratura, scrive poesie e si diletta di teatro. Due suoi drammi destano particolare curiosità, "L'uomo disabitato"(I93I) e "Notte di guerra al museo del Prado" (I956).
Nel primo si rappresenta l'uomo con l'allegorica incarnazione dei suoi cinque sensi, il Creatore (una guardia notturna) e due donne (moglie e "tentazione").

Il ventisei febbraio del '31 lo spettacolo, allestito da una compagnia messicana in tournèe a Madrid, suscitò un vero scandalo, al termine della rappresentazione Alberti uscì dalle quinte, un pubblico amico gli preparava il "colpo di mano".
Arrivato proprio sul palcoscenico il poeta prese ad urlare : "Evviva lo sterminio! A morte il putridume dell'attuale teatro spagnolo!", in sala erano presenti Benavente e i fratelli Quintero che indignati presero l'uscita mentre gli amici di Alberti intonavano cori di sfottimento e fischi, qualcuno in galleria raccolse la provocazione e cominciò a menar le mani.
Nonostante l'accaduto la compagnia tenne le repliche previste in cartellone, ovviamente la stampa cattolica e i conservatori fecero degli articoli di fuoco, definendo l'autore come un giovane empio e irriguardoso, un senza Dio; da sinistra al contrario si riconosceva ad Alberti originalità che neppure ai promettnti versi della raccolta "Degli Angeli" era stata accordata.
La sera dell'ultima rappresentazione fu trasformata dal poeta e dai suoi amici in una manifestazione politica, tributati al capocomico Maria Teresa Montoya onori e ringraziamenti, nei discorsi con citazioni e riferimenti della vita teatrale in Russia si denunciavano le ingiustizie perpetuate in Spagna.
Il giovane Alberti riesce a mediare con uso sapiente dell'allegoria, ma il linguaggio politico, la rivolta delle sue creature è retorica, non ammette conflittualità drammatiche.
In "Notte di guerra al museo Del Prado", acqua forte in un pro-

logo e in un atto" scritto in occasione del ventesimo anniversario del I8 luglio I936, il poeta rende un omaggio alle vittime del bombardamento dell'aviazione franchista, appoggiata dai caccia tedeschi e dai falsi "volontari" di Mussolini, sceglie nella storia di Spagna un altro episodio da impressionare su quello, la rievocazione del maggio I808, la difesa della città contro Napoleone.
Il tema della resistenza popolare non è sviluppato su canoni realistici ma in astratto, sono gli acquarelli di Goya a darci straccioni, lavoratori, gente semplice della resistenza popolare. Fra gli altri pure un generalissimo contro cui scagliarsi con invettive truculente, la meschina figura di Godoy favorito di Carlo IV, collaborazionista e traditore.
Altri grandi maestri con i loro affreschi, ospitati nel museo, consegnano ad Alberti spunti per l'atto unico, come il nano di Velasquez, gli Angeli dell'annunciazione di Beato Angelico, Adone e Venere dalla tela del Tiziano.
Alberti fu rappresentato a Parigi nel '58 con "Il trifoglio sfiorito" e molto più tardi viene rappresentata la "Notte di guerra" a Roma nel I973.
Brecht s'era avvicinato all'opera di Alberti e proprio ad una rivisitazione di "Notte di guerra" si stava adoperando poco prima della morte nell'agosto del '56.
Una loro collaborazione avrebbe giovato all'autore spagnolo che cons va un codice poetico e riesce comunque a fare del teatro sociale di facile comprensione. Alberti però non è artigiano di teatro ha molte amicizie aristocratiche, ha smanie da privilegiato ma tiene al suo esilio e a dare significato di libertà e di riforma alla storia della sua terra.

Rafael Alberti come Max Aub e lo stesso Lorca si batte contro un repertorio nazionale di farse ottonetesche o d'imitazione delle farse ottocentesche, di facile presa comica, contrabbandato come popolare, recitato prima della guerra civile e poi sotto il regime di Franco.

Il ritorno degli esuli che stampano in lingua madre il materiale già pubblicato in europa non cambia corso alla cultura spagnola, mentre gli scrittori di regime cercano di sopravvivere alla nuova ondata trovando benevolenza in Juan Carlos nell'esaltazione di motivi monarchici.

Max Aub (I903-I972) fu scrittore e drammaturgo in lingua spagnola, nato a Parigi si trasferì in Spagna nel 'I4, a tredici anni parlava e scriveva correttamente in spagnolo, con la capacità che è propria dei ragazzi d'imparare presto un diverso linguaggio. Il giovane Aub si sente spagnolo, appartiene alla generazione del '27 di cui fanno parte Lorca e Alberti e poi Dalì e Picasso, Salinas, Prado, Ayala e altri ancora. Combatte anche lui nelle file dei miliziani a difesa della repubblica e va in esilio a Città del Messico, dove prematuramente, con gran mole di lavoro incompiuto, si spegne all'età di sessantotto anni.

Aub negli ultimi anni della vita ammorbidisce la sua posizione accettando di tornare in Spagna per viaggi di lavoro e pubblicando alcune opere con editori del regime.

Negli anni settanta la censura del paese consentiva la pubblicazione di qualche scritto non devoto, con il fine di consegnare al mondo immagine democratica del franchismo.

Il teatro di Aub rispetta un modello naturalista e tende a sollevare questioni civili senza uso di metafore o allegorie.

Lo scrittore spagnolo era insegnante, si interessò non solo di teatro ma il suo maggior sforzo creativo fu teso proprio alla drammaturgia, scrisse anche di critica cinematografica e l'ultima fatica, il suo lavoro incompiuto, era un romanzo saggio sulla figura di Louis Bunuel ricco di documenti e di inediti sulla vita e le opere del regista spagnolo, guardando con particolare attenzione al passaggio dal surrealismo al realismo.

Aub scrive di teatro dando libero sfogo alla parola, la sua idea di teatro è vicina alla concezione di Piscator, tirate declamatorie,cori, teatro di massa, provocazione e accenni rivoluzionari.

Abbiamo visto come gli autori drammatici del novecento salvo rare eccezioni abbiano consegnato una produzione di testi ad uso e consumo della borghesia mentre l'opera degli intellettuali marxisti segue una tendenza che non è autenticamente brechtiana e ci riporta invece alle teorie di Lucaks e agli spettacoli di Piscator.

Brecht fa distinzione fra rivoluzione dei codici della tradizione teatrale e rivoluzione di classe, rivoluzione del sistema; indica un metodo per cambiare il teatro e farne uso popolare e pretende professionalità da tutte le componenti dello spettacolo, pubblico partecipante e nuova partecipazione degli attoper una scambio dialettico della funzione giudicante, per tutto questo servivono operai del teatro, artigiani della"scatola" e, fra gli scrittori,intellettuali capaci di lavorare con le parole semplicemente come fossero cose:"un codice linguistico si sceglierà perchè serve non perchè è divertente giocarci in metrica".

Teatro semplice secondo la lezione brechtiana non significa portare le masse direttamente dalla parte degli artefici, occupare il luogo deputato e mimare o recitare, egli rifiuta la improvvisazione a teatro anche se di propaganda marxista.
Aub rientra nella schiera degli intellettuali marxisti con molti buoni propositi ma incapaci di scrivere teatro "rivoluzionario", scrive in forma di dialogo due prose che non mancano di pregi; la prima "El cerco" è dedicata alla mitica figura di Che Guevara e alla sua fine, la seconda "Retrato de un general visto de medio cuerpo y vuelto hacia la izquierda" narra della guerra del Vietnam.
Aub come molti altri scrittori marxisti,usa lo stesso codice di quanti fanno uso reazionario del teatro, cura alla stessa maniera la messinscena e si affida alla macchinistica, l'illuministica, la scenografia e i costumi d'uno spettacolo borghese è evidente come il prodotto nonostante i propositi sarà fatto a misura della borghesia.
La questione che si propone a chiunque avvicini il teatro anche come spettatore è quella d'accettare la codifica aristocratica del gioco o discuterla e negarla, riprendere una tradizione, fare uso proletario del teatro, formare una classe di artigiani preparati, colti degli usi che i privilegiati hanno fatto della macchina teatrale.
E' per eccesso di riguardo alla cultura e alla educazione botghese che molti marxisti non hanno avuto coraggio di porsi la questione, capire cioè se le idee potevano star dentro la scatola e se nell'allestimento il triangolo autore-regista-attore potesse,nel rapporto con il pubblico,rispettare le medesime distanze. Aub certamente non risolve la questione ma nella produzione si distingue "San Juan", dramma storico di rara

efficacia.
Il lavoro ambientato nel '38 narra d'un fatto passato alla cronaca d'epoca con poche righe, il naufragio d'un gruppo di ebrei scacciati da diversi paesi (compresi Palestina,Stati Uniti, Argentina e Inghilterra) abbandonati sulla nave da carico "San Juan" alle acque del mediterraneo.
La paura,la rassegnazione religiosa e la moralità vengono messe in cattiva luce come la saggezza dei vecchi che deve cedere il passo alla lucidità dei giovani, Aub sceglie di rappresentare dei ragazzi che decidono d'andare sino alle coste spagnole a nuoto e combattere coi repubblicani assieme al compagno di ventura Leva.
Stampata nel I964 in Spagna l'opera era moltocara ad Aub, che anche in altre occasioni aveva condannato il sionismo estremista e manifestato perplessità sull'esperienza dello Stato di Israele.
Nei tre atti corali i membri dell'equipaggio, i bambini, gli emigranti sono la ciurma scomposta, nevrotica e disperata della nave che nei primi due atti è ancorata al porto e nel terzo èabbandonata al mare.
Lo spettatore si scontra con le differenze di classe, il problema della"razzialità", le risposte dei bambini (lampi di ingenuità e intelligenza), l'universo dei condannati,uomini e donne. La gioventù rappresenta non la speranza in un domani migliore ma la forza della ragione, la lotta di classe.
La produzione drammatica spagnola è ancorata a quanto hanno saputo fare i giovani del '27; Oggi viene riscoperta l'opera di Alfonso Sastre (che di quella generazione era il meno conosciuto/ fondatore nel '45 del gruppo"Arte Nuevo" autore di un numero considerevole di opere per il teatro.

Sastre (I924) cominciò giovanissimo ad interessarsi di teatro, il suo primo lavoro drammatico fu un atto unico, legato al filone della fantascienza "Uranio 253" ma presto passò a tematiche antimilitariste e così ebbe problemi con la censura, pubblicò e vide rappresentati i suoi drammi in Italia ed in Inghilterra. Si ricordano "Squadrigkie verso la morte" (I953), "Il bavaglio" (I954), poi opere legate al costume e al folklore come "La cornata" (I960) oppure all'esoterico come "Il corvo" (I957) e il saggio "Dramma e società" (I956) in cui esponeva la sua idea di teatro politico legata ai moduli d'un linguaggio realista. Gli anni sessanta e settanta segnano una crisi profonda di ideatità in Sasatre che scrive di genere completamente diverso accostandosi persino al dramma psicologico di intrigo poliziesco.

Sarà difficile recuperare la tradizione popolare in Spagna, i giovani intellettuali cercano d'avviare un lento processo di trasformazione nel costume e nella cultura di questo popolo che ha sete di libertà e di realtà nuove e rifiuta d'essere il paese "del silenzio e della morte" come i vecchi chiamano la loro terra.

La drammaturgia slovena è stata fino ad oggi trascurata o ignorata dalla storiografia ufficiale, in Italia solo recentemente per merito di Josip Tavcar e Furio Bordon è stata pubblicata una storia del teatro sloveno alla quale pure noi abbiamo fatto riferimento. Josip Tavcar è nato a Dutvoije nel è autore di teatro e critico letterario e vive a Trieste; Furio Bordon è autore di drammi per la radio e ha scritto pure delle commedie, entrambi si interessano da sempre di letteratura slovena.

Il teatro sloveno è teatro di un popolo che dopo lotte durissime contro il mondo germanico, quello latino, e le aree dei magiari e l'ingerenza culturale e politica degli slavi ha conquista-

to una coscienza nazionale.
Il teatro sloveno nasce tardi rispetto alla tradizione occidentale, sotto l'influenza del dell'illuminismo latino e tedesco e del teatro italiano. Massimo autore sloveno è considerato il novecentista Ivan Cankar, espressione d'una produzione autonoma che,negli anni d'una dinamica storica slovena(venti e trenta),era ispirata alla lotta di indipendenza. Fra le Alpi e l'Adriatico questo popolo di due milioni di abitanti scrive la sua storia attraverso teatro semplice molto diverso dalla drammaturgia italiana che si andava sviluppando negli anni venti.
Il teatro sloveno può dirsi teatro sociale, teatro d'una minoranza che cerca di definirsi e usa la "scatola" per sviluppare rapporto cri tico, una dialettica.
Dal naturalismo ottocentista di Anton Funtek, si passa ad un teatro d ispirazione popolare, recitato da compagnie di studenti e giovani lav ratori, tra la fine dell'ottocento e i primi anni del novecento anche il ceto contadino si occupa di attività filodrammatiche.
Lo scopo che si dava al teatro era quello di nobilitare il costume de paese, si cercò di realizzare un'idea di teatro popolare, in modo che ogni villaggio avesse il suo palcoscenico. L'intellettuale Josip Stri tar viene ricordato per questo progetto come teorico di teatro "pover l'operazione non ebbe l'esito sperato.
Si scrivono numerosi drammi rurali, farse rustiche, derivazioni delle Atellane, i cui personaggi rispettavano le tipologie della commedia dell'arte. Esponente di questa corrente è Franz Finzgar di cui ricordi mo "La catena" ma anche Jaka Stoka che al principio del novecento scrisse una commedia musicale di crediti e creditori dal titolo "La f za dell'uniforme".
L'artefice della crescita del teatro sloveno è considerato Ivan Cank (I876-I9I8) che si batte con fermezza contro la tradizione dei model europei.

In una lettera che scriveva ventenne al fratello, Cankar giudicava inconsistente tutto il patrimonio della drammaturgia slovena; egli seguiva una sua concezione di realismo e nel tenace conservatorismo del paese la sua produzione è un'avanguardia giudicata empia e pericolosa, tanto che il suo primo libro di poesie fu bruciato nel vescovado di Lubiana come opera sovversiva. Le sue opere in cui è facile ricontare l'influenza di Zola e Tolstoi varcarono i confini della Slovenia e furono tradotte in quasi tutte le lingue europee, qualcuna anche in oriente, in cinese e giapponese.
La nuova drammaturgia nazionale seguì il filone del realismo socialista e molti cercarono di scrivere teatro ispirandosi a quelle idee e finirono invece per indebolire il teatro, per impoverirlo, perchè teatro non può essere solo strumento della rivoluzione politica che altrimenti fatta la rivoluzione non avrebbe più ragione d'essere.
Negli anni fra le due guerre due figure segnano il panorama sloveno, il moralista Alojzij Remec (I886-I952) che scrisse nel '24 "Magda" una specie di Maddalena operaia e Anton Levkovec (I89I-I930) che nel dramma "Jurij Plevnar" (I925) dichiara la negazione d'ogni compromesso fra le classi contrapposte. Di quella generazione faceva parte Stanko Majcen (I888-I970),ufficiale austriaco che si dilettò di teatro nel primo dopoguerra e scrisse cosette parodistiche della media e piccola borghesia. Di stampo espressionista, con qualche abbandono al simbolismo, Majcen rappresenta la massima espressione della drammaturgia "dell'esule".
L'influenza del teatro occidentale porta cattivi rifacimenti naturalisti, più tardi si sviluppa tendenza spontanea al dramma sociale che riprende radici popolari della rappresentazione slovena.
Grande risonanza ebbe lo spettacolo simbolista "Il drago di fuoco"(I923) del poeta e drammaturgo Miran Jearc (I900-I942), un inno alla realizza-

zione ascetica e spirituale contrapposta a quella materiale della ragione.
Slavko Grum (I90I-I949) riprende ed applica le teorie psicoanaliche al dramma sloveno, l'indagine dell'inconscio entra nelle storie narrate. Nel '26 Grum scrive il suo testo più famoso, "Il ribelle" storia d'amore d'un pittore e la sua donna osteggiata dalla possessività della madre del giovane, dopo molto tempo il pittore ritrova la donna amata ma lei ha un bimbo fra le braccia, il pittore impazzisce e dipinge da quel momento solo donne con i piccoli, il finale lo vede in preda alla follia uccidere una donna.
Negli anni trenta e quaranta ci fu un ritorno al realismo, fra gli esponenti della corrente si ricorda Branko Kreft (I905) che dopo inc te prove giovanili divenne massima espressione di questa nuova corre te realista, da questa tendenza di"teatro da camera" si svilupperà la commedia borghese slovena.
Ferdo Kozac (I894-I957) è autore di molte opere drammatiche legate al realismo, si ricordano "L'allegra storia slovena in tre atti", "Il re Mattia" del I938 e "Lepa Vida" (La bella vita, I940).
Nel I948 i fatti di politica estera allontanarono l'Unione Sovietica dalla Iugoslavia; la drammaturgia slovena si avvicinò ulteriormente alla cultura e al teatro occidentale, si può parlare d'una ondata americana, d'un sensibile avvicinamento al dramma americano, così il teatro sloveno perse carattere proprio e quella sana essenza popo re. Nei teatri di Celje, Kranj e nel teatro municipale di Lubiana in torno al I950 i cartelloni erano ricchi di titoli presi dal teatro francese e dal repertorio teatrale inglese.
Una linea di poetica socialista a teatro si espresse solo più tardi attraverso le opere di Ivan Mrak (I9I0) e Igor Torker(I9I3), pseudon mo di Boris Fakin. Del primo si ricorda "La messa rossa", dramma ambientato nella Lubiana occupata dagli Italiani e insanguinata dalla guerra civile fra belogardisti e partigiani, Mrak affronta la temati

ca della soppressione dei prigionieri politici, del processo e della sommarietà di giudizio in circostanze come quelle della lotta partigiana.

Igor Torkar scrisse la composizione drammatica "La palla variopinta" (I947), dramma in sette quadri che l'autore chiama "affreschi".

La storia è quella di tre ragazzi, tre studenti che festeggiano la fine dell'anno scoolastico e questa loro gioia viene turbata dall'annuncio radiofonico della guerra. Uno dei ragazzi, il più sensibile, si abbandona alla idea terribile delle brutture che possono capitare nel conflitto, con senso tragico dell'età il ragazzo vede distrutto il suo amore per Gasa (la ragazza che ama) che immagina tormentata da un poliziotto occupatore e costretta a cedere con la violenza.

Vitomil Zupan (I9I4),già autore durante la guerra di atti brevi densi di significatà di satira politica, si impone nel I947 con un rifacimento dell'opera di Cankar "Re a Betajova" dal titolo "L'affare di Jurj Trajbas". Nel dramma racconta del solito "tiranno capitalista" che pur di arricchire non esita di ricorrere all'assassinio, all'eliminazione fisica di chiunque ne ostacoli il cammino.

Negli anni cinquanta in slovenia s'è dato vita ad una forma di letteratura teatrale involuta quella detta del surrealismo ontologico. Si tratta d'una corrente di saggisti e scrittori di teatro interessati alla filosofia, di questioni ontologiche poggiate cioè sulla dottrina dell'essere, quella definita da Aristotele la "filosofia prima", siamo--dunque in pieno vaneggiamento, il fenomeno si acuisce quando vuta diffusione su tutto il territorio si da al filone taglio diciamo mestafisico".

li autori che abbiamo appena citato in questo vaneggiamento surreale egarono la tradizione slovena, a noi di questa drammaturgia non giunge eppure una corretta informazione ma questa breve analisi vale per ricoscere al teatro sloveno profonde radici popolari.

Il teatro americano almeno fino agli anni cinquanta è immagine riflessa della produzione testuale europea, il volume "Storia del teatro americano" di Sergio Perosa ripercorre questa storia dalle origini fino alle avnguardie degli anni sessanta.
Perosa, ordinario di lingua e letteratura americana all'Università di Venezia, tende a dimostrare che dagli albori coloniali già nel settecento si può parlare d'una tradizione del dramma americano ma l'ipotesi non è sufficiente a definire una drammaturgia americana autoctona.
Il primo dramma di cui abbiamo notizia è di William Darby, proprietario terriero della Virginia, autore di "Ye Bear an Ye Cubb" rappresentato nella Contea di Accomac il 27 agosto I665, l'uomo fu subito arrestato e poi processato e prosciolto.
Intorno al I700 si rappresentavano allestimenti dilettanteschi degli universitari, opere ispirate a "dialoghi pastorali".
Nel I703 Anthony Ashton autore-attore giunto a Charles-town con un gruppo d'attori girovaghi allestì un dramma d'argomento locale, un dramma rustico. Questo genere fu rappresentato in America per almeno due secoli facendo leva su motivi regionali; la influenza dei modelli europei determina la ripresa di rappresentazioni colte, teatro letterario.
Risale al I7I4 la stampa d'un dramma, nel I7I6 sorge a Williamburg la prima "play-house", spazio rudimentale dove si svolgevano gli spettacoli. Gli attori di strada infischiandose di censure e divieti improvvisavano nei sobborghi cittadini con estro e fantasia

storpiature dei testi della tradizione inglese.
Si ha notizia nel I749 di un gruppo di professionisti che guidati da Thomas Kean e Walter Murray recitavano drammi inglesi tra i quali "Cato" di Addinson; il gruppo si stabilì nel I75I a Williamburg, capitale della Virginia, dove ad opera dei due promotori si costituì la Virginia Company Of Commedians.
La diffusione della prosa viene favorita dall'arrivo nel I752 di una compagnia di professionisti inglesi diretti da Lewis Hallam, la compagnia di Hallam aveva un suo statuto e gli attori erano azionisti dell'impresa.
La compagnia tenne a Williamsburg, con successo, un repertorio di drammi inglesi (da Shakespeare a Marlowe), poi si trasferì a New York dove Hallam tenne delle conferenze sul valore educativo del dramma. Accativatosi la simpatia della gente benestante della città riuscì a replicare anche a Filadelfia per ben ventiquattro recite.
Nel I76I si racconta d'una rappresentazione a New Port, nel Rhode Island. Le colonie della Nuova Inghilterra legate a rigorosi principi di moralità alzarono opposizione puritana al teatro ma nello stesso anno si riuscì a "mascherare" l' "Othello" di Shakespeare con la dicitura "Dialoghi morali in cinque parti ove si raffigurano i tristi effetti della gelosia e delle passioni" specificando nei programmi come gli spettatori potessero tornarsene a casa ad un'ora decente per riflettere.
L'assemblea del Rhode Island votò una legge che aboliva la rappresentazioni teatrali perchè frutto di perdizione e di peccato.
Più avanti la compagnia della vedova di Hallam cambiò nome in "The American Company" e si interessò della fondazione e la gestio-

ne di teatri stabili, dei primi teatri stabili su territorio americano.

I teatri contenevano circa un migliaio di persone ed erano a pianta rettangolare, ricavati perlopiù da saloon, a queste s le da trattenimento seguirono le prime imitazioni dei più sem plici teatri inglesi (Charleston, I764), (Filadelfia, I766), (New York, I768).

La guerra d'indipendenza portò clima di austerità ed in un ed to del primo congresso continentale riunitosi a Filadelfia (i cui si fa preciso riferimento al teatro) si legge di "incorag giare la frugalità, l'economia e l'industriosità...e di ostac re e scoraggiare ogni sorta di stravaganza e dissipare, speci mente le corse dei cavalli e tutti i giochi d'azzardo, i comb menti di galli, le rappresentazioni di pettacoli e drammi, ed tri divertimenti ed intrattenimenti costosi".

L'accostamento dell'arte drammatica con il gioco d'azzardo e altre facezie è idiota ma il documento testimonia che l'arte finire del settecento è entrata nel costume americano, assimi ta in poco meno di un secolo.

Nel panorama Nord-americano si distinse William Dunlap (I766- autore di tragesie dai toni melodrammatici ed impresario di cesso che raccolse in un'antologia i frammenti del giovane te americano pubblicando nel I832 la "History of American theatr

Il romanticismo investì il secolo diciannovesimo, le commedie le tragedie del sentimento riprendevano dai modelli francesi tedeschi oltre che dalla vecchia Inghilterra vicende e person di maniera.

I generi che incontrano il favore del pubblico sono la trag storica d'ambiente, la tragedia domestica e il dramma

patriottico.
Richard Penn Smith (I799-I854) prende spunto per i suoi drammi dalla storia del paese, narra casi familiari e si incanta ai valori del focolare domestico e degli eserciti nel rispetto delle "uniformi". Nella sua produzione desta curiosità il "Caius Marius" che testimonia l'ammirazione del popolo americano verso la maestosità della città eterna.
Robert Montgomery Bird (I806-I854) romanziere e poeta di Filadelfia, segnò una produzione di vario genere, con vivace gusto per l'esotico, cercando storie e leggende indiane da elaborare per la scena americana. Scrisse drammi storici che alle vicende di guerra intrecciavano i casi personali dei protagonisti.
Autore di tragedie di diretta derivazione dai classici scèspiriani, Parker Wills (I806-I867) fece rilettura dei grandi miti della drammaturgia, i suoi testi ottennero consensi per lo stile. Edgar Allan Poe riconobbe pubblicamente a Wills di trattare in modo originale i grandi temi che la letteratura teatrale aveva espresso in Europa nei secoli XVII° e XVIII°.
George Henry Boker (I823-I890) è autore romantico, i suoi drammi in versi risquotono grandi consensi di pubblico e apprezzamento negli ambienti culturali. Boker narra storie e leggende di cavalieri, riprende i motivi del ciclo bretone, di allegre donzelle e di eroi, delle loro gesta; il verso è felice, la metrica rigorosa.
Nelle farse contadine intanto prende corpo il "tipo", il carattere. E' questo il ritorno alla commedia dell'arte, il "carattere" americano prende nome "stage yankee", un credulone, goffo, che di spalla all'eroe rivoluzionario o all'indiano di turno, è presenza costante nelle farse "locali".
Il tipo si affina ancora, diviene personaggio comico, scal-

tro, imbroglione che da imbonitore è padrone assoluto della scena; mette parrucca rossa, cappello a campana e pantaloni a righe nasce così la "maschera".
L'evoluzione del contadino bonario prende nome "Sam Pacth" mentre un'altra maschera, modifica i caratteri, "Bowery B'hay", bullo perdigiorno con cappello a cilindro, giacca coi bottoni di perla, pantaloni arrotolati sugli stivali e pipa spavalda, pompiere per divertimento.

Queste tipologie erano al centro delle vicende narrate nelle farse, spettacoli che erano oggetto di critiche spietate da parte degli intellettuali americani che auspicavano un repertorio di ricerca formale, l'esaltazione dello stile.
I drammi rurali, le farse, rappresentano invece il più ricco patrimonio che possa conservare il dramma nord-americano, è su questo terreno che si possono cogliere "cose" popolari di incredibile bellezza e di effetto.
Passata la guerra di Secessione (I86I-I865), lo spostarsi degli interessi verso Ovest, la corsa all'oro in California (I849) e il completamento delle linee ferroviarie transcontinentali (I870-I890) danno nuovo stimolo alle compagnie di giro a scapito delle compagnie stabili.
Gli attori girovaghi si impongono con un repertorio di farse e drammi popolareschi mentre gli intellettuali celebrano il caso di Augustin Daly (I838-I899). Daly già ventenne è impresario a New York, scrive molti drammi "familiari", narra di eroine patetiche, di attacchi indiani alle diligenze e alle carovane che emigrano in cerca di fortuna, non fa cenno al conflitto fra est ed ovest.
William Dean Howells (I837-I920) romanziere e poeta, fu autore di una serie di farse cominciate nel I883 con "The Sleaping Car", I protagonisti

di queste pièces erano "I Roberts" e "I Campbell", i primi erano cittadini, i secondi rappresentanti della nuova società del West, il contrasto di queste classi generava situazioni comiche di grande presa sul pubblico, si ricordano a proposito gli equivoci di "The smoking on the train" del I900, Howells, a parte questa produzione di "colore locale", fu teorico d'un modo nuovo di mediare e raccontare la realtà, egli chiedeva di aderire con diverso impegno al vero, di "imitarlo", invitava ad una diretta caratterizzazione ambientale e sociale. I suoi attenti realisti conquistarono parte del pubblico e della critica, ebbe proseliti come Harrigan e più avanti Thomas.

Presto nei drammi scopriremo il mito americano del possesso della terra e della fattoria, il tentativo d'un popolo di riflettere nella sua letteratura, le aspirazioni d'un benessere non più affidato alla fortuna ma al lavoro.

James A. Herne (I839-I90I) giunse tardi al successo, alle notorietà ma fedele ai modelli realisti, con maggiore vigore rispetto ad Howells e incontrando enormi difficoltà nel rappresentare,

Herne racconta la vita comune attraverso moduli espressivi semplici ed efficaci. La produzione di Herne risente dell'influenza di Ibsen che proprio in quegli anni viene proposto a New York; nel I883 si era tenuta la prima di "Casa di bambola" (con un lieto fine e il titolo "Thora") e nel I894 c'era stata la rappresentazione integrale degli "Spettri",

come Ibsen
Herne ha predilezione per tematiche sociali e rigore morale, valori individuali rappresentativi delle ambiguità borghesi. Si ricorda di Herne il dramma "Margareth Fleming" tramandato dalla vedova dello stesso Herne

che aveva recitato il ruolo della protagonista, in cui si narra l'ennesimo adulterio, stavolta però l'uomo colpevole d'aver tradito l'affetto coniugale non veniva perdonato. La protagonista accetta di convivere con il marito ma non come moglie, anche se la donna nel terzo atto accetta in casa e nutre il figlio adulterino e manifesta l'intenzione di crescerlo con la figlia legittima.

Si riscontrano motivi patetici ma anche lo scontro con i tabù borghesi e vittoriani che volevano tecere ogni cosa che potesse turbare gli equilibri delle sacre istituzioni.

Il dramma realistico ha stagione breve, risente della pesante eredità del melodramma, questa mescolanza porta ad un genere ibrido che si veste di realismo e mantiene il gusto per le grandi emozioni, per l'avventura, i sentimenti ingenui ed una carica romantica di stampo europeo, nasce il "teatralismo". Questo genere evidenzia i trucchi della scatola, le convenzioni del teatro, invita l'attore a prove mattatoriali con l'uso e l'abuso di grandi scenografie.

Da David Belasco (1853-1939) a Clyde Fitch (1865-1909), che resuscita il dandy settecentesco conferendogli doti eroiche oltre che mondane, il realismo superficiale non porta alcun effetto benefico alla scena americana anche l'avvento di Augustus Thomas (1857-1934) giornalista, attore, elaboratore di nuovi drammi dal tema western a quello storico e di costume non propone contenuti nuovi.

La prima guerra mondiale e le suggestioni dell'europa portano rinnovamento del costume e della cultura americana.

L'avvento del cinema che in America è già industria, distoglie le masse dall'evento teatrale che interessa una cerchia di intellettuali infervorati delle teorie e le pratiche di palcoscenico.

In Europa i teatri d'arte di Reinhardt, Strindberg, Stanislavskij danno vita a forme di ricerca ignorate dagli americani; queste realtà ospitate in america risquoteranno simpatie e consensi, anche il MCHAT in tournè susciterà grande interesse fra il pubblico e gli addetti ai lavori.
Si traducono testi simbolisti di Maeterlinch, drammi di Strindberg e Pirandello, si guarda con attenzione all'impegno ideologico di Shaw e presto le organizzazioni teatrali europee invadono Broadway. Le avanguardie europee negli anni venti occupano i cartelloni dei grandi teatri americani, paiono istituzionalizzarsi ma la depressione economica del '29 e il "New Deal" rousveltiano frenano bruscamente ogni entusiasmo.
La più interessante realtà di ricerca americana è costituita dal "Theatre Guild", gruppo fondato nel '18 da professionisti che portano in scena testi americani e dei maggiori autori europei del novecento. Nel '39 in seno al "Theatre Guild" nasce, diretto da Harold Clurman, Cherild Crawford, Lee Strasberg, il "Group Theatre". Questo gruppo, senza dichiararsi scopertamente, si fa portatore di alcune delle teorie del realismo sociale che in quel periodo Maximillian Gorkij definiva per l'arte e le sue funzioni, davanti al Comitato centrale sovietico (1934).
Il "Group Theatre" propone la figura del drammaturgo come di colui che avrebbe raccontato fedelmente la vita della comunità, accentuando le tematiche sociali, i significati collettivi, facendosi carico del principio marxista dell'arte. Di questo gruppo si ricordano alcune pregevoli messinscene di Piscator, Paul Grene (1894), Clifford Odets; fra gli interpreti debuttava giovanissimo Elia Kazan e affinava il suo talento alla regia Lee Strasberg.

Impegno ancor più rigoroso alla diffusione del dramma concepito come patrimonio del popolo e strumento di cultura e di lotta intraprese il "Theatre Union" (I933-I937). Il gruppo legato al partito comunista e alle leghe marxiste d'america fece molti spettacoli di propaganda senza riuscire a coniugare il rigore ideologico alla qualità del lavoro.
Abbiamo già trattato il caso di Eugene O'Neill come scrittore in lingua inglese ma qui vale di citarlo nel contesto americano.
O'Neill, irlandese d'origine nasce a Broadway, figlio d'arte lascia gli studi all'università di Princeton e conduce vita d'avventuriero.
Allievo dei corsi di drammaturgia di G.P.Baker, Eugene O'Neill (I888-I953) è un vero mestierante del dramma, incapace di elaborare un proprio metodo drammatico, profondo conoscitore del teatro e delle leggi del palcoscenico, si ricollega ai modelli letterari di Poe, Hawthorne, Melville.
O'Neill nutre simpatie giovanili verso il realismo, al simbolismo e poi all'astrattismo dedica una produzione con trame e vicende complicate con qualche eccesso"psicoanalitico".
Realismo ed espressionismo si mescolano in America in una forma di sperimentalismo mentre negli anni trenta e quaranta si impone il dramma socialista di Rice, Howard, Lawson,Odets.
Sidney Howard (I89I-I939) già allievo di Baker, elaboratore di altri autori, scrive nel I924 una originale rilettura del tema di Paolo e Francesca "The Kney they wanted", qui addirittura il buon marito tradito tiene presso di se la moglie e il figlio della colpa, senza cedere alla farsa o al grottesco, il caso è ambientato in un clima di mesto realismo.

Howard scrive pura "The silver cord" (I926) dramma psicoanalitico in cui narra l'amore malato d'una vedova per i suoi due figli con risoluzione in toni aspramente drammatici.
Elmer Rice (I892-I967) laureato in legge nel 'I2, pubblica giovanissimo una breve raccolta di drammi sociali, nel '23 è autore di "The adding Macchine", tragedia espressionista con l'uomo (Mr.Zero) impotente difronte alla minaccia tecnologica della macchina; la vicenda teatrale si snoda attraverso soluzioni scenografiche e di illuminazione violente, facendo riferimento alle sollecitazioni testuali che vedono il protagonista nella prima parte del dramma sulla terra poi all'inferno poi spedito nuovamente tra i vivi. Rice, dopo altri tentativi espressionisti, scrive "Judgment day" (I934) dramma sociale di propaganda antinazista che ha come protagonista un giudice liberale chiamato a decidere la sorte di un ribelle,colpevole di progettare la morte del dittatore. In "Between two the worlds" (I934) l'autore racconta dell'amore fra una ragazza bene e un giovane regista comunista, la ragazza attraverso il rapporto prende coscienza civile. Rice si dedica poi alla satira toccando con mano non proprio felice grandi tematiche quali il razzismo e il ruolo della donna nella società americana. Nel I936 dimissionario dall'incarico di direttore regionale della"Federal Theatre" prende posizione contro gli interventi di censura nel paese.
Nel I958 abbandona il terreno delle lotte sociali e i temi impegnati per una conversione intimista con applicazioni delle teorie psicoanalitiche. Stravolge l'"Amleto" e rilegge il dramma scespiriano in chiave d'una infervorata introspezione dal titolo "Cue for passion".
S.Howard Lawson (I895-I977) è l'autore 'proletario" più rappresentativo del nord america.

Già all'esordio con "Roger Blommer"(1923) da prova di grande talento attraverso i moduli del realismo, della schiettezza e la semplicità del linguaggio, la vicenda era quella del giovane oppresso dalla società americana dispersiva e caotica, ostile alla persona.

Nel 1925 scrive "Processional", satira contro la metropoli americana e gli usi e i costumi della gente di città, messi in caricatura in una tragicommedia con uso dell'allegoria e del grottesco.

Lawson nel '26 scrive "Nirvana" conflitto dell'uomo combattuto tra le esigenze spirituali e il richiamo alle leggi della scienza, qui lo scienziato è legato ovviamente ad un ordine materiale della vita. In "Loud Speaker" (1927), la sua parola diviene satira violenta ai tipi e ai caratteri americani: l'uomo di potere, la "maschietta", il paparazzo; in "International" (1928) esorcizza, facendo uso del grottesco e di soluzioni farsesche, lo spettro della rivoluzione.

Dopo la depressione del '29 i suoi atteggiamenti sono ancora più rigidi, si iscrive al partito comunista e teorico del "Theatre Unio pubblica il volume "Theory and technique of playwritting"(1936). Scrive ancora molti testi drammatici di contenuto sociale e nel '37 il suo componimento più conosciuto, "Marking song" dove narra di un mobilitazione rivoluzionaria di fabbrica, con gli operai che rivendicano i loro diritti e un giovane militante presentato come"eroe". Oltre a Lawson, altri autori si segnalano per il loro impegno in questa corrente del dramma proletario ma solo in qualche caso la teorica marxista prenderà forma drammaturgica apprezzabile.

Si dedicano al teatro "impegnato" anche S.N.Behrman, Robert Sherwood, Maxwell Anderson e Harold Hickerson scrivono su Sacco e Vanzetti un interessante dramma cronaca, John Wexley (I907) scrive opere di propaganda contro la pena di morte e contro il razzismo, George Sklar (I908) scrive drammi di incitamento alla lotta di classe rappresentati alla "Theatre Union" mentre altre compagnie rappresentano con successo adattamenti teatrali dai romanzi di Caldwell e Steinbeck.
Drammaturgo del "Group theatre" Clifford Odets (I906-I963) ottenne successo con "Waiting for Lefty" (In attesa di Lefty). La vicenda prendeva spunto da una riunione sindacale di tassisti e dallo scipero, Lefty è un leader e viene atteso inutilmente perchè assassinato da un traditore del movimento operaio, una spia. L'opera rivolgeva un appello sentito alla rivolta contro la classe padronale.
Si ricordano di Odets diversi drammi che usavano questi toni, fra le opere si distingue il carattere rivoluzionario di "Awake and sing!"; vicenda domestica che diviene scontro ideologico di generazioni a confronto, discussione della istituzione familiare.
"Till the dy I did" è il dramma d'un comunista tedesco fatto prigioniero dai nazisti che poi viene rilasciato e considerato dai compagni di lotta come traditore. Nel dramma successivo "I cant't sleep" Odets narra la vicenda d'un operaio che tradisce la causa e il partito per contraddizioni e angoscie individuali, in "Paradise lots" torna lo scorcio di vita domestica.
Questa tendenza, dopo una parentesi cinematografica ad Hollywood molto discutibile, "Golden boy" (I937), segna la drammaturgia di Odets degli anni *antecedenti* il conflitto, il raccontare

la vita domestica dove egli indaga delle motivazioni psicologiche cercando temi universali. Nel '40 scrive "Night Music" storia d'amore e di solitudine, nel '4I "Clash by Night" storia del tradimento d'amore; pessime sono nella sua produzione successiva le puntate moralistiche di "The big Knife", pietistica storia della ribellione individuale d'un attore al mondo di Hollywood e "The country girl", pièce sulla figura d'un attore che distrugge la propria esistenza a causa del gran bere. Negli ultimi anni scrive di proiezioni metafisiche e sentenze puerili sui grandi temi della vita umana, facendo uso di parabole e di evocazioni bibliche.

Nel panorama americano si affaccia un'autrice donna, la sola alla quale gli intellettuali nordamericani consentano di scrivere e rappresentare drammi.
Lilliam Hellman (I905) si presenta con un dramma che, ad essere sinceri, pare scritto da un uomo; si narra d'una bambina, una specie d'invasata, creatura malvagia che distrugge la vita di quattro adulti e se medesima, il dramma il peggiore del suo repertorio ha titolo "The Children's Hour" (La calunnia) e risale al '34.
La Hellman si riscatta parzialmente in "Days to come" ('36) in cui racconta con sensibilità, senza cadere nella cialtroneria declamatoria dei drammaturghi che l'hanno preceduta, uno sciopero e la presa di coscienza dei lavoratori.
Astuto e colorito è il lavoro seguente, "The Little Foxes" (Le piccole volpi,I939) quadretto graffiante d'una famiglia di arrampicatori sociali. Il dramma denuncia la "scalata" che la società capitalistica impone all'individuo. Sette anni più avanti la Hellman riprende il caso della famiglia Hubbard per sferrare con profondo senso critico un altro attacco al sistema ca-

pitalistico,scrive "Another part of the forest" (L'altra parte della foresta,I946). Il clima americano la invita a mitigare i suoi ardori e gli entusiasmi progressisti e a poco a poco anche lei come Odets prende posizioni meno compromettenti, raccontando dei casi individuali attraverso moduli intimisti e fermandosi ai temi della psicoanalisi. Tendenza che comunque dal cinquanta ai giorni nostri investe tutta la società americana. Fenomeno di costume di un popolo intero, basti pensare alle riuscitissime gags cinematografiche del primo Woddy Allen,alle sue novelle per la radio e la televisione,dove lo psicanalista è figura ricorrente, amico di famiglia, confidente e complice della vita privata e pubblica dell'americano medio.

Oppositori della corrente del dramma sociale e proletario sono i fautori del dramma poetico di ispirazione romantica Thornton Wilder e William Sorayan che sollevarono polemiche vivacissime.

E' sempre viva la tendenza della farsa rustica, a carattere regionale, legata agli umori di gente semplice e agli ambienti rurali delle fattorie; commedie di ""colore"locale" che riassumevano le radici popolari di una tradizione americana altrimenti ignorata a teatro.

Parte della critica ha accomunato il "regionalismo" americano alle correnti rusticane che si distinguono in europa ma nei contenuti sociali e i significati collettivi queste tendenze assumevano ben altro spessore drammatico.

Rispetto al"caso"irlandese è stata spesso trascurata l'importanza filologica dell'azione di J.M.Synge, scopritore di un idioma che è fondamento della letteratura e della drammaturgia nazionale. John Millington Synge (I87I-I909) aristocratico dublinese di

formazione "europea" (studiò in germania ed in francia) incontrò a Parigi William Buther Peats (I865-I939), fondatore del Irish Litterary theatre (I858-I909) e partì con questi per un lungo viaggio alla volta delle isole Aran. Vissero per molto tempo su quelle terre a stretto contatto con un popolo"incontaminato",di gente semplice, contadini e pescatori immuni dal condizionamento. Sulle isole si parlava una lingua antica che teneva accenti e ritmi perduti, il-gaelico. Al ritorno Synge scrive atti unici pregni di umori semplici, di contenuto sociale e di protesta civile.

L'opera più conosciuta di Synge è "Il furfantello dell'Ovest" (I907),mescolanza di vocaboli vecchi e nuovi, che raccontava le condizioni di povertà e di isolamento ma anche lo straordinario amore per la vita e la forza di quelle creature semplici. Synge nel suo paese porta un contributo determinante allo sviluppo di un nuovo lessico e di un idioma che è ricco di pregnanze originarie. L'amico Peats, premio Nobel nel '23, diede contributo alla formazione di una coscienza civile e di lotta per l'indipendenza dell'Irlanda, fondò l'Abbey theatre di Dublino che nel '2o raggiunse fama europea ma neglia anni successivi si abbandonò come moltre altre organizzazioni teatrali al nazionalismo.

Lady Isabella Augusta Gregory (I852-I932), studiosa delle tradizioni locali e dei dialetti scrisse una storia del teatro ancora oggi molto diffusa che conteneva invito per tutti i popoli a definire un linguaggio e moduli espressivi autoctoni.

In America si scrivono molte commedie di colore locale e fra queste si distinguono quelle del repertorio della "Dakota Play Makers" e dalla "Caroline playmakers", organizzazione di ricerca che ebbero promotore il docente universitario Frederich H. Koch.

Koch ebbe merito di ordinare un patrimonio di storie e leggende locali e di favorire la nascita della commedia americana.
Paul Green (I894) scrive storie di fuorilegge, cow-boy, avventurieri, intrecci che si abbandonano a stile melodrammatico.
William Norment Cox descrive le gesta dei "Lowreis", figure pittoresche della fantasia popolare, un po' come i nostri briganti. I drammi presentavano casi umani fra i più disparati, rivendicazioni di proprietà, storie comuni e rievocazioni storiche, episodi biblici, temi espressi con linguaggio scarno.
Fra gli autori del filone si ricordano Philip Barry (I896-I949), George Kelly (I887-I974), Robert E. Sherwood (I896-I955), Samuel Nathaniel Behrman (I893-I973) che concedono sempre qualcosa della loro produzione al melodramma.
La commedia trova in George S. Kaufman (I889-I96I), autore ironico e irriverente, la ripresa della satira popolare, lo scrittore verrà poi assorbito dal genere più commerciale della commedia musicale.
Collaboratori di Kaufman sono i fratelli Gershwin che poi si dedicheranno con successo alle colonne sonore cinematografiche.
La materia della commedia musicale era sentimento e gusto per la caricatura, si tracciavano memorabili bozzetti della malavita di città e della provincia americana.
Fra gli allestimenti viene ricordata la storica edizione di "Broadway" (I926) di George Abbott e Philip Dunning.
Nel secondo dopoguerra si rivelano autentici talenti fra i registi e gli attori della nuova generazione che determinano una grande affluenza di pubblico e tendenza a privilegiare la

tecnica d'allestimento, la recitazione degli attori rispetto al connotato testuale di spettacolo, le avanguardie risulteranno ignorate o danneggiate dalla "macchina" dello spettacolo americano.

Alcune organizzazioni, costituite da attori che avevano fatto esperienza nel "Group theatre", si prodigano per l'affermazione d'un teatro di ricerca, i gruppi di studenti e di lavoratori occupano cantine ed auditori fuori Broadway e distanti dall'influenza del teatro ufficiale. Grenwich Village e Broadway rappresentano realtà agli antipodi, è in questo clima che si impongono all'attenzione degli addetti ai lavori Arthur Miller e Tenesse Williams.

Arthur Miller (I9I5) è il caso americano del "self made man" applicato al teatro. Miller è di famiglia modesta, i genitori ebrei sono buoni artigiani e con sacrificio consentono al giovane di studiare.

Comincia con racconti e poesie poi passa alla più impegnativa prova del romanzo e da questo alla composizione di pièces.

Nel '47 scrive "Erano tutti miei figli" poi "Morte d'un commesso viaggiatore" (I949) risquotendo un successo travolgente in tutto il mondo, poi nel '53 "Il crogiolo" un affresco del '600 riferito ad uno dei tanti processi alle streghe, Miller evidenzia la stoltezza e l'accanimento degli inquisitori con carattere allusivo alle invettive e ai proclami dell'ondata anticomunista provocata dal senatore Mac Carthy. Nel '55 scrive "Ricordo di due Lunedì" e "Uno sguardo dal ponte" e l'anno successivo viene chiamato davanti alla commissione d'inchiesta per riferire della sua attività di scrittore e le eventuali connessioni con gruppi o formazioni marxiste o con persone vicine ai movimenti comunisti

paesi dell'est,Miller rifiuta di coinvolgere nell'inchiesta amici e conoscenti che hanno idee socialiste ma la commissione mieterà vittime illustri, fra gli altri l'attore Lee J.Cobb costretto ad un lungo periodo di inattività.

Nel '64 dopo la sceneggiatura "Gli spostati"(I96I),Miller torna al teatro con "Dopo la caduta", dramma psicologico sulla crisi del rapporto di coppia.

Si replica in tutti ipaesi del mondo "Uno sguardo dal ponte" ma "The price" (Il prezzo,I968), "The creation of the world and other bus nnes"(La creazione del mondo ed altri affari,I973), "The american clock" (L'orologio americano,I980) sono opere prive di motivi originali.

Nell'opera giovanile come nella produzione matura, l'autore americano usa moduli espressivi ibseniani e fa riferimento ai modelli del realismo sociale e del naturalismo.

Il suo dramma più rappresentato "Uno sguardo dal ponte" porta comunque marchio contenutistico di falso moralismo, con la mescolanza di motivi incestuosi e di accenni romantici e passionali, lo ricordiamo nelle edizioni italiane con Raf Vallone nel ruolo di Eddie. Il protagonista Eddie Carbone è uno scaricatore, cresce con se la nipote Catherine e,quando la ragazza di innamora del giovane Rodolpho,lo zio roso dalla gelosia prima lo accusa davanti alla comunità d'essere omosessuale poi lo denuncia alla polizia come immigrato clandestino; nella vendetta di Marco, amico di Rodolpho, si compie la tragedia perchè Marco tende un agguato a Eddie e lo uccide. In questo dramma un personaggio si distingue fra tutti, la figura dell'avvocato Alfieri che sorveglia e giudica tutto quanto avviene sulla scena assumendo funzione epica.

Eddie Carbone e il suo clan vivono ai margini d'una metropoli della grande società americana.Eddie è di origine italiana e la

e la comunità italiana in America è colonia oggetto di ironia e scetticismo. Incesto ed omosessualità sono risvolto scandalistico del dramma di Miller e sono temi che destano l'interesse della gente.

L'America già agli albori del '900 aveva fatto del vizio (prostituzione, alcolici, bande teppistiche) un'industria fiorente ma era capace di attacchi moralisti violentissimi, retaggio della castigatissima madre patria.

Un caso clamoroso di linciaggio morale fu lo sgretolamento del mito di Roscoe Arbukle (I88I-I933) comico con Charlot e Buster Keaton di numerosi cortometraggi degli anni venti. Arbukle, accusato di ambiguità sessuale, fu processato per una serie di delitti atroci (stupro e omicidio di due giovani attrici) solo dopo alcuni anni con revisione di giudizio fu riabilitato e riconosciu- completamente estraneo alle vicende attribuitegli, quando aveva perso lavoro e dignità.

Nella società americana (già malata di razzismo) l'odio colpiva i negri ma anche gli italiani e i cosiddetti "colories", i cinesi d'america e quest'ultima comunità diserta ancora oggi gli appelli elettorali americani.

Questa america trova in Miller l'autore capace di mostrare cose comuni con occhio conciliante, è lo scrittore che più rispetta il modo di concepire la realtà dell'americano medio di quegli anni. "Dopo la caduta" ebbe successo travolgente, Miller aveva ripreso e dosato le sue nevrosi nel rapporto con la"stella" Marilyn Monroe, esprimendo un giudizio negativo sulla donna e proponendo una visione pessimistica del rapporto a due.

Miller, capace di recuperare linguaggio semplice, esce da certo impaccio della forma e trova espressione equilibrata e uno stile proprio quando ha già detto quanto aveva da dire. La sua migliore

spressione, saggio di indiscusso talento, resta "Death of a alesman", (Morte d'un commesso viaggiatore). Willy Loman è .'emblema della sconfitta del sogno americano e Miller rac- onta le disgrazie di questo commesso viaggiatore quando il aese cambia e non è più quello del pionierismo e dell'avven- ura, non è il paese dei "buoni sentimenti" ma la nuova socie- à americana del commercio e dell'industria che non accetta roi come Willy.

a virtù di Miller è cogliere e mediare questo passaggio, la ecchia letteratura è superata, personaggi come Rip Van Winckle Davy Crocket torneranno solo sulla carta disegnata, a fumetti. Una società nuova chiedeva letteratura e drammaturgia adeguata ma essendo la nuova civiltà americana abbruttimento della pre- edente ne Miller, ne Williams, ne alcun altro autore fra quel- i delnuovo teatro americano saranno capaci di proporre storie originali.

Vedremo come il Living (realtà senza confini di territorio) e elber, Albee, Kopit avranno formazione europea e si rifaranno a quei modelli letterari.

Lionel Abel può apparire come eccezione più per il lavoro teo- rico che per l'opera drammatica e conferma il continuo riferi- mento all' europa degli scrittori americani.

Tennessee Williams, il cui vero nome era Thomas Lamier (I9I4-I984), è autore più commerciale e interessato prevalentemente al cinema, più remunerativo del teatro.

Williams studia all'università (Missouri e Yowa) drammaturgia e regia, compone giovanissimo delle brevi pièces. Dal debutto con "Battle of Angels" (La battaglia degli angeli,I939), si afferma nel I945 con "The glass menagerie" (Lo zoo di vetro) un'opera

patetica che narra i casi di famiglia di una giovane maltrattata dalla madre, umiliata e offesa.
Nel I946 raccoglie nel volume "27 wagons full of cotton" (27 vagoni pieni di cotone) alcuni atti brevi che sono quadretti di malinconica poesia in un viaggio nella memoria.
Nel '47 Williams scrive il suo lavoro più fortunato, che in europa terrà migliaia di repliche, "A streetcar named desire" (Un tram che si chiama desiderio), l'edizione cinematografica si avvarrà d'una memorabile interpretazione di Marlon Brando.
La storia è ambientata a New Orleans, in una strada povera dove passa un tram che la gente ha battezzato"Desiderio".
Blanche Dubois è una donna nevrotica, una ninfomane che affoga nell'alcool la disperazione, vive un conflitto d'amore odio per il cognato Stamley, uomo senza scrupoli, volgare e violento. Il marito di Blanche viene scoperto omosessuale (ecco che torna la demonizzazione dell'ambiguità sessuale) e la donna cerca di sottrarsi alle conseguenze del trauma subìto attraverso amplessi squallidi per ricadere nell'angoscia e poi finire i suoi giorni in una casa di cura. Alcuni hanno voluto riconoscere una tensione verso il mondo delle donne ma queste sue eroine mancano della razionalità, la forza e la fantasia che sono della donna, le figure femminili di Williams appartengono a un universo maschile.
A questo dramma seguono in ordine di tempo altri successi commerciali incentrati su figure di donna, "Summer and Smoke"(Estate e fumo, I948) poi riletto dall'autore nel '64 e "The rose tatoo" (La rosa tatuata,I950) sono esempi significativi.
Con "La rosa tatuata" Anna Magnani vinse il premio Oscar interpre-

ando una siciliana volitiva che in seconde nozze trova nuove nozioni d'amore.

el '53 Tennesse Williams scrive "Cat on a hot roof" (La gatta sul etto che scotta) vicenda matrimoniale con sullo sfondo la deadenza del sud e ancora moralismi su una figura d'omosessuale er un quadretto pittoresco di teatro"da camera". Seguono a queto dramma altre commedie incentrate su figure femminili, nel 956 "Baby doll"(Storia d'una adolescente) e nel '57 "Garden district" (vicenda d'una madre che plagia il figliolo debole e perasta).

n "Sweet bird of youth" del I959 Williams propone la vita d'un agazzo sbandato che torna sulla sua terra con un'attricetta infomane e finisce evirato.

ino agli anni settanta l'autore americano scrive opere che nula aggiungono alle tematiche espresse nelle opere precedenti, illiams poeta mediocre e discreto romanziere, è scritore drammatico che privilegia il privato e sviluppa motivi scanalistici della moralità del paese, trova presto il successo perhè raccoglie le mode e gli umori del momento.

illiam Inge (I9I3-I973) scrittore agile e delicato ricalca moello simbolista e decadente di Williams, con qualche concessione l realismo malinconico. Si ricordano "Farther off from heaven" I947), "Come back little Sheba" (I950), quest'ultimo più conociuto, incentrato sulla intricata storia di Marie, ragazza sbanlata, che sposa un giovane ricco, a questa vicenda si accosta quela di un alcolizzato che rivede in Marie la figlia morta.

n "Picnic" (I953) la provincia è messa in ridicolo, in un

paesino del Kansas le vicissitudini amorose di due ragazze, la bella ammirata da tutti e la bruttina introversa. "Bus stop" (I955) è commedia dei caratteri con il cowboy grezzo e dai modi duri, la cantante dei locali notturni, lo sceriffo, il professore ambiguo e la ragazzina semplice e ingenua.
Fino al '70 anche Inge fornirà prove commerciali senza portare nulla di nuovo alla commedia americana.
Dopo Inge con Paddy Chayefsky (I9I6) che tratta microcosmi di coppia, l'amicizia, istituzioni di morale borghese, c'è un chiaro rifemento all'esistenzialismo che sul finire degli anni cinquanta investe un pò tutto il mondo.
Attorno agli anni '60 si fa riferimento per dare origine alla nuova leva americana, agli autori del nuovo teatro che al di là delle apparenze non si discosta dal vecchio.
Appartengono a questa generazione di scrittori Edward Albee, Kenneth Brown, Jack Gelber, Arthur Kopit, Jack Richardson, Lionel Abel.
Edward Albee (I928) cominciò con l'atto unico "The zoo story" (Storia dello zoo) rappresentato per la prima volta a Berlino nel I959, la storia della solitudine di Peter, giovane benestante, e del vagabondo Jerry, proprio Jerry nell'estremo tentativo di comunicare con il privilegiato Peter sacrifica se stesso. Fra i drammi successivi si distingue "The American dream" (Il sogno americano, I96I) che esprime compiutamente il marchio distintivo di Albee la ripresa del modulo dialogico dell'"assurdo" ed una carica dissacratoria e di denuncia della società americana. La vicenda domestica d'uno strano nucleo familiare in attesa d'una sconosciuta, la signora Backer porta alla famiglia un nuovo figlio adottivo a sostituire il figlio accecato, mutilato ed evitato per disubbidienza dalla madre adottiva. Il giovane che arriverà

è bellissimo, un meraviglioso americano ma stupido e vuoto, come Albee guarda al suo paese che nel benessere e nell'apparenza sfavillante delle luci e dei colori delle metropoli maschera la decadenza del costume e la mediocrità.
Nel suo dramma più conosciuto"Who afraid of Virginia Woolf?" (Chi ha paura di Virginia Woolf?,I962) Marta, la protagonista volgare e volitiva anima un intreccio di temi psicologici di nevrosi e di passioni di due coppie. In Albee si sente la tradizione letteraria degli O'Neill e dei Williams con la pretesa di fare carico delle idee progressiste anche attraverso linguaggio forzato e innaturale e la ripresa di temi scandalistici; negli anni sessanta continua a raccontare vicende di dolore e disperazione individuali, casi sviluppati con tendenza a psicologismi esasperati come in "Box and quotation from Chairman Mao-Tze-Tung" (I969), "All over" (Tutto finito,I97I) e "Seascape" (I975).
Jack Richardson (I935) è autore di storie ironiche dove i personaggi vengono trattati come caricature, reso famoso da una irriverente rivisitazione dei temi dell'"Orestea" in "The prodigal" (I960) dove Oreste è un ragazzo arrabbiato carico di smanie ed entusiasmi lontano dagli orrori e dai fatti di sangue dei casi narrati nella antica storia della trilogia di Eschilo.
"Gallows humor" (Risate sul patibolo, I96I) è poggiato sul tema della vita e della morte con un predestinato sul patibolo che viene presentato come persona "viva" rispetto al boia che è un uomo mediocre, una figura meschina.
Arthur Kopit (I937) è l'autore americano più vicino al filone "dell'assurdo", giunto al successo con una commedia ironica e dal titolo curioso " Oh dad, Poor Dad, Mama's You in the Closet and I'm Feelin'so sad " (oh papà, la mamma ha chiuso nel-

l'armadio ed io mi sento così triste) scritta nel '60, storia d'una vedova bizzarra, Madame Rosepettle, che viaggia con il consorte imbalsamato nell'armadio ed impedisce al figliolo di uscire dalla stanza e d'incontrare il mondo della perversione e del vizio di una umanità corrotta. Divertenti e scanzonati sono i drammi brevi che Kopit raccoglie nel '65 nel volume "The Day whores ame out to play tennis" che suscita malumore negli ambienti della cultura nordamericana per la allegrezza che non celebra il tipo americano. Recentemente Kopit con diverso stile, più matura, perduti gli entusiasmi giovanili ha scritto storie drammatiche d'avventura, storie più equilibrate, recente è quella di due esploratori, Clark e Lewis dal titolo "Louisiana Territory" (I975).

Jake Gelber (I932) entra in questa generazione di scrittori a pieno diritto, egli riprende il meccanismo di teatro nel teatro, la finzione nella finzione cara a Pirandello.

Raffinato nello stile piacque molto ai capocomici europei ed ebbe presto numerose edizioni fuori dagli States. Opere più note sono "The connection" (Il contatto,I960) che fu oggetto d'una interessante rivisitazione del Living Theatre e "The Apple" (La mela,I96I). Gelber persegue felicemente la sua linea espressiva e conferma con le più recenti opere "Sleep" (Sonno,I972 e "Rehearsal" (La prova, I976) buone capacità d'autore.

Le Roy Jones (I943) poeta, romanziere e saggista è ottimo autore drammatico, raro esempio d'autore civile in america. Uomo di colore si legò alle istanze e all'inquietudine dei negri d'america, scrittore che si batte contro l'odio razziale attraverso moduli realisti.

Le Roy Jones fu fondatore nel I945 del primo teatro di Harlem ch

le autorità americane tennero aperto soltanto sette mesi, chiudendo la sala con l'assurda motivazione di "Attività sovversiva"; l'autore raggiunti notorietà e benessere economico non ha lasciato di battersi per i diritti civili, fra le sue cose più belle ricordiamo "The slave" (Lo schiavo,I964), "The toilet" (I964) e "Four black rivolutionary play's" (Quattro storie per la rivoluzione dei neri).

Lionel Abel (I930) è fra gli scrittori il solo ad occuparsi di critica, anche attraverso i suoi scritti abbiamo studiato la realtà americana, la raccolta di articoli che compone "Metatheatre" (Metateatro-ed.Rizzoli,I965) pubblicata con il sottotitolo "Una nuova interpretazione dell'arte drammatica" propone una lettura del dramma antico e dei suoi significati per vivere il presente teatrale tornando a "vivere" il teatro, capire la tragedia e scrivere il"dramma moderno".

Abel chiede d'uscire dal rito e dalla celebrazione "liturgica" per scrivere "storie dei personaggi" e "p rsonaggi delle storie" cioè dei drammi dove i protagonisti si muovano consapevoli del loro corso della loro vicenda nell'opera drammatica, inserire una sorta di testualizzazione epica, un distacco all'interno della tramatura della tragedia.

In questa tendenza Abel inserisce l'opera di Genet, Beckett, Brecht. Nella grande tradizione tragica indica personaggi come Antigone, Edipo, Macbeth divinità demoniache ed umane, Amleto per Abel è il primo personaggio teatrale che abbia profonda conoscenza di quel che comporta la propria realizzazione scenica.

Metateatro nella definizione di Abel è il dramma del personaggio che ha coscienza della propria funzione nel dramma liberato dagli assoluti della morale.

La vicenda di Kenneth Brown (I945) è caratterizzata dal rapporto con il Living di Julian Beck e Judith Malina, il Living theatre riprese dal repertorio "The Brig" e quello che divenne in breve spettacolo simbolo, a Parigi nel '64 all'Odeon prese fischi e fu stroncato dal conservatorismo dei critici, episodi che segnarono la carriera d'autore di Brown e legarono il suo nome all'avanguardia teatrale degli anni sessanta di cui parleremo diffusamente nel capitolo che segue.

Cap.III°

Rapporto fra oriente e occidente. Avanguardia teatrale in Italia. Eduardo,Fo,Bene. Il teatro degli anni ottanta.

Attorno al I950, negli anni della ricostruzione, accanto alle avanguardie, che segneranno il panorama teatrale d'occidente fino agli anni settanta, si sviluppa una rinnovata tendenza verso l'antichissima tradizione asiatica.
A noi eurppei la più conosciuta fra le tecniche orientali è quella giapponese del Sarugaku-no-nô, più comunemente detta Nô.
Il teatro Nô prende origine dalle danze buddiste del XIV° e del XV° secolo e viene rappresentato ancora oggi secondo lo stile dei rituali del medioevo, è recitato solo da uomini considerati esclusivi depositari di questa arte.
Destinata ad una élite, questa rigorosa liturgia della suggestione ci lascia un patrimonio di circa cinquecento testi che si dividono in tre categorie primarie, degli Dei (Kemi-mono), gli Spiriti (Sarei-mono), gli Eroi (Shiro-mono), e due secondarie delle Donne e dei Sentimenti.
La scena è nuda, solo una pedana definisce il luogo deputato dove si agitano lo Shite (il protagonista), il Waki (deuteragonista), i comprimari (Tsure e Tomo), non c'è artificio o effetto che non sia "naturale" (è legittimo l'uso dell'acqua e del fuoco), l'oggetto"magico" è la maschera.
Lo Shite dal costume coloratissimo ripete il verso ritmato, lo segue il Coro la rivelazione viene dalla maschera; eroe, demone, divinità,il protagonista accorda ad essa la propria gestica ordianata in un numero ristretto di schemi drammatici.
La maschera qui non è il manufatto, l'oggetto artigianale dei nostri comici dell'arte, è ornamento sacrificale che si schernisce della persona fisica dell'attore, ne indica il superamento secondo esempio di Grande Stile orientale.

Renato Simoni scrisse che quest'arte è nella sua "precisione matematica" un' "algebra morale", più recentemente Victor Segalen ha sostenuto nel suo "Saggio sull'esotismo" che lo spettatore occidentale deve "aprirsi al diverso", il docente Gian Pietro Calasso chiede al pubblico di "lasciarsi completamente andare all'ipnosi e alla immaginazione dei suoni", studiosi e ricercatori di cose orientali invitano ad accettare la meditazione e la sublimazione di questa pura ritualità.
Non è corretto fare comparazione fra gli elementi del nostro teatro, azione e parola, e la teatralità Nô ma lo spettatore occidentale nel riconoscere uno straordinario effetto spettacolare e la tensione che ne deriva, si perde nella intraducibilità dei testi e degli spettacoli.
Secondo i nostri moduli di teatralità saremo portati a definire la tecnica Nô come arte "figurativa" e quindi "antiteatrale" (staticità dei gesti brevi), giudizio che sarebbe restrittivo, legittimo invece porre la questione sociologica.
Il Nô è teatro di casta, sin dalle origini i suoi "sacerdoti" erano considerati nella gerarchia nipponica al pari dei Samurai e gli spettatori dovevano appartenere ad alto rango.
V'è poi una questione contenutistica, questa tecnica orientale viene conservata proprio come una reliquia e vengono considerate "impure" contaminazioni le opere recenti di Nô che sono tendenti al modernismo. E' il caso del grande contemporaneo Yukio Mishima che riscrisse alcuni drammi Nô, li rese agibili, veloci, moderni eppure viene considerato traditore di questo teatro, che egli voleva universale e sublime non noioso.

L'altro aspetto del teatro di celebrazione in Giappone è dato dal Jidai-mono, teatro dei drammi storici, repertorio dei burattini che animavano rievocazioni eroiche e banditesche, di assalti barbari e di imprese ardimentose.
Proprio quando in Giappone si imponeva il Jidai-mono (fra il XVI° e il XVII° secolo) in Cina uno stile epico andava scomparendo, il teatro Ch'uan ch'i. Il termine significa letteralmente "strani racconti" e indica una drammaturgia "narrativa" che si sviluppa prevalentemente a sud, dramma più elaborato con stesura da venti a quaranta atti. Lo sheng recita ruoli maschili, il tan quelli femminili, il chou e il ching i"caratteristici", una dolce melodia di strumenti a corda e a fiato, buona illuministica e costumi colorati e tessuti finemente, pochi elementi al servizio dell'artefice, questa la realizzazione scenica dello stile Ch'uan ch'i, detto pure per la pratica in talune regioni meridionali Nan Chu.
Nelle comunità e nei villaggi a settentrione è diffuso il Pei chu, stile che si distingue per i componimenti più brevi, scritture in quattro o in cinque atti.
Nella tradizione cinese del Ch'uan ch'i si ricordano il dramma "Chin ch'ai chi"(La storia della spilla) di Ch'u Ch'uan e "P'i P'a Chi" (La storia della chitarra) di Kao Ming (I320-I380).
Lo stile Ch'uan ch'i decadde verso la metà della dinastia dei Ming quando s'impose un nuovo stile il K'un Ch'u (il nome deriva dalla località che diede i natali ai due autori principali) di Liang Ch'en-yu, autore drammatico, e Wei Liang-fu, musicista. Questo genere era molto più raffinato ed apportava modifiche strutturali al testo drammatico e alla composizione melodica e imponeva pure diversa tecnica del canto. Anche questo fu però abbandonato attorno al XIX° secolo per una nuova e più

complicata elaborazione, il Ching Hai, che ebbe presto diffusione su tutto il territorio nazionale ed è lo stile dell'Opera di Pechino. Ancora oggi questo genere teatrale è considerato depositario della tradizione cinese delle fiabe e delle leggende.

In questi ultimi anni in Cina s'è affermato con buona risposta di pubblico il teatro di stampo occidentale e molti sono stati i tentativi di mescolare i generi ma gli orientali sono profondamente legati alla loro storia e al loro costume e tengono a distinguere il loro stile guardando a questa tendenza della "contaminazione" come ad una forma "spuria" che tradisce i significati dell'arte millenaria del teatro e dello spettacolo nazionale.

In Cina la scelta del sistema è quella dominante ed indica una funzione pedagogica del teatro: il teatro è comunicazione privilegiata, è ideologia e politica, deve perciò contribuire alla formazione dell'uomo nuovo. Non esiste un teatro di stato ed uno di ricerca, le due cose si fondono e il teatro ufficiale assume caratteri popolari e diffusione di massa, che viene favorita dalla mancanza della proprietà letteraria del copione, in modo che tutti possano impossessarsene gratuitamente sia i professionisti che i dilettanti.

Compagnie e gruppi amatoriali possono occupare i medesimi spazi perchè il teatro, prima di essere considerato arte e lavoro, viene considerato come espressione del corpo e della voce della persona ed insegnato nelle scuole della prima età.

Dal tentativo di Mao alla riforma seguita alla sconfitta della "banda dei quattro" teatro e comunicazione ma diremo meglio la "pedagogia" cinese sono unidirezionali e pur considerando la par-

tecipazione popolare e la verticalizzazione di una spinta dal basso verso l'alta questo è un limite, un"confine" progettuale che porta degli scompensi e un rallentamento della sperimentazione di stile.

Nelle scuole il gioco di partenza della pratica teatrale è l'imitazione e contrazione e rilassamento con la musica e con l'educazione al ritmo, un po' quello che insegnano in occidente nelle scuole di danza moderna secondo la tecnica di Martha Graham (I900), esiste poi l'approccio con l'aspetto "figurativo" del gioco del teatro orientale e la sua essenza "dimostrativa" di distacco epico.

E' ancora in uso in Cina la pratica del teatro delle "ombre", che risale a prima dell'anno mille, forma di spettacolo che consiste nella proiezione di ombre di sagome in pelle intagliate e colorate su uno schermo bianco dietro al quale sta l'operatore e davanti al quale si pone lo spettatore. Attorno al cinquecento la tradizione passò dalla Persia e l'Egitto alla Turchia dove quest'arte prese nome Karagoz, venne prima assimilata dai privilegiati delle corti e poi dalla gente semplice. Si definirono nelle esili trame delle brevi rappresentazioni due caratteri, Karagoz (che significa "occhio nero") ignorante ma onesto e Hacivad antagonista senza scrupoli,colto e scaltro.

Torneremo al Grande stile orientale per definire le manifestazioni delle avanguardie europee che ci richiamano a quelle usanze ma il teatro d'oriente non è diverso solo perchè legato a modelli di conoscenza diversi, esiste una partecipazione che non troviamo nei paesi dell'area occidentale dove la borghesia ha esercitato nel corpo sociale ruolo di severo controllo ideologico.

Fra gli scrittori orientali che si sono interessati di teatro drammatico (seguendo modello occidentale) si distingue l'opera dei contemporanei Ho Ching-Chih e Ting Yi, cinesi della regione Shangtung.

Ho Ching-Chih (I924) è scrittore, poeta e saggista tradotto in molti paesi d'europa. Nato e cresciuto in una realtà contadina a sedici anni si unì ai rivoluzionari dello Yenan e cominciò presto a scrivere drammi.

Ting Yi (I92I) è cresciuto con Ho Ching-Chih e con lui nel '36 partecipò ai fermenti rivoluzionari dello Yenan, iscrittosi giovanissimo al Partito comunista cinese s'è dedicato prevalentemente alla didattica e alla pedagogia teatrale.

Assieme questi autori scrissero il dramma "La ragazza dai capelli bianchi" (I945/I949) che nel I95I vinse il Premio Stalin . Il componimento drammatico descrive le malefatte di un proprietario terriero e d'una fanciulla scampata alla sua ferocia che per tre anni vive in una grotta ai margini del villaggio. Hsi-er adolescente si nutre di frutti e radici e si copre di foglie, quando arriva al villaggio la Ottava armata (l'"armata rossa") lei torna e provata dai sacrifici e gli stenti prima che ventenne ha i capelli bianchi L'esercito di liberazione risolleva i contadini da una condizione di dipendenza barbara più che feudale, riabilita Hsi-er e punisce con la pena di morte il tiranno.

La tramatura testuale del dramma che si compone di cinque atti è la didascalia poetica di ampio respiro lirico che però nell'ultima parte si riduce allo slogan e all'imperativo propagandistico.

Dal Giappone la voce di Junji Kinoshita (I9I9),nato e cresciuto a Tokio dove si è laureato in lingua e letteratura inglese, è la più autorevole fra gli scrittori della generazione.

Kinoshita ha svolto negli anni trenta e quaranta attività di direttore artistico di una compagnia teatrale di professionisti e successivamente è stato docente d'arte drammatica presso l'Università di Meiji di Tokio, si ricordano le opere: "Quattro stagioni in un opificio tessile", "L'apoteosi di una rana", "Yuzuru" ("Una gru al tramonto",1961).
Quest'ultimo componimento è forse il più conosciuto, è un atto unico di rara bellezza che riprende l'antica tradizione delle fiabe giapponesi.
Secondo la leggenda esistono spose meravigliose che hanno forma e sembianza umane ma appartengono invece ad una fauna eletta.
Una gru soccorsa da Yohiô si trasforma per incanto in una splendida fanciulla dai modi delicati che chiede d'essere la sua compagna, presto la sete di denaro dello sposo consumerà la giovane. Tsû tesse stoffe rarissime che si vendono a dieci o venti piastre ma in città possono essere pagate anche dieci volte tanto; il tessuto è il semba-ori che si tesse con piume di gru vive e nessuno conosce il;suo segreto quando chiusa nella stanzetta ne viene fuori con i drappi finemente lavorati. Attorno alla casa la neve e poi il sole rosso acceso e cori di bambini che giocano alla mosca cieca e al Nengara (che consiste nel conficcare dei bastoncini in terra e abbattare quelli che hanno conficcato gli altri partecipanti) questo lo sfondo del dramma che si risolve con Tsû che vola via dopo aver salutato i bambini e lo sposo lasciando il mondo degli uomini per quello incantato dei sogni.
Un'opera di grazia femminile che esce dai canoni del nostro teatro per scegliere delicatezza e sensibilità cui non siamo abituati.

Tranne che per un ristretto numero di ricercatori e studiosi delle forme drammatiche il rapporto con l'oriente si riduce alla mobilitazione commerciale per gli spettacoli "turistici" del teatro d'ombre.
E' impressionante considerare invece le energie spese in tutte le diramazioni della cultura e della conoscenza per favorire in questo scorcio di secolo un avvicinamento con il mondo nordamericano.
Giancarlo Menotti inventa il Festival dei due mondi a Spoleto e medita per il futuro la concreta possibilità di fondare un festival "gemello" che trovi sede stabile in una metropoli americana.
Non si tratta di tendenza estetica, la grossolanità dei contenuti dello spettacolo e dell'arte "yankee" è conosciuta, gli europei hanno mostrato d'apprezzare compiutamente solo l'ultima stagione del romanzo americano (Henry Miller, Truman Capote e Saul Bellow), si tratta d'una scelta ideologica e politica di dichiararsi in una certa area e di intensificarne al suo interno una corrente di scambio.
Il rapporto con gli scrittori sovietici e l'arte e la cultura russa è limitato alla importazione di spettacoli di consumo, eccezion fatta per le tournèe mondiali del corpo di ballo del "Teatr Bolscioi", e alla esportazione degli allestimenti"storici" (Strehler, Piccolo teatro di Milano) e di molta musica leggera.
Alcune antologie di teatro hanno raccolto fino al '60 e con disagio la produzione drammatica degli epigoni dei grandi narratori russi della generazione precedente.

Dopo il tecnico Gorkij e Maiakovskij, genio di modernità, il realismo dell'arte non ha espresso forze capaci di superare l'ostracismo dell'occidente che attorno alla figura e alla mediocre produzione drammatica dello scrittore Aleksandr Isaevic Solzhenitsin (Kislovodsk,I918) ha coagulato vivo interesse della critica letteraria conferendogli nel I970 il premio Nobel per la letteratura.

In questo dopoguerra che in cinema ha esaltato la poetica di un linguaggio ed individuato una scuola sovietica, la ricerca teatrale non ha portato scossoni emotivi o radicali mutamenti della scena e della drammaturgia russa.

Il filone è lo stesso degli anni '50, propaganda politica con riferimento ad esperienze rurali o nelle fabbriche.

Si ha effettivamente la sensazione d'un clima coercitivo e poi d'una cospirazione del lavoro di scrittori e intellettuali.

Intanto l'"Associazione degli scrittori proletari" mantiene funzione esecutiva di mediazione tra letteratura e potere per una cultura di stato immune dalle"infiltrazioni" dell'arte e della cultura dei paesi ad economia capitalistica e del "businnes" americano.

La distanza fra l'arte drammatica russa e le tendenze europee è così evidente da suggerire per interessamento delle ambasciate, dell'associazione "Italia-URSS" e di volenterosi ricercatori congressi come quello tenutosi al Piccolo Teatro di Milano nel maggio del I964, dove capitò che un oratore attento come Ruggero Jacobbi (I920-I982) tenne un intervento-saggio (pubblicato nel volume "Teatro oggi e domani" Ed.Nuova Italia) dal titolo "Il novecento spiegato ai sovietici", quasi

che i sovietici fossero estranei del tutto alle energie intellettuali che contribuivano ad alimentare la tradizione della drammaturgia del novecento.
Jacobbi tuttavia riconosceva Maiakovskij modello e forza trainante della poesia e la cultura delle nuove generazioni, genialità disperata consumatasi fuori dal suo tempo, uomo del futuro.
In Italia come del resto in Europa e nelle avnguardie americane del Bread and Puppets theatre guidato da P.Shumann o il Berkeley Agit Prop theatre degli studenti e delle loro agitazioni politiche, Maiakovskij è stato riferimento costante e oggetto di studio e ricerca, nell'avanguardia romana sono diversi i gruppi costituiti sotto il nome del poeta russo.
Vladimir Vladimirovic Maiakovskij nacque nel I894 nel villaggio di Bagdada e studiò ai ginnasi di Kutais e di Mosca abbandonando i corsi prima del conseguimento del diploma. A quattordici anni fu arrestato e condannato al carcere per attività propagandistica. Allievo alla scuola di pittura di Mosca venne cacciato per "manifeste tendenze rivoluzionarie".
Nel I9I2 si impegnò come pittore e poeta alla organizzazione del gruppo cubofuturista e alla trascrizione del manifesto: "Schiaffo al gusto del pubblico" assieme a Viktor Chlebnikov, David Burljuk, Aleksej Krucenych.
Partecipa alla rivoluzione d'ottobre e dal 'I8 lavora per il partito con infaticabile spirito propagandistico alla "ROSTA" come poeta e disegnatore.
Seguiranno i viaggi in europa, negli Stati Uniti ed in sudamerica, Maiakovskij in Francia e in Spagna cerca collegamenti per un movimento internazionalista che soddisfi se stesso come uomo ed intel-

lettuale quando già ha avuto divergenze con il direttivo del "RAPP" (Associazione russa degli scrittori proletari).
Sovente a questo disagio di scrittore è stato attribuito il suicidio che Maiakovskij compie il I4 Aprile I930, macabro rituale che almeno in altre due occasioni era stato ricacciato dalla casualità.
Una prima volta nel 'I5 Gorkij aveva tirato via di mano la pistola al poeta e poi intorno al 'I7 Lilja Brik, compagna di Maiakovskij, corse a casa di lui per dissuaderlo di morire.
Quella di Maiakovskij appare dunque come una scelta, il poeta aveva ricusato un'esistenza "normale" e insignificante per una vita avventurosa e dedicata interamente all'arte, voleva decidere il giorno della sua morte, non sopportava l'idea che questa potesse coglierlo impreparato e impotente mentre lavorava.
L'opera di Maiakovskij si può dividere come per molti suoi contemporanei nelle due fasi, prima e dopo la rivoluzione del 'I7, con tendenze distinte di "poesia lirica" e"poesia di propaganda".
Il poeta si dedicò con interesse alla scrittura drammatica e alla pratica di attore e dicitore, la sua prima espressione drammaturgica suscitò negli anni venti consenso unanime degli uomini della cultura del partito, si trattava d'una tragedia di carattere autobiografico che aveva per titolo il nome stesso dell'autore e fu composta nel I9I4.
Riprendiamo il prologo al dramma, introduzione lirica che testimonia l'intenzione di riportare la scoperta d'un linguaggio poetico nella più complessa testualizzazione della tragedia.
La sperimentazione riesce per metà nel senso che sepure questa non è ancora parola drammatica, la lirica"scatenata" di Maiakovskij da saggio di irresistibile forza.

"VLADIMIR MAIAKOVSKIJ
Tragedia

Prologo

Potrete voi capire/perchè io,/sereno/sotto la tempesta dei sarcasmi/porti la mia anima su un vassoio/al pranzo degli anni futuri?/Lacrima inutile che cola/dalla guancia mal rasata delle piazze,/io/sono forse/l'ultimo poeta./Avete visto/come si dondola/nei viali di pietra/il volto striato della noia impiccata?/ Sul collo schiumoso/dei fiumi al galoppo/i ponti torcono le loro braccia di ferro./Il cielo piange/a dirotto,/sonoramente,/e la piccola nube/fa una smorfia all'angolo della bocca,/come donna in attesa di un bimbo/cui Dio getti invece un idiota deforme./Con le dita gonfie ricoperte di rossa peluria,/il sole vi ha sfinito di carezze, inopportuno come un tafano./Le vostre anime sono schiave dei suoi baci./Io, intrepido,/porto nei secoli il mio odio per i raggi del giorno;/l'anima tesa come il nervo di un cavo elettrico sono/lo zar delle lampade!/Venite a me,/voi tutti,/che avete rotto il silenzio,/che urlate,/il collo stretto nei cappi del mezzogiorno:/le mie parole,/semplici come muggiti,/vi sveleranno/le nostre anime nuove,/ronzanti/come lampade ad arco./Con le dita non ho che da toccarvi le teste,/e vi cresceranno/delle labbra/fatte per baci enormi/e una lingua/che tutti i popoli comprendano./Ma io, con la mia piccola anima zoppicante,/monterò sul mio trono/sotto le volte logore, bucate di stelle./Mi sdraierò,/luminoso,/vestito di pigrizia,/in un morbido letto di vero letame,/ e dolcemente,/baciando le ginocchia delle traversine,/la ruota d'una locomotiva abbraccerà il mio collo. "

(Dal volume "MAIAKOVSKIJ-POESIE" Ed. Newton Compt
A cura di Maria Teresa Roncali Doria

Uomo universale impegnato di teatro, cinema, disegno, pittura e giornalismo, Maiakovskij viene contestato dal Prolekult (Cultura proletaria) perchè le sue opere risultano oscure e indecifrabili alle masse, il suo "Mistero buffo" viene rappresentato a teatro da Mejerchol'd a dispetto di ostracismi burocratici e di agitazioni popolari che intendevano interrompere le rappresentazioni.
In cinema prende dal nostro Edmondo De Amicis (I846-I908) il racconto "La maestrina degli operai" dal romanzo "Fra scuola e casa" e ne trae una pellicola di cinquanta minuti intitolata "Barysnja i chuligan" (La signorina e il teppista) in cui interpreta il ruolo del teppista.
Avvicinato a Louis Aragon (I897) per la scelta comune d'un universo mancante di Dio, Maiakovskij fervente di religiosità pagana, è stato paragonato a Walt Whitman (I8I9-I892) e persino a Marinetti che frequentò il poeta russo durante un breve soggiorno a Parigi. In una storica serata del '2I il futurista italiano appunto sul taccuino di Maiakovskij la celebre dedica: "Al mio caro Maiakovskij e alla grande Russia energica ed ottimista tutti i miei auguri futuristi. Al grande spirito innovatore che anima la Russia: che non si arresti! La nostra anima futurista italiana non si arresterà!".
Maiakovskij amò profondamente Aleksandr Aleksandrovic Blok (I880-I92I), poeta rivoluzionario e fu esposto alle sue stesse correnti emotive, era molto legato anche alla poetica di Nikolaj Gavrilovic Cernysevskij (I828-I889), scrittore e pensatore democratico-rivoluzionario dell'ottocento, la Brik in una intervista di qualche anno fa ricordava che il romanzo "Che fare?" di Cernysevskij scritto durante il carcere duro cui lo scrit-

tore era sottoposto, era il libro più caro a Maiakovskij che in esso ritrovava motivi autobiografici.
Il poeta russo amava molto le poesie di Anna Andreevna Gorenko (I889-I966) più conosciuta con il nome di Anna Achmatova, in pubblico aveva declamato le sue composizioni e gli capitava di ripeterle a voce alta anche con gli amici.
Maiakovskij nel privato era timido, impacciato, affascinato dalla tecnica e dalle pratiche della tecnologia ma assolutamente incapace d'applicarsi a quelle scienze e sapeva ridere di pasticci e gaffe che nella vita pratica d'ogni giorno gli toccavano. Sulla scena si trasformava, diffondeva vitalità e passioni, scaricava un torrente di parole d'amore e rabbie civili, di satira graffiante.
Impressiona la suprema bellezza dei versi di "A piena voce" (I930) e di "Amo" (I923), "A Lenin" (I925), "L'uomo" un poema che è stato proposto anche a teatro.
Impressiona anche perchè mescolato alla vita, segnato dalla vicenda avventurosa del poeta in modo indelebile, ecco che nella poesia,l'arte della mediazione più diretta, Maiakovskij confonde l'esistenza che"deve essere essa stessa espressione d'arte".
Dopo aver girato l'america e l'europa,nel '26 per riprendere la tradizione dei menestrelli e dei trovatori viaggia di città in città, di villaggio in villaggio riportando sul quotidiano "Komsomol'skaja" le cronache di "poesia itinerante".
Nel decimo anniversario della rivoluzione d'ottobre scrive e pubblica "Bene" un poema epico-celebrativo.
Tra il '28 e il'29 vengono pubblicati i primi due volumi della raccolta completa dei suoi lavori "Opere", la raccolta è interamente dedicata a Lilja Brik. In quello stesso periodo scrive

due lavori teatrali "La cimice" e "Il bagno" che saranno rappresentati da Mejerchol'd senza successo.
Il 25 marzo I930 organizza la mostra dei suoi vent'anni di lavoro, all'inaugurazione legge i versi di "A piena voce", è la sua ultima apparizione ufficiale.
Il gesto suicida non attenuò minimamente la campagna denigratoria degli intellettuali di stato, i detrattori dell'ultimo Maiakovskij presero spunto per definire l'esaurirsi della vena creativa del poeta, Boris Pasternak (I890-I960) per citare il caso più eclatante affermò di riconoscere Maiakovskij poeta solo per la produzione giovanile.
Pasternak e Maiakovskij avevano avuto liti e dissapori frequenti, Maiakovskij nutriva stima e tranquilla ammirazione per il romanziere ma questi rispondeva come " una donna acida ad ogni buona intenzione del poeta"(sono parole della Brik).
Pasternak non riusciva a capire questo strano poeta che gridava la vita e invocava la morte come liberazione, che amava i cani e odiava gli uomini e che, senza finire la scuola, era proiettato fuori dal suo tempo dalla energia e dalla ubriachezza di versi"stonati"di vita.
Maiakovskij, poeta rivoluzionario senza bandiera, è stato usato dai fermenti d'avanguardia più come testimonianza di trasgressione, di vita fuori dalle regole che per un riscontro strutturale o contenutistico della poesia o del teatro.
La nuova tendenza della poesia americana, i disadattati d'america della "Beat generation" che parte appunto da Whitman e tende ad una sorta di comunicazione planetaria, al contrario della scuola immaginista di Pound meno commerciale, ha trovato impossibili raccordi con Maiakovskij e così è stato per moltissime altre avanguardie del novecento.

Si potrebbero citare numerosi altri scrittori sovietici di teatro, che hanno tradotto e rappresentato con qualche successo in europa ma nessuno, pur essendo Maiakovskij anzitutto un poeta, ha avuto tanta influenza sulle rabbie e le rivolte culturali dei giovani che hanno fatto teatro civile negli ultimi trent'anni.

Vsevolod Vjaceslavovic Ivanov (I895-I964),collaboratore di Stanislavskij, fu autore di discreta fama. Si ricordano di lui "Il treno blindato I4.69", "Il blocco", "Il compromesso di Noib-Chana", "Zio Kostja" composte tra il '27 e il '44, componimenti propagandistici, teatro-cronaca velato di malinconica ironia.

Valentin Petrovic Kataev (I897) pure lui scrittore-assistente del Teatro d'arte, cominciò nel '28 con una riduzione teatrale del suo romanzo "I dissipatori", fu autore di commedie di buona fattura,dense di motivi umoristici, che gli procurarono qualche problema con il poetere dei Soviet.

Aleksandr Nikolaevic Afinogenov (I904-I94I) si distinse dai rivoluzionari che si interessarono di teatro, seppe dedicarsi con lucidità alla scrittura di opere drammatiche e allo studio della drammaturgia contemporanea, dedicandosi ad un saggio sul metodo drammatico dal titolo "Il metodo creativo del teatro"! Il volume fu censurato dagli "scrittori proletari" che riconoscevano coordinate di ricerca che esulavano dal terreno delle affermazioni rivoluzionarie. Afinogenov scrisse nel '28 la commedia satirica "Lo stravagante" che suscitò ancora polemiche, colse un'insperata affermazione con l'opera successiva, "La paur Il dramma fu rappresentato in oltre quattrocento teatri dell'URS l'accademie delle scienze riconobbe pubblicamente collocazione preminente nella storia del teatro russo-sovietico all'opera di di Afinogenov.

Negli anni venti fra i giovani intellettuali rivoluzionari, un gruppo caratterizzò l'inizio di carriera di molti scrittori illustri, il gruppo era denominato "Fratelli di Serapione".
Gorkij divise con questa giovane schiera i primi anni letterari dopo la rivoluzione, il giovane teorico L.Lunc e la guida E. I. Zamjàtin animarono il gruppo assieme ad uno scrittore diverso nel panorama della drammaturgia russo-sovietica, lo scrittore simbolista Veniamin Aleksàndrovic Kavérin (1902).
Il gruppo si dichiarò "realista" ma Kaverin in gioventù si abbandonò al fantastico e scrisse un'opera che ne è testimonianza importante "Robinson domato ovvero il Paradiso perduto", messa in scena oltrechè dal regista Tairov anche dalla compagnia del "Grande Teatro Drammatico" di Leningrado. La storia dello scienziato inglese Thomas Robinson che si rifiuta di tornare nel mondo borghese e poi altri episodi di tribù nomadi e di ricostruzioni socialiste descritte in modo iracondo e inverosimile.
Kaverin scrisse opere più serie e in linea con la cultura ufficiale quali "Nozze del diavolo" (1932), "La figlia" (1935), "La casa sulla collina" e poi la riduzione teatrale del suo più fortunato romanzo "I due capitani" (1948) definendo così come una divagazione il "Robinson domato" che resta forse il suo componimento drammatico più originale.
Jurij Karlovic Olesa (1899-1960) indicato per il romanzo "L'invidia", che ebbe riduzione teatrale con titolo "La congiura dei sentimenti" (1930), come scrittore dissidente e frondista dall'occidente fu invece un tranquillo romanziere, autore pure di novelle e bre-

vi racconti di descrizioni sommesse e delicate.
Le opere suscitarono qualche polemica e l'Enciclopedia letteraria scrisse che l'autore negli ultimi anni aveva attraversato una crisi di creazione.
Ne "L'elenco delle benemerenze" si narra la storia d'una attrice, Elena Goncarova, che vuole evadere dal mondo sovietico più come fatto fisico che psicologico, anima in pena di malinconica nostalgia per le cose che mutano soprafatte dal tempo che passa.
Si ricorda pure l'opera drammatica di Nikolàj Fedorovic Pogòdin (I900-I962), scrittore della ricostruzione industriale e dell'uomo sovietico che all'interesse privato antepone quello della collettività. Scrisse drammi prevalentemente politici ("Il poema sulla scure", "Gli aristocratici") e poi un dramma d'amore "La gioconda" (I935) storia d'una passione per una donna che somiglia a Monna Lisa. Grande successo ebbe la trilogia dedicata a Lenin "L'uomo del fucile"(I937), "Le campane del Cremlino"(I94I) e "La terza patetica" (I958) e il suo ultimo componimento "Uccelli neri" (I96I) '.
Autorebpiù vicino a noi è Aleksandr Moseevic Volodin (I9I9), anticonformista che rappresentò nei maggiori teatri sovietici giovanissimo, raggiunse la maturità con "La ragazza di fabbrica" (I956) rappresentato con qualche strascico polemico dal "Teatro centrale dell'Armata sovietica" e poi con "Cinque sere"(I958) messo in scena al teatro "Il contemporaneo". Volodin fece esperienza come poeta ed ottenne consensi significativi come sceneggiatore cinematografico; è tornato nel '72 al teatro con un dramma che ha riscosso notevole successo "Non separatevi da chi amate", nel '67 era uscit la sua raccolta di saggi e relazioni "Per il teatro e per il cinem

Poche informazioni "vive" sul teatro russo le portò con se in europa Pietro Sharoff (I886-I969) regista russo naturalizzato italiano, dopo aver fatto esperienza con Mejerchol'd e Stanislavskij, portò teatro tradizionale ed un repertorio classico in tutto il continente con il "Gruppo di Praga".
Lasciò la Russia nel '27 ma senza clamori poichè non era personalità di rilievo internazionale e lavorò in Germania, Francia, Italia. In Italia colse un grande successo con l'allestimento di "Uragano" di Aleksandr Nikolaevic Ostravskij (I823-86), riscosse molte simpatie fra gli addetti ai lavori e questo gli consentì nello stesso anno (I929) di stabilirsi a Roma.
Nella città fondò e diresse una scuola di recitazione e regia che non seguiva modelli o tendenze definite pur dichiarandosi d'ispirazione stanislaschiana, l'istituzione sopravvive nella precarietà e per essa sono passate alcune personalità dello spettacolo che si sono espresse attraverso il cinema (Maurizio Arena, Lina Wertmuller).
Sharoff diresse la compagnia dell'Eliseo per alcuni anni e scelse ancora di mettere in scena i classici, si ricordano sontuosi allestimenti scespiriani e la ripresa di opere di Cechov che era fra i moderni il suo autore prediletto.
Riprendendo argomento dall'intervento di Jacobbi "Il novecento spiegato ai sovietici", verrebbe da chiedersi cosa abbia detto di nuovo questo ultimo scorcio di novecento, cosa si dovrebbe prendere come unità di misura per valutare le "ampiezze" degli interventi degli ultimi trent'anni di palcoscenico, ripassare l'arte drammatica del paese della ricostruzione di De Gasperi e Togliatti e poi la scena durante gli anni del centro-destra e del centro-sinistra e delle coalizioni democratiche.

I primi anni sessanta si consumarono in un clima di politica reazionaria ma furono preparatori di una spinta rivoluzionaria di "innovazione" delle arti e della cultura.
E' conveniente partire dall'avanguardia storica delle cantine romane per tracciare un più ampio percorso della ricerca teatrale in un arco di tempo in cui la tappa dei fermenti d' avanguardia è equidistante dalle manifestazioni originarie d'un modello di sperimentazione come il "Living Theatre" (fondato nel '47) e le recenti testimonianze italiane del "Censimento teatrale romano" (I982) o della rassegna "Attori, Drammatrgia, Tecnologia" (I984) dedicata dal Teatro di Roma ai gruppi di ricerca ("Gaia scienza",Cosimi,Carella,Fiori/Xeno).
Non è possibile individuare e circoscrivere con assoluta esattezza la nascita del teatro alternativo e della sperimentazione nell'Italia del dopoguerra, sappiamo invece che nelle ultime deliranti esibizioni dei gruppi di sperimentazione si è esaurita la spinta propulsiva di rovesciamento d'un ordine retorico della scena italiana, ordine di stile e contenuto.
Fra il sessanta e il sessantadue sono poco conosciuti gli episodi stranieri che negli anni settanta saranno "bandiera" dei fermenti di sperimentazione, non c'è ancora l'intenzione d'identificarsi in questa o in quella tendenza.
Sono molti i ragazzi all'università che però si avvicinano al teatro, i CUT (centri universitari teatrali) fioriscono un po' ovunque, a Parma passano insegnanti come Cobelli, Quartucci, e poi attori come Virgilio Gazzolo, Gigi Proietti, Leo De Bernardinis, il regista Antonio Calenda. Dante Cappelletti nel suo saggio "La sperimentazione teatrale in Italia fra norma e devianza" (Ed.ERI) ricorda che i temi di ricerca erano "Il teatro esistenzialista francese (Sartre,Camus)", "Il teatro dell' assurdo" e "Il teatro di Brecht".

In quegli anni (I964) Brook in Inghilterra sperimentava l'insegnamento artaudiano della crudeltà, secondo cui il teatro non è imitazione ma uno degli aspetti della realtà e il pubblico sarà pertecipante e "sognerà" solo se/autentico e puro e impregnato di terrore e crudeltà/sarà il "sogno" oggetto della rappresentazione.
Brook si rivolse e fece riferimento anche al lavoro di Brecht, che egli aveva conosciuto negli ultimi anni di vita e da lui prese l'idea artigianale della messinscena perchè altrimenti l'evento terrorizzante di Artaud rischiava d'essere una trasgressione stilistico-emozionale così da trasformarsi in un rito insignificante.
Da Brecht prese il contenuto rivoluzionato del fare teatro, un teatro semplice anche a scena nuda, il rapporto con la scatola e il suo arredo.
In Italia giunge la traduzione del suo saggio "Il teatro e il suo spazio" (I968),tradotto in molte lingue, è la prima testimonianza teorica scritta, la prima codifica del nuovo teatro.
Il libro entra subito nelle università e sarà argomento privilegiato nelle discussioni dei primi convegni sull'avanguardia, il primo d'una certa rilevanza era stato quello di Ivrea nel '67.
Si dibatte della necessità d'unirsi e fare corpo perchè il fenomeno assuma più vaste proporzioni, perchè si possa rendere pubblica la volontà di affermare forme spettacolari nuove fuori dalle convenzioni.
Nelle polemiche viene coinvolta la scuola di maggior prestigio, l'accademia d'arte drammatica dove allora insegnava Sergio Tofano (I886-I973) che gestioni poco accorte da quegli anni avviarono ad una lenta decadenza.

Nel 1972 con "Il sogno d'una notte di mezza estate" che ottenne a Venezia consenso del pubblico e della critica, il regista concluse un ciclo di ricerca cominciato nel '62 quando aveva preso incarico di direttore artistico della Royal Shakespeare Company con Hall e Saint-Denis.

Dai suoi primi allestimenti: "Il dottor Faust" di Marlowe ('43) e "La macchina infernale" di Cocteau ('45), "Pene d'amor perdute" ('46), "Romeo e Giulietta" ('47) che tante polemiche aveva scatenato; fino al successo di "Salomè" di Strauss con le scene di Salvator Dalì, passando per il teatro totale del "Marat-Sade" di Weis ('66), Brook s'era adoperato allo svecchiamento dei codici occidentali dell'arte drammatica. Alla luce di questo itinerario la sua scelta recente di teatro"antropologico" appare come la negazione delle esperienze precedenti.

Dopo aver fondato una scuola a Parigi ed aver privilegiato la didattica teatrale, Brook decide di partire per l'Africa, alla scoperta di situazioni dove poter barattare la sua ricerca contro le convenzioni con rituali e forme spettacolari di popolazioni autoctone, testimonianze di civiltà che non conoscono dogmi e strutture del nostro universo teatrale.

Il "Living" di Jiulian Beck e Jiudith Malina nasce nel '47 e già nel '49 si ha notizia d'uno studio e d'una spettacolazione su "Sonata di fantasmi" di Strinberg.

Il "Living" è un gruppo, una "setta", una comune di anarchici non violenti, il teatro che propone è rito ed "evento". Non c'è misticismo ma un riferimento costante al Grande stile orientale e la semplicità e la sintesi delle più importanti esperienze teatrali del novecento da Brecht ad Artaud.

La tendenza del teatro poetico è sostenuta dal rispetto per il corpo, Per troppo tempo s'era dato spazio eccessivo alla parola, il "Living" nella ricerca vuole riscoprire il corpo e liberarlo da inibizioni e paure che ne annullano le potenzialità. Beck e la Malina e gli altri giovani del gruppo sono accusati per i loro spettacoli di immoralità, atti di libidine, attacco alle istituzioni dello Stato in America e in europa, bastonati e perseguitati dai fascisti, vituperati dai cronisti reazionari stolidi e ignoranti che solo più avanti li riconosceranno fenomeno di "costume" ma il gruppo all'inizio degli anni settanta è il complesso di sperimentazione più affermato sulla scena mondiale.

Nelle loro esibizioni "on the road" o nei teatri, è riconsegnato all'attore il ruolo originario d'artefice e sacerdote del rito, non c'è separazione con la collettività e tra gli attori, e il pubblico è invitato a cogliere l'emozione senza cadere nella trappola del naturalismo, perchè si affermi un teatro povero ed essenziale.

Beck e la Malina faranno del nostro paese un punto di riferimento costante fino al I982 quando lasciano Roma, la metropoli europea che ha veduto l'affermazione entusiastica e spontanea e poi l'istituzionalizzazione e la decadenza del "Living".

Una testimonianza poetica di rara bellezza sul lavoro del gruppo viene da Jiulian Beck nel suo "La vita del teatro-L'artista e la lotta del popolo" (Edizioni Einaudi), dichiarazione di lotta individuale e di coscienza d'un gruppo che l'autore ha scritto nei dieci anni più travagliati del suo artigianato teatrale.

Il repertorio del "Living" non era fatto di materia testuale nuova, il gruppo sopratutto a principio non lavorava su testi spettacolari inediti ma secondo metodologie anticonvenzionali.

Si prendeva "Questa sera si recita a soggetto" di Pirandello e lo si svecchieva degli orpelli edonistici e dei cerebralismi per ridurlo a storia semplice di passione.
Nell'affrontare uno dei lavori di Jack Gelber, "The connection", prese forma una nota distintiva del teatro del "Living", l'improvvisazione. Teatro d'improvviso divenne la costruzione spettacolare di "The brig" di Kenneth Brown che all'apparenza era una testualizzazione drammatica molto rigida.
Negli anni successivi il "Living" passò attraverso la sperimentazione del "Teatro Libero" che portato in europa verso la fine degli anni sessanta provocò disordini e qualche rissa in platea.
A Milano nel '66 nel piccolo elegante palcoscenico di Palazzo Durini il gruppo propose una scenografia umana di corpi ammassati, immobili e stretti l'uno all'altro, come una nevrotica attesa di forme umane che assumeva toni muti e violenti d'una provocazione.
Prima della rappresentazione era stato distribuito al pubblico un volantino dove era scritto:
"Questo è teatro libero. Il teatro libero è inventato dagli attori mentre recitano. Il teatro libero non è mai stato provato. Abbiamo tentato di fare teatro libero. Qualche volta non riesce. Niente è mai la stessa cosa.

Il Living Theatre "

Il pubblico dopo un poco fu preso da una forma di isteria e mentre qualcuno chiamava la polizia e fra gli spettatori divisi in "bande" la gente più disparata si picchiava divorata dalla nevrosi del quotidiano e incapace di sostenere un'attesa, garbatamente gli attori abbandonavano la sala. Quando arrivarono le forze dell'ordine Jiulian e Jiudith e i ragazzi erano a cambiarsi.

I gruppi di ricerca italiani dichiareranno d'essersi ispirati a questi "nodi" stranieri, episodi importanti della sperimentazione internazionale che tuttavia non hanno snaturato l'avanguardia nostrana, avnguardia autarchica d'attore.
Due modelli comunicanti svilupparanno teorie antropologiche sul lavoro dell'attore sono rappresentati da Jerzy Grotowski (I933) e dal suo allievo Eugenio Barba (I936).
Jerzy Grotowski, regista e operatore teatrale polacco, si formò all'Istituto Superiore Statale per il Teatro di Cracovia e studiò arte drammatica a Mosca e poi in Cina.
Nel I957 fece in Polonia le sue prime esperienze di regia, allestì "Le sedie" di Ionesco, a questo spettacolo seguirono "Gli Dei della pioggia" e nel '59 "Zio Vanja". Nello stesso anno fondò il "Teatro Laboratorio I3 Rzedow di Opole" che nel I965 trasferì a Wroclaw dove prese home di "Istituto di Ricerca sul metodo di recitazione", il "Teatro Laboratorio" ha cessato la propria attività nell'agosto I984 quando il portavoce del gruppo convocata la stampa ha diramato un comunicato secondo cui il lavoro s'interrompe perchè "non sussistono gli stimoli e le sollecitazioni che dalla fondazione hanno determinato l'itinerario di ricerca".
Grotowski propone teatro della sublimazione, delle radici dell'essere, la scoperta delle emozioni primitive dell'uomo, teatro di raccoglimento, teatro di pochi, un rito propiziatorio delle magnificenze umane, una liturgia teatrale che si consuma in un cerimoniale povero.
Anche se può apparire poco chiaro la concezione Grotowskiana dell'arte drammatica ci richiama oltre che ad Artaud, a Majerchol'd e Stanislawskij.

La parentela con Artaud deriva dal privilegio della "grande emozione", emozione violenta che deve avvolgere lo spettacolo, corrente che si sostituisce all'ideologia nel corpo della spettacolazione, allo slogan del teatro politico-propagandistico.
Con Mejerchol'd Grotowski ha in comune la libera regia, regia creativa e partecipante, metodo di uso della materia testuale al servizio dell'idea spettacolare.
Da Stanislawskij propositore e fautore del "grande spettacolo", di allestimenti sontuosi, di scenografie come quadri"viventi", imitazioni meglio identificazioni della realtà rappresentata che sono negazione dell'estetica grotowskiana, il regista polacco prende la "tensione emozionale", la commozione dell'idea spettacolare.
Stanislawskij evoca le passioni della vita, turbinio psicologico dei suoi personaggi e del suo pubblico abbandonato romanticamente, Grotowski evoca la trascendenza"metafisica", la commozione per il rito, commozione intensa del pubblico poco numeroso che raccoglie attorno al luogo deputato-altare.
Il teatro-laboratorio si avvale del lavoro di gruppo di Ludwik Flaszen (I930) cofondatore, critico e teorico di teatro, di Jerzy Gurawski (I936) architetto e scenografo, di Waldemar Krygi (I928) disegnatore, costumista e scenografo, di Jozef Szajna (I9 scenografo e regista e poi degli attori Ryszard Cieeslak (I937) memorabile interprete del Principe costante, Zbigniew Cynkutis(I e Antoni Jaholkowski (I93I), Rena Mirecka (I934) e Zygmunt Molik (I930) protagonista di "Akropolis" nel ruolo di Giacobbe.

Il teatro laboratorio vinse nel '68 a Belgrado il Festival mondiale dell'avanguardia teatrale, poi gradatamente il gruppo deviò la spinta iniziale in numerose diramazioni di ricerca che gli stretti collaboratori di Grotowski proponevano, è certo che l'arresto della spinta propulsiva sia scaturito dalla tendenza al "grotowskismo" che il regista polacco prima ha ignorato e poi ha sconfessato pubblicamente.

Più volgare il tentativo di usare il suo nome come sigillo di garanzia per l'apertura di decine di scuole di teatro in europa, dove all'insegna del misticismo e di riti iniziatici da club privato si propose il teatro "alla Grotowski".

Del fertile lavoro di Grotowski resta la memoria di storiche edizioni del "Mistero Buffo" di Majakovskij ('60), di "Antenati" ('6I) di Mickiewiewicz, de "L'idiota" di Dostoevskij, di "Acropolis" di Wispianski, del "Faust" di Marlowe ('63) per citare le prime opere che ottennero consensi e sollevarono discussione attorno al gruppo, delineando una tendenza che senza provocare scandalo mise in discussione l'idea comune di teatro e teatralità.

A quegli allestimenti seguirono le esercitazioni sull'amleto da testi di Shakespeare-Wyspianski e lo spettacolo forse più conosciuto "Il principe costante" di Calderon-Slowacki ('65) e "Apocalypsis cum figuris" ('68), la più complessa messinscena di Grotowski.

Eugenio Barba fu allievo del regista polacco e dopo l'esperienza al teatro laboratorio si trasferì ad Oslo dove il suo "Odin Teatret" mosse i primi passi e in Danimarca dove l'attività si affermò sotto il nome di "Laboratorio interscandinavo per l'attore".

Barba non ha mai lasciato il terreno di Grotowski, nel senso che non ha negato alcuna teoria del maestro ma ha scelto di privilegiare un aspetto scientifico della ricerca come all'interno del gruppo forse non gli sarebbe stato possibile. Il suo teatro si può definire teatro "povero" ma alla mancanza di un"vero"apparato scenico, di maschere ed elementi scenografici, alla sublimazione del rapporto attore pubblico nell'iterazione rituale si aggiunge la volontà d'indagare nell'uomo per una coscienza lucida, in Barba possiamo dire di trovare il "congelamento" dell'emozione grotowskiana.
In circa dodici anni di ricerca Eugenio Barba e il suo gruppo hanno realizzato quattro spettacolazioni: "Ornitofilene" (1965), "Kaspariana" (1967), "Ferai" (1969), "Min fars hus" (La casa del padre, dedicato a Dostoevskij) del '72.
Gli spettacoli rispettavano modello di teatralità lirica e in qualche caso di totale abbandono alla poesia, dove l'uso delle voci come colonna sonora e i cori esaltavano i toni d'una invocazione alla libertà e alla vita, alla forza dell'uomo.
L'impegno del gruppo ha avuto poi una svolta "sociale", di denuncia della condizione repressa e costrittiva cui sono relegati dal sistema milioni di uomini, teatro delle minoranze e degli emarginati.
Barba riesce così a portare il suo teatro pure nei bassi del salernitano e nei paesini dell'irpinia conciliando il recupero dell'espressività popolare con un modello di teatro che incontri biologia e antropologia.
Questo intendimento è forse il suo merito maggiore, perchè il corso della ricerca non porti all'astrattismo egli si assicura di mettere radice popolare al teatro "scientifico".

Barba ha poi ripreso il suo itinerario curando direttamente o indirettamente le sorti dell'ISTA (International school of Theatret Anthropology) che ha sede dal I980 a Bonn.
L'intervento di sollecitazione popolare nei piccoli centri agricoli e industriali dell'Italia meridionale e poi il tentativo dell'ISTA che coagula esperienze orientali e occidentali di ottimi maestri di teatro e poi una équipe scientifica di docenti di Antropologia, psicolinguistica, psicologia di gruppo, storia e pedagogia teatrale, semiologia del teatro, provenienti dalle Università che ad oriente e occidente avevano aderito all'iniziativa, sono testimonianza di onestà dell'intellettuale.
E' tuttavia difficile cogliere il senso di tanto lavoro nei labirinti delle argomentazioni di ricerca.
Il programma dell'ISTA (vedi "La scuola degli attori" Ed.USHER a cura di Franco Ruffini) riferisce tra l'altro di "Relazioni tra l'innato e lo acquisito nel corso dell'ontogenesi" cioè la definizione di quanto è innato e acquisito nella serie di stadi successivi e di progressivi cambiamenti che l'ovulo e quindi l'embrione attraversano per dare origine all'individuo, di "Neurobiologia dell'apprendimento" cioè di uno studio del ramo della biologia che ha per oggetto il sistema nervoso e gli organi nervosi contenuti nella teca cranica in relazione all'acquisizione di una o più cognizioni di ordine teorico pratico, poi ancora di "Fisiologia", "Biologia comportamentale", "Psicopatologia", "Variabilità genetica", fino alle più accessibili materie dell' "Acustica", della "Linguistica", dell' "Antropologia".
Su questi argomenti presso la I° sessione tedesca dell'ISTA sono state fatte proiezioni, dibattiti, relazioni conclusive che gli intervenuti hanno tenuto partendo dal proprio specifico di competenza.

Cinquanta attori provenienti da ventitre paesi diversi hanno fatto esperienze di training individuale e di gruppo e ricerca pratica nella comunicazione espressiva del corpo e dei suoni, li guidavano pedagoghi dell'Opera di Pechino (Cina), della "Danza Orissi" (India), del "Teatro Danza di Bali" (Indonesia), della "Danza Buyo"(Giappone), dell* "Odin Teatret", e lo stesso Barba.

Per tanto tempo il teatro di parola ha relegato all'immobilità e quindi ad un "silenzio" il corpo e questa sembra la"festa del corporeo" dove lo spazio è infestato di linee e le assi dell'anatomia dell'attore sono figurazioni espressive, termini d'un linguaggio d'arte ignorato per secoli.

Lo studio qui è puntiglioso le cadute e gli stacchi si misurano in ampiezza e meticolosa è l'attenzione che si rivolge ai tempi della figurazione.

Moto e riposo, contrazione e rilàssamento, energia psico-motoria, energia fisica e psichica, energia cinetica ed energia potenziale, tutto questo e molti altri motivi di ricerca vengono impressi sul modello orientale di teatro, sul modello antico del teatro dell'Asia orientale, come sul teatro di prosa e lirico dell'area culturale/ europea.

L'ISTA non ha attività costante ma è sede laboratorio di seminari, meglio,aperta ai seminari internazionali di espressività teatrale, forse la definizione più propria a tanto lavoro indirizzato ad una collaborazione inter-disciplinare che non trova riscontro nelle Università e nelle scuole teatrali.

Dicevamo dell'onestà di Barba perchè questa sua agitazione teatrale non ha sbocchi di mercificazione del prodotto e quindi la strada che percorre il ricercatore non è facile ne conveniente.

Il suo lavoro resta tuttavia emarginato e coinvolge una cerchia di intellettuali interessati a questa tendenza del teatro scientifico. Ricorrono i nomi degli italiani Franco Ruffini e Ugo Volli (Università di Bologna), Ferdinando Taviani (Università di Lecce).
La sua esperienza migliore rimane il mese di permanenza a Capigliano Salentino dove con la"partecipazione"il gruppo portò lo spazio progettuale"teatro" a persone che **non** avevano veduto mai nulla di simile ed in modo semplice occupando le strade e le piazze nel bisogno di intendersi, saltati gli schemi preordinati e le considerazioni teoriche, fece teatro di piazza, festa popolare.
Tornando agli anni sessanta,in Italia si distinse il lavoro del "Gruppo '63" dei poeti Nanni Balestrini, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Alfredo Giuliani, Giordano Falzoni.
La linea comune dei poeti era quella d'usare il teatro per verificare la forza della provocazione della poesia proposta direttamente in una dimensione appunto teatrale.
Il teatro strutturalmente era lirico-poetico, logorroico e liberatorio, teatro che si affidava alle voci, alla musica e ai cori, e qui possiamo cogliere un invito e forse uno stimolo alla "musicalità" che più avanti Carmelo Bene farà questione centrale della ricerca d'attore: il recupero dello "spirito della musica" nicciano.
Il teatro di Sanguineti, raccolto da Feltrinelli nel maggio '69 in un volume che comprende le quattro sintesi teatrali:"K" ('59), "Passaggio" ('6I/'62), "Traumdeutung" ('64), "Protocolli" ('68), è forse la massima espressione di poesia "teatralizzata" che il gruppo abbia offerto e per questo un ibrido letterario, esteticamente "impuro" ma divertente.

Riprendiamo da "Protocolli", atto breve per sei voci, due maschili, due femminili e due bianche, un intervento della prima voce femminile che può dare il senso di questa testualizzazione drammatica.

"Schiacciati gli occhi, nel buio, sfregateli con le dita, adagio, adesso che siamo qui per riposare, in questa oscurità che è così completa, tutta, che noi ce la guardiamo come se fossimo due morti, e non vediamo, invece,niente naturalmente, niente. Perchè non serve niente, davvero, che tu ti tieni gli occhi spalancati, tu che non puoi vedere che questo niente, adesso, invece. Ma se tu fai così con gli occhi, che te li schiacci e te li sfreghi come dico io, ma adagio, é ancora molto meglio che se tu te lo guardi, il mondo, anche quando tu sei nel giorno, così nella luce, nel sole. Perchè quello che tu vedi, se fai così con gli occhi, sono proprio i colori delle cose, soltanto,e cioè proprio i colori del mondo, come dici tu. Ma questo,io ti dico che è un cielo che è più cielo del cielo, questo che tu ti vedi dentro gli occhi, e anche il fuoco, poi, quello è un altro fuoco, che è com quello che tu potrai vederti soltanto quando sarai morto, e che forse è quello che tu tivedevi prima di nascere, quel fuoco, quando tu non eri ancora niente, appunto, e non c'erano che queste immagini, allora, ma come un po' vaghe, così, delle cose, ma anche più vere, però, tanto, e più inquiete, e io voglio dire, insomma più vive. Perchè poi, vedi, cambiano sempre.Certo, è un po' come un caleidoscopio, si capisce, sevuoi, quando tu te lo giri tra l dita,così. Ma qui,però, non c'è niente che sia così geometrico, è così duro, insomma.Qui tutto è tutto molto molle,invece.E poi sto caleidoscopio, in fondo,tu ce l'hai dentro, e le cose che tu vedi, dentro, e cioè queste forme,questi colori che ti cambiano pre, tu non losai, veramente, tu, dove sono.Perchè poi non sono

"veramente, dentro di te, e non stanno poi nemmeno fuori, niente. Perchè questi colori, vedi, se poi tu, in fondo, sei tu che li guardi, questi colori, dentro di te, fuori di te, non sappiamo, non so, e cioé é che questi colori sono te, ecco, perché tu sei questi colori, allora, e poi non c'é altro, non sei altro, tu niente."

(Da "Teatro" di E.Sanguineti-Ed.Feltrinelli)

Qui la poesia drammatica è epifania del linguaggio lessicale prima che strutturale, è l'assieme di parole che produce un primo effetto e poi viene la scoperta d'una struttura predeterminata, rigorosa nelle sue "fughe", equilibrata con maniacale perizia, dove il soggetto ribattuto, echeggia solenne. Questo non é certo teatro semplice ed é destinato a coinvolgere chi ha facoltà d'abbandonarsi nei labirinti delle allitterazioni.
Le regie di Luigi Gozzi, Toti Scialoja e Piero Panza resero efficacemente le intenzioni del gruppo che rimase confinato alla sperimentazione visualizzata della poesia.
Il I965 é un anno importante, si ha notizia dell'ultimo allestimento di Piscator a Berlino, dell'affermazione in Cecoslovacchia di Otomar Krejca (I92I) che già affermatosi come attore e regista aveva fondato a Praga il teatro "Za Branau" un gruppo prestigioso che fece tournèe in Europa con spettacoli che si avvalevano delle scenografie d'un vero talento,

l'architetto Josef Svoboda (I920).
La cultura dell'est europeo risente ancora dell'opera di Kafka, lo scrittore che aveva saputo raccontare fra magico e reale la condizione dell'uomo condannato e tradito dal suo destino, opera che a teatro era giunta attraverso Gide e Barrault con i rifacimenti di "Il processo" (I924) e "Il castello" (I926) che dal '47 fecero giro in Europa per diverse stagioni.
In fatto di avanguardia testuale una delle voci più autorevoli negli anni '50 e '60 dell'est europeo è quella di Witold Gombrowicz (I904-I969) scrittore di novelle, racconti e commedie che alcuni assoggettano all'area culturale dell'assurdo o del meta-assurdo per lo spiccato gusto "onirico" che distingueva alcune di esse.
In Italia la sua commedia più conosciuta è "Operetta" (I967), una riuscita mescolanza di caratteri viennesi con elementi di struttura e contenuto che riportano alla "pochade" francese, incontro lessicale di due civiltà diverse.
Riprendiamo qui invece un brano da "Il matrimonio" (I946) rappresentato con successo negli anni cinquanta, un lavoro anticonvenzionale che rivela una ricerca fantastica, una tendenza verso l'astratto. E' l'inizio dell'opera ed è già un volo pindarico a cogliere lo spettatore.

"Un paesaggio cupo, disperato. Nella penombra,
frammenti di una chiesa mutila.

ENRICO
S'è alzato il sipario...Una chiesa incerta
una volta fuori luogo...assurdo soffitto...
abissi in abissi affondano con segno
sfere della sfera e pietra che si perde...
altare all'ingresso che non ha ingresso
l'altare deformato...o distante...
Inchiodato alla massa che si infrange e supera

nell'essenza del silenzio che è la sua essenza...
Nessuno.Niente.Solo io
solo io.
Solo io.
O forse non son solo; chissà cosa c'è dietro di me, chissà forse... qualcosa, qualcuno affianco, di fianco, al mio fianco, una specie di id... di idiota scatenato, sfrenato, di idiota idiotizzato, di idiotoccato, di idiotocco che tocca...e...(con spavento) meglio non muoversi...non muoviamoci...se ci muoviamo...lui pure può muoversi...e toccare (sempre più inquieto) oh, se qualcosa o qualcuno giungesse da qualche parte...da qualche parte, per esempio, ah! ecco! (Appare Giannetto) Giannetto!

GIANNETTO
Enrico!

ENRICO
Oh amico mio, non immagini che orribile sogno ho fatto!
un mostro orrendo mi è apparso,
volevo fuggire e non potevo!

GIANNETTO
Lo spezzatino che ci dànno a cena è un po' pesante e indigesto. Anch'io qualche volta ho degli incubi...

ENRICO
Ma tu, sei in carne ed ossa. A meno che tu, anche tu...non sia che un sogno...Da dove spunti?

GIANNETTO
Non so proprio."

(Da "Il matrimonio" di W.Gombrowicz-Trad.R.Guidieri)
EINAUDI EDITORE, Torino 1967

Il vortice lessicale ricorda omofonie e allitterazioni della pagina di Sanguineti che abbiamo appena scorsa.
Un gioco lessicale distintivo d'una corrente letteraria che nella drammaturgia del novecento trova proseliti ed imitatori, solo nei

casi in cui l'artefice riprende efficacemente una ritmica vocalizzata delle parole assume "corpo" drammatico.
Anche Fernando Arrabal (1933) é imputato di una visione onirica e d'una spregiudicata tendenza all'astratto in una produzione drammatica che negli anni sessanta ebbe rilevanza internazionale.
In Arrabal troviamo un abbozzo di codifica delle norme che regolano questa avanguardia testuale del teatro "onirico".
Nella prefazione di A.Schifres al volume "Teatro" di Fernando Arrabal, edito da "Milano Libri" nel '69, si leggono alcune dichiarazioni dell'autore che sono formulazione di un preciso riferimento teorico.
"(...) Nulla é umano se non é confuso e io faccio un teatro realista che rappresenta questa confusione" afferma Arrabal e poi ancora "(...) le situazioni si modificano, i personaggi, le idée sono intercambiabili, il mostro adombra la bellezza, il criminale racchiude in sé la santità, la vittima nasconde il boia".
Teatro dunque anti-ideologico dove la confusione non riguarda solo l'esprimibile ma anche le intenzioni dell'artefice, tranne quella della sperimentazione formale.
Fece allestimenti in Francia, paese che lo ha cresciuto e dove si è affermato come scrittore e autore drammatico e cinematografico, dove la sua famiglia proveniente dalla Spagna si era stabilita, autore dunque di formazione francese.
Arrabal ha pubblicato raccolte di teatro che mescolano il sacro al profano, sviluppando una fantastica del sentimento dai toni forti e decisi e abbandonandosi alcune volte a trovate"pacchiane". Si ricordano "Guernica"('59),"Il coronamento"(

"Il grande cerimoniale" (1964) e nel '69 una"orchestrazione teatrale" priva di dialoghi, legata al concetto di "movimento puro", di pura gestualità.
Tra avanguardie testuali e proposte innovatrici della regia e dell'interpretazione del tragico e del comico, si consolidano i modelli di teatralità di alcuni autori "isolati", di casi separati d'autori che hanno attinto a piene mani nella tradizione europea del novecento e hanno definito negli anni cinquanta e sessanta un proprio stile o una drammaturgia originale.
Il caso di Eduardo De Filippo (1900 - 1984) è il più importante nell'ambito di questi isolati, Eduardo autore e attore di enorme forza espressiva, debutta bambino con Eduardo Scarpetta e con lui lavora saltuariamente per qualche stagione assieme alla sorella Titina. A quattordici anni fa esperienza nel gruppo di Enrico Altieri, attore drammatico napoletano di grande fama, poi si specializza in ruoli da caratterista, recita a Napoli al Teatro Orfeo, al San Ferdinando e al Trianon.
Dal '13 al '20 lavora con continuità nella compagnia di Vincenzo Scarpetta, figlio di Edoardo e attore di buona levatura egli stesso.
Eduardo, magrissimo e bruttarello, dal viso osauto,è dotato di una carica umana dirompente, la critica sottolinea alcune sue prove e così anche al nord si comincia a parlare dilui come di un talento dialettale che riesce a far ridere e piangere.
Passano dieci anni di duro lavoro con Scarpetta e con altri capocomici e nel 1929 decide per il grande passo,assieme al fratello Peppino raggiunge Titina impegnata con la "Compagnia di riviste Molinari" e fonda il complesso "Teatro umoristico di Eduardo De Filippo con Titina e Peppino".

Il gruppo fa avanspettacolo a Roma nei locali del Cinema Ambasciatori, del Teatro Moderno, della Sala Umberto replicando in provincia e a Milano dove ottiene consensi del pubblico e della critica.
Nel I930 la compagnia interrompe la collaborazione col gruppo "Molinari" e si rifonda il complesso artistico con il nome"Teatro umoristico I De Filippo".
Nel I932 al Teatro Sannazzaro di Napoli il primo spettacolo"completo", secondo la concezione di spettacolo che si aveva all'epoca secondo cui l'atto unico non costituiva spettacolo completo, lo spettacolo dei De Filippo aveva titolo "Chi è chiù felice'e me?".
Fino agli anni della guerra Eduardo, Peppino e Titina mietono successi e riconoscimenti su tutto il territorio nazionale, Eduardo si dedica pure a molte sceneggiature per numerose pellicole,recitate assieme ai fratelli,tratte il più delle volte dai suoi lavori per il teatro.
Nel I944 Peppino lascia "I De Filippo" per lavorare in una rivista a Milano, i contrasti con il fratello si acuiranno fino alla rottura.
La guida assolutista di Eduardo non concede nulla al repertorio più leggero e brillante caro a Peppino, col passare del tempo le due strade saranno sempre più distanti. Peppino migliorerà la qualità del suo teatro in un recupero-imitazione dell'atellana, scrivendo farse d'ambiente rustico animate dai tipi e dai caratteri che il mestiere con gli anni gli consentirà di affinare, Eduardo inventa un repertorio drammatico e un linguaggio teatrale di naturalismo napoletano, una drammaturgia universale che si esprime in alcuni capolavori scritti in maggior numero negli anni quaranta e rappresentati

proprio negli anni cinquanta vengono celebrati i suoi meriti non tanto come interprete, strumento d'esecuzione al servizio del suo teatro, quanto come scrittore: egli è ormai considerato l'autore drammatico italiano più rappresentativo dopo Pirandello.

Formata la compagnia "Il teatro di Eduardo" nel '45 debutta con successo "Napoli milionaria" e rinnova i consensi ottenuti nel '3I per "Natale in casa Cupiello", fra il '46 e il '48 scrive e rappresenta "Questi fantasmi", "Filomena Marturano", "Le voci di dentro", seguiranno negli anni cinquanta "Mia famiglia", "Bene mio core mio", "De pretore Vincenzo", "Sabato, Domenica e Lunedì", e nel '6I "Il sindaco di rione Sanità".

Nel '54 con grande partecipazione della città e con le autorità in platea aveva inaugurato il nuovo San Ferdinando rileggendo attraverso un messinscena scritta appositamente per l'occasione "Palommella zompa e vola" di Antonio Pepito.

Eduardo in questi anni scrive pure delle poesie in vernacolo che spesso gli offrono spunto per le caratterizzazioni e le battute delle sue "maschere", le raccoglie in alcuni volumi che il pubblico mostrerà di apprezzare, sono: "Il paese di pulcinalla" (Ed. Casella, Napoli), "O'canisto" (Ed. Teatro San Ferdinando) e "Le poesie di Eduardo" (Ed. Einaudi, I975) una scelta curata dall'autore con l'aggiunta di alcuni inediti.

Il rapporto con il cinema, intenso prima della guerra, non é felice, di Eduardo la critica ricorda per bravura e senso della misura un episodio de "L'oro di Napoli" di Vittorio De Sica.

Per la televisione ha firmato uno sceneggiato ("Peppino Girella"), numerose riprese a teatro delle sue commedie e una fortunata serie di riletture della produzione Scarpettiana.
Ottantenne continua ad infoltire una produzione vastissima, la sua opera più recente è una trascrizione in napoletano della "Tempesta" di Shakespeare.
Insignito di tutti i premi che si possano assegnare ad un autore drammatico, investito da Sandro Pertini "senatore a vita", Eduardo dalla stagione di prosa 1983-1984 non compare in scena e firma delle regie per il gruppo del figlio Luca che cresciuto a teatro con la guida del padre è capocomico del solo complesso italiano cui è concesso di rappresentare il teatro di Eduardo.
Eduardo non è autore popolare come Viviani, non può considerarsi artigiano di teatro povero, in quanto ha trovato prima la notorietà per le sue doti d'attore e poi una propria identità di scrittura, vogliamo dire che la maturità del drammaturgo coincide con la possibilità di porgere il suo teatro senza risparmio di mezzi, privilegio che la sorte ha riservato a pochi.
Come interprete Eduardo è una forza della natura, strumento pregiato della sua arte, arte drammatica dal linguaggio scarno e sgrammaticato che esorta e stimola l'attore a mugugni, frasi smozzicate, piena partecipazione della mimica, il dialetto. Un dialetto scaltro di facile comunicativa non il napoletano ma l' "eduardiano" che dal napoletano borbonico prende alcuni elementi idiomatici e gioca solo con gli accenti strascicati, allentati, che invitano al rallentamento nella dizione della battuta, tempo teatrale che investe d'importanza superiore la parola.

Se si dovesse indagare la forma e il marchio contenutistico della drammaturgia di Eduardo, una prima obiezione potrebbe venire da questa tendenza ad "universalizzare" un linguaggio di radici popolari, un lessico vivo come il "napoletano" affidandosi ai contenuti alla rievocazione della città nei colori sbiaditi del tempo andato. La Napoli che riconosce codice d'onore oltre la legge, codice di umanità che trova buoni e cattivi nella"guapperia" e fra la gente bene. L'affresco eduardiano è espressione disincantata e malinconica d'un popolo oppresso che fra vicoli e bassi e mura domestiche raccoglie odio e amore e non si agita se non in una operosa disoccupazione o peggio alla propria distruzione, abbandonata ad un destino di sola speranza.
La speranza è cristallizzata in una vincita al banco lotto, in una grazia, in un atto generoso d'un ricco tollerante. Niente altro che questo può rimuovere, modificare e rinnovare la condizione disagiata dei poveri delle commedie di Eduardo che da questa ineluttabilità prendono senso tragico.
Teatro iper-realistico che raramente si concede alla fantastiea, si compie e si definisce nella celebrazione del quotidiano, di piccole smanie di vecchi e di ardori ed entusiasmo e cialtroneria dei giovani colti nella sfera individuale.
Riprendiamo di seguito due poesie che riportano la forma e i colori del suo teatro.

E allora bevo...(1973)

Dint''a butteglia/n'atu rito'e vino/è rimasto.../Embè/che fa/
m''o guardo?/M''o tengo mente/e dico:/"Me l'astipo/e dimane m''o bevo?/
Dimane nun esiste./E'o juorno primma,/siccome se n'è gghiuto,/manco
esiste./Esiste sulamente/stu mumento/'e chistu rito'e vino int''a

butteglia/E cheffaccio,/m''o pperdo?/Che ne parlammo a ffà!/ Si m''o perdesse/manc''a butteglia me perdunarria./E allora bevo.../E chistu surz''e vino/vence'a partita cu l'eternità!

L'"enemì" (1947-1953)

"Carmenella Benvenuto,/'a sapite,'a pezzecata,/'a nepote d''a malata/ca se cura l'"enemì"../ca pè bbia d''e svenimente/fa na cura rinfurzata ca si chiamma...ce l'ha data/nu dottore... Vitamì!/Fa miracule sta cura:/sò sserenghe introvinose ca nun songo dolorose...mò m''e faccio fà pur'i'!/Tengo sempe nu delore,/cumme fosse pesantezza.../na patàna e na stanchezza/c'accumencia dall'occì.../Dunque...E mò chi se ricorda/ che dicevo... Uh, santa Rita,/me sò proprio rimbambita!/'A vedite, l'"enemì"?"

(Da"Le poesie di Eduardo" Einaudi,Tor

Eduardo non crede all'ideologia ed il suo teatro si dimostra anti-ideologico, teatro che privilegia ragioni individuali e configura le masse come"paesaggio" d'una umanità varia, confusa, disordinata. L'umanità di Eduardo non ha connotato di classe, egli rifiuta di riconoscere al corpo sociale, è più marxiano che marxista ed in questo forse possiamo cogliere le causali del difficile rapporto con il P.C.I. che dopo una tranquilla militanza di molti anni s'interruppe bruscamente..

Maschera di intensa drammaticità, l'attore Eduardo è praticamente indiscutibile, marionetta di commedia dell'arte o fine dicitore, misurato e musicale, tragico che nell'ironia dipana il "nodo" della mimesi d'attore.
Espressione popolaresca di conflittualità drammatiche, Eduardo lascia intenso e vibrante messaggio di rispetto per l'uomo e le cose semplici.

Cronologia degli spettacoli scritti,diretti,interpretati da Eduardo

1929 "Prova generale" scritto con Peppino
1930 "Sik Sik l'artefice magico"
1931 "Pulcinella principe in sogno"
"E s'è nfucato'o sole"
"L'Opera dei pupi"
"Cento di questi giorni"
"C'era una volta Napoli"
"L'ultimo bottone"
"Natale in casa Cupiello"
1932 "Farmacia di turno"
"La voce del padrone"
"Addio,Nicò!"
"Gennariello"
"Io,l'erede"
"Tre mesi dopo"
"Chi è cchiu felice'e me"
"Ditegli sempre di si"
"Quei figuri di tant'anni fa"
"Parlate al portiere"
"Una bella trovata"
"Cuoco cuoco della mala cucina"
"Il tè delle cinque"
1933 "Uomo e galantuomo"
1934 "Il dono di Natale"
1935 "Sentieri ad ogni costo"
"Quinto piano, ti saluto"
1936 "La Speranza ha trovato un alloggio"
1937 "L'abito nuovo"
1938 "Pericolosamente"
1940 "La parte di Amleto"
"Non ti pago"
1941 "In licenza"
1942 "La fortuna con la effe maiuscola"
1945 "Napoli milionaria"
1946 "Questi fantasmi"
"Filumena Marturano"
1947 "San Carlino"
1948 "Le bugie con le gambe lunghe"
"Le voci di dentro"
1949 "La grande magia"
1950 "La paura numero uno"
1952 "Amicizia"
1956 "I Morti non fanno paura"
"Il successo del giorno"
"Mia famiglia"
"Bene mio core mio"
1957 "De Pretore Vincenzo"
1959 "Sabato, domenica e lunedì"

I96I "Il sindaco del Rione Sanità"
I962 "Il figlio di Pulcinella"
I965 "L'arte della commedia"
I967 "IL contratto"
I970 "Il monumento"
I97I "Ogni anno punto e a capo"
I974 "Gli esami non finiscono mai"
I980 "Il berretto a sonagli" - Versione napoletana del testo di Luigi Pirandello
I984 "La Tempesta" - Traduzione in Napoletano antico dal testo di William Shakespeare - Premio della critica I983-I984

"IL CINEMA"

I932 "Tre uomini in frack"
I934 "Il cappello a tre punte"
I935 "Quei due"
I937 "Sono stato io!"
I938 "Ma l'amor mio non muore"
I942 "Casanova farebbe così"
"Non ti pago!"
I944 "Ti conosco, mascherina!" - Regia di Eduardo
I950 "Napoli milionaria" - Regia di Eduardo
I95I "Filumena Marturano"
I952 "I sette peccati capitali" - Il primo episodio è scritto, diretto e interpretato da Eduardo
I953 "Napoletani a Milano" - Regia di Eduardo
I954 "Questi fantasmi" Regia di Eduardo e interpretazione di Renato Rascel
"Tempi nostri"
"L'oro di Napoli"
I956 "Cortile"
I958 "Fortunella" da un soggetto di Flaiano e Pinelli per la interpretazione di Giulietta Masina
I966 "Spara più forte, non ti capisco" - Regia di Eduardo

"LA TELEVISIONE"

I975 "Quattro commedie di Vincenzo ed Eduardo Scarpetta"
I976 "Peppino Girella" - Originale televisivo
I984 "Cuore" - Partecipazione d'attore

Le più importanti commedie di Eduardo sono state registrate dalla RAI radiotelevisione italiana.

Peppino De Filippo (I903-I98I) attore di forte temperamento, versatile e capace nel comico e nel tragico, si formò nella compagnia di Eduardo Scarpetta.
Dal '45 staccatosi dai fratelli Eduardo e Titina fece compagnia da solo e fu capocomico per oltre trentacinque anni, a sostituirlo alla guida della compagnia è ora il figlio Luigi.
Peppino ebbe successo e soddisfazione dal cinema, girando numerosi films in coppia con Totò (nome d'arte di Antonio de Curtis,I898-I967) per la regia di Mario Mattoli(I898) con le sceneggiature di Vittorio Metz(I904-I984).
Nel '5I fu protagonista di "Luci del varietà" con la regia di Federico Fellini ed Alberto Lattuada e nell'alternare cinema buono a molto cinema di consumo,egli continuò a scrivere teatro.
Sviluppando autonomamente un suo discorso d'attore ed autore non sempre coerente colse un grande successo di pubblico in televisione in "Canzonissima"(I968) nella interpretazione macchiettistica di "Pappagone".
Più avanti la RAI gli dedicò un ciclo di commedie, titolato "Il teatro di Peppino" che proponeva le sue farse rustiche e quelle delicate e vagamente oniriche del figlio Luigi.
A teatro sul finire degli anni settanta fu protagonista di una storica edizione dell'"Avaro" di Molière, che molta parte della critica definisce la più riuscita caratterizzazione del celebre personaggio molieriano di questa generazione di attori e dobbiamo considerare che,fra gli altri, si sono cimentati nei panni dell'avaro Mario Scaccia, Paolo Stoppa, Franco Parenti.

Talento d'attore disordinato, fautore del teatro come intrattenimento, Peppino aveva virtù innata d'animalità dell'istrione e accordava naturalmente il gesto alla parola, fu conservatore ancorato a codici di antica teatralità e non fu apprezzato quanto meritava.

Fra le commedie ricordiamo "Il piccolo campo" che riassume i motivi ricorrenti del suo teatro. In essa tornano le tipologie delle fabule greche e latine, il burbero avaro, lo sciocco, il servo maltrattato, gli innamorati; i tipi si agitano su un'esile traccia testuale d'argomento rustico, c'è un antico tesoro oggetto di contesa, una terra da spartire e il senzadio brontolone contrapposto ai sacerdoti e alla chiesa.

Questo era il teatro di Peppino, teatro d'ispirazione popolaresca ma scritto con agilità linguistica e varietà e fantasia lessicale.

Dario Fo (I926) è da considerare estraneo alle avanguardie (testuali e della scena) che negli anni cinquanta e sessanta animarono il panorama teatrale.

Pur con alcune riserve, nel panorama di drammaturgia che abbiamo sin qui osservato Fo è l'unico caso d'autore di teatro civile e contemporaneo.

Dario Fo e Franca Rame (I929) senza soste da trentanni propongono teatro "diverso" non rivoluzionario come il più sprovveduto dei critici si fermerebbe a giudicare ma "rivoluzionato", cioè fuori dalla logica di classe dettata dai privilegiati, teatro che usa un linguaggio testuale e scenico"popolare" che nasce e cresce fra i semplici.

Cominciarono con Giustino Durano (1923) e Franco Parenti(1921) già affermatosi per alcune gags radiofoniche e per aver partecipato ad alcuni allestimenti con la compagnia del piccolo teatro di Milano (1947).
Il loro primo spettacolo è datato 1953-1954, aveva titolo "Il dito nell'occhio" ed era stato scritto a sei mani da Parenti, Fo e Durano. Questa loro era una triplice dell'entusiasmo e del talento e pur giovani facevano sul serio girando avventurosamente fra teatri, palchi pericolanti e piazze di città e paesi della padana.
Bianca Fo Garambois, sorella di Dario e di Fulvio (oggi amministratore del Teatro Stabile di Roma) nel suo quaderno di ricordi "La ringhiera dei miei vent'anni" (Ed.Einaudi) racconta delle acrobazie verbali nel gioco d'improvvisazione dei monologhi del "poer nano" di Fo giovane.
La famiglia abitava una casetta sul Lago Maggiore e i Fo, Bianca Fulvio e Dario si formarono negli ambienti di Brera, dell'accademia e del liceo artistico fra poeti, pittori, attori che si ritrovarono adulti ad animare l'arte e la cultura del dopoguerra.
Al"dito nell'occhio" seguirono nel '54-'55 "Sani da legare" (Parenti-Fo); nel '58-'59:"Ladri manichini e donne nude e Comica Finale"; nel '59-'60: "Gli arcangeli non giocano a flipper"; nel '60-'61: "Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri"; nel '61-'62 : "Chi ruba un piede è fortunato in amore".
Nel '62 lavorarono Franca e Dario assieme in "Chi l'ha visto?" per il secondo canale RAI e dal consenso che questo spettacolo di satira riscosse nella borghesia illuminata conseguì il contratto come animatori ed intrattenitori per il programma di punta della prima rete: Canzonissima.

Il rapporto con l'ente televisivo fu breve e si risolse in un distacco traumatico che portò l'allontanamento della coppia Fo-Rame che dopo vent'anni di tensioni anche processuali venne interrotto con la messa in onda di un ciclo di alcune commedie.
Durante la "Canzonissima" del '63 Fo e la Rame furono richiamati da alcuni alti funzionari democristiani ad un comportamento entro i limiti dettati dalla gestione dell'ente.
Si applicarono nuovi tagli ed una impostazione più rigida del programma e questo provocò la immediata reazione dei due attori che abbandonarono in tronco la trasmissione, rompendo gli accordi contrattuali e versando un contante di ventisei milioni di penale, per essere poi citati dalla RAI per trecento milioni di danni.
Continuarono invece felicemente il loro cammino a teatro con la produzione di "Isabella tre caravelle e un cacciaballe". Seguirono nel '64-'65 "Settimo:ruba un po' meno"; nel '65-'66: "La colpa è sempre del diavolo"; nel '66-'67 : "Ci ragiono e canto" e "La passeggiata della domenica"; e nel '67-'68 : "La signora è da buttare".
Tutta una serie di esperienze successive scollarono dal loro repertorio le vestigia dell'avanspettacolo per definire la "costruzione" di giullarate e cineserie di teatro popolare e una colta propaganda del teatro dei semplici.
Le strutture che gli si offrirono furono le "case del popolo" e i locali della forza"eccellente" dell'associazionismo ricreativo della sinistra: l'ARCI.

Quando la compagnia trovò contatto con la realtà delle masse, che ignoravano cosa fosse il teatro, l'effetto sommergente d'una spinta di base portò disagio ed imbarazzo ai responsabili di quelle strutture che si sentirono"superati" da quella risposta, superati politicamente cioè nella dialettica che una simile partecipazione era in grado di produrre.
Prendere distanza dalla sinistra storica significava anche rinunciare ad agevolazioni rilevanti così la scelta di Dario e Franca alimentò all'interno della compagnia "Nuova scena" tensioni e turbamento cui seguì inevitabile la scissione in gruppi e lo scioglimento di compagnia.
Così nacque il collettivo di lavoro "La Comune".
Migliaia di denunce per vilipendio alla religione, per insulti a un capo dello stato straniero (presidente americano), aggressioni, attentati, arresti, il sequestro di Franca Rame non hanno scalfito la vena inesauribile di questo autore drammatico, la lucidità nella ricerca e neppure allentato il suo"nodo" con la realtà di tutti i giorni e con la gente.
Tradotto e rappresentato in tutto il mondo Dario Fo dal settanta ha fatto teatro cronaca, basti ricordare "Morte accidentale di un anarchico" (ripresa d'una morte "sospetta" d'un anarchico italiano in america, in concomitanza con il caso Calabresi-Lotta Continua per la morte di Pinelli).
Come trascurare il suo "Mistero Buffo" farsa carnascialesca di argomenti religiosi d'un giullare"illuminato e illuminante"; poi ancora "L'operaio conosce trecento parole, il padrone mille per questo lui è il padrone" oppure "Vorrei morire anche stasera se dovessi sapere che non è servito a niente"; opere che contengono già espressa nel titolo una esortazione alla dialettica e alla partecipazione o il monito severo alla classe politica come

in "Tutti uniti, tutti insieme ma scusa quello non è il padrone?".
Poco prima della consultazione elettorale del '75 destò impressione vivissima l'allestimento di "pronto intervento" di "Fanfani rapito", allestito in pochi giorni e rappresentato per la prima volta a Milano il 5 giugno alla Palazzina Liberty occupata dal collettivo.
Il Fanfani di Fo è un essere deforme, un nano ammiccante, uno gnomo in tight ottenuto col trucco medioevale di segmentazione e sdoppiamento come nella tecnica Bun-raku di anti-illusionismo della fascinazione.
Il piccolo mostro suona non parla, frigna,si lamenta, cole bambole di pezza e porcellana gracchiano frasi smozzicate, questo senatore letto da Fo è petulante, brutto, partoriente in una sala parto-aborto quando come una mamma partorisce Almirante.
Si comincia con un monologo confessione che vede il sequestrato rievocare l'Italia della ricostruzione e De Gasperi. Andreotti poi telefona dichiarandosi responsabile del sequestro avvenuto per tamponare la prevista "falla" della consultazione del I5 giugno ma Fanfani lo apostrofa : "Sono piccolo e allora perchè non ti fai rapire tu che sei pure gobbo!".
Arriva il medico e per provocare raccapriccio nell'opinione pubblica decide d'amputare un orecchio al senatore (secondo il macabro rituale del rapimento di Paul Getty III°).
Giunge notizia che anche Andreotti è stato rapito e che a lui verrà amputata la gobba: gobba e orecchio saranno i simboli della campagna elettorale democristiana.
Fanfani intanto viene portato in clinica,dove partorisce fra stenti e supposte cinesi un burattino in Fez e camicia nera,

assieme al federale escono dal senatore due carabinieri che sparano contro l'operaio che doveva riparare la pompa a ossigeno che servirebbe a Fanfani e così Fanfani muore.
Nel quadro seguente troviamo l'affresco naif d'un paradiso per nulla conciliante, con il cantastorie Ciccio Busacca ad impersonare un Dio mafioso e arrogante che dice al senatore "Tu sei troppo una chiavica, io ti sfascio di nuovo" e in una pentola ribollente istruisce un processo a Fanfani.
Ad ogni bugia l'arangelo Michele gli sbollenta il palmo della mano mentre la Madonna avvolta in uno scialle nero gli ripete: "Non farmi tirare Madonne come nel '48!" ed è questa una figura preminente che ci riporta a quelle donne belle di coraggio, alle popolane dei drammi brechtiani.
Il finale è impetuoso, si leggono come i numeri del lotto i voti e il crollo D.C. e si dichiara il cattivo uso che la sinistra storica farà dei voti senza che nulla cambi.
La madonna canta la rivoluzione mentre il papa è fuggito in Svizzera ed è stato travolto da una tempesta di neve e nel pieno dell'esortazione ecco che il senatore si sveglia da quello che è stato solo un sogno.
Festa, piazza e lotta paiono temi svolti ma la visione ludica e infantile del "Fanfani rapito" è utile per chiarire uno dei meriti maggiori di questo autore.
Il "Fanfani rapito" è espressione drammatica dei tempi, dimostrazione agile e funzionale della catalizzazione nel teatro di Fò di umori ed informazioni del tempo che egli vive e rappresenta, teatro di contenuti che, sotto un vestimento lessicale vario, riconosciamo come "fermenti vivi".
Fo è straordinario in questo, che si condividano oppure no

gli stimoli e le sollecitazioni di lotta e il metodo di perseguire gli obbiettivi di classe, egli è capace di decodificare la realtà e il proprio pensiero mediante tecniche teatrali.

Una tappa importante del lavoro di Dario e Franca fu certamente, dopo "La marjuana della mamma è la più bella" e "Parliamo di donne", lo spettacolo "Tutta casa, letto e chiesa" del '77-'78 cui seguirono i monologhi da "contastorie" di Dario, "Storia della tigre ed altre storie" e "Clacson, trombette e pernacchi".

"Tutta casa, letto e chiesa" scritto da Dario e Franca fu interpretato con bravura dalla Rame e rappresentò un evento di costume più che uno spettacolo, un avvenimento culturale che andava oltre l'aspetto tutto e teatro.

Lo spettacolo fu pensato, scritto e replicato in un momento di intensa partecipazione femminista e il movimento delle donne contribuì all'allestimento in fase organizzativa e di dibattito praticamente in ogni parte d'Italia.

Lo spettacolo si risolse in una sorta di manifesto teatrale di quella corrente emotiva di ribellione ad una cultura ed una storia volte al maschile che relegava (ma si potrebbe sostituire il presente all'imperfetto) la donna al ruolo di fattrice e serva tra i semplici e di "bambolina" servizievole fra i privilegiati e comunque beatificata e canonizzata nella vocazione di "mamma".

Franca Rame non è attrice della voce o del corpo ma ha saputo fare tesoro dell'insegnamento dei genitori che recitavano nelle piazze modeste di paese e nei granai o su palchi improvvisati drammi carichi di sentimento o farse rusticane.

Dopo l'esperienza di "Tutta casa, letto e chiesa" la Rame è sta-

ta giustamente riconosciuta attrice di talento ed intrattenitrice capace di mescolare le battute alla critica delle stesse con il dialogo con il pubblico.
L'ultima esperienza di Franca è ancora su un testo scritto assieme con Dario: "Coppia aperta" del I984.
Una rilettura ironica del costume della coppia "italiana", la coppia illuminata, la coppia aperta che secondo Fo e la Rame è un'utopia bella e buona del rapporto a due.
Dopo "L'opera dello sghignazzo" (I98I) lo spettacolo più recente di Dario è stato "Il fabulazzo osceno" (I984).
Una ripresa degli argomenti della "Cronica" di Anonimo Romano, un trattato trecentesco di storia sui fatti di Roma antica scritto in volgare"romanesco". Dario ha tradotto recuperando la lingua dei fabulatori medioevali della Padana.
Egli poi riprende la fiaba di Luciano di Samosata "Lucio e l'asimo" (II°sec.d.C.) colta e raffinata poetica dell'erotismo più bella nell'allegoria e nello stile della più pacchiana e successiva favola di Apuleio.
Dario quando recita si sbraccia, gioca, solletica, diverte e si diverte di quello che racconta.
E' l'esaltazione dello spirito giullaresco popolare ed è tutto detto con tanta agilità e scioltezza da sembrarci spontaneo, naturale ed invece Dario Fo è probabilmente il più tecnico fra gli attori del novecento.
Quanti lo conoscono sanno che dietro la cialtroneria dell'istrione c'è la dovizia del particolare, la curiosità del dettaglio in una parola la "pignoleria" per ogni cosa che riguardi il lavoro.
Riprendiamo di seguito l'intervista rilasciatami in occasione della"prima" della seconda edizione fiorentina del suo "Fabulaz-

zo osceno" per il quotidiano "Paese sera" di Roma.

"Dario con i grandi occhi spalancati e i tratti del viso che segnano spigoli e pieghe della "maschera", appare come un rapace sul nido, osserva il pubblico ed è seduto comodo su una sedia dell'ingresso del Teatro Tenda di Firenze. E' cordiale come sempre e garbato ma come detto è la sua stessa figura a portare segnali di forza e fertilità violente. Parliamo di lavoro, di questo suo ostinato "ricercare" e poi sul palcoscenico, ancora una volta, come tutte le volte, da giullare secondo una tradizione popolare che altri hanno dimenticato o non hanno conosciuto perchè a teatro questo è il tempo in cui la gagliofferia ha il sopravvento sull'intelligenza.
Accenna a questa ripresa del "Fabulazzo osceno".
"Il fabulazzo è un genere di racconto giullaresco di origine Franco-Provenzale, i fatti dello spettacolo sono quelli citati nella "Cronica" di Anonimo romano, riferiti alla rivolta del popolo di Bologna e alla cacciata del Legato, dei papalini e dei nobili nell'anno 1334. La lingua è quella dei fabulatori medioevali, un insieme di dialetti padani insomma lo sproloquio del "Mistero Buffo".
Dario, ad un giovane che voglia fare teatro quali prospettive si offrono? Cosa pensi della "bottega" di Gassman?
"Gassman è uno che ha mestiere, uno che può insegnare. Ora della scuola non so dirti dirti perchè non ho informazioni sufficienti per giudicare. Oggi comunque per un giovane che voglia cominciare è molto difficile, molto più difficile che una volta".
Le scuole possono dare ad un attore bagaglio sufficiente di professionalità?
"Secondo come si lavora, questo nostro mestiere chiede una tecnica e non credere che l'improvvisazione [illegible] una tecnica. Ecco la scuola dovrebbe "formare". Il problema, a quanto ne so io, è che vengono applicati criteri selettivi. Bisogna "aprire" questo discorso della formazione. E' una necessità educativa e di cultura prima che dello specifico teatrale".
Qual'è il vostro programma nella stagione?
"Ora siamo a Firenze poi andremo a Milano, in marzo saremo in Spagna, in Aprile in Brasile, Venezuela, Columbia, Argentina; in estate i seminari alla Libera Università dello spettacolo di Jacopo nei pressi di Gubbio".

Opere pubblicate e rappresentate da Dario Fo

I952 "Poer nano"
I953 "Il dito nell'occhio"
I954 "Sani da legare"
I958 "Ladri, manichini e donne nude"
I958 "Comica finale"
I959 "Gli narcangeli non giocano a flipper"
I960 "Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri"
I96I "Chi ruba un piede è fortunato in amore"
I963 "Isabella, tre caravelle e un cacciaballe"
I964 "Settimo: ruba un po' meno"
I965 "La colpa è sempre del diavolo"
I966 "Ci ragiono e canto"
I967 "La signora è da buttare"
I968 "Grande pantomima con pupazzi piccoli e medi"
I969 "Mistero buffo"
I969 "Ci ragiono e canto n°2"
"L'operaio conosce trecento parole,il padrone mille: per questo lui è il padrone"
"Legami pure che tanto spacco tutto lo stesso"
I970 "Vorrei morire anche stasera se dovessi sapere che non è servito a niente"
"Morte accidentale di un anarchico"
I97I "Tutti uniti,tutti insieme...Ma scusa quello non è il padrone?"
"Fedayn"
I972 "Ordine per Dio.000.000!!!"
"Pum, pum:Chi è? La polizia!"
I973 "Ci ragiono e canto n°3"
"Guerra di popolo in Cile"
I974 "Non si paga, non si paga!"
"Ballate e canzoni"
I975 "Il Fanfani rapito"
I976 "La Giullarata"
I977 "Tutta casa letto e chiesa" di Franca Rame e Dario Fo
I978 "La storia di un soldato"
I979 "Storia della tigre ed altre storie"
I980 "Clacson,trombette e pernacchi"
I98I "Tutta casa letto e chiesa" Nuova edizione
I98I "L'opera dello sghignazzo"
I982 "Fabulazzo osceno"
I984 "Fabulazzo osceno" Nuova edizione
I984 "Giullarata" Nuova edizione
I985 "Quasi per caso una donna: Elisabetta"

Opere pubblicate e non rappresentate

I960 "Storia vera di Piero D'angera che alla Crociata non c'era" F.R.Edizioni La Comune, Milano - I98I

Vuoi raccontarmi l'esperienza dello scorso anno in Inghilterra?
"Si, certo un paese conservatore, "chiuso". E' stata Franca che ha deciso, è andata e ha avuto un successo travolgente. Abbiamo trovato molte compagnie che già da tempo lavoravano ai nostri testi ed erano interessate al nostro teatro".
Non avete avuto problemi di censura?
"No, li la censura non esiste, c'è tutto un altro tipo di regolamentazione e poi il teatro rappresenta l'opportunità di poter dire certe cose".
E con il braccio fende lo spazio e fa segno di qualcosa che si insinua sotterra.
Al vostro pubblico che chiede di vedervi più spesso a teatro cosa rispondi?
"Ringrazio intanto questo meraviglioso pubblico fiorentino che ha sensibilità ed ironia e ci ha accolto con affetto esattamente come due anni fa. Ovvio che abbia interesse di fare teatro in Italia ma devo tener fede ad un impegno, una promessa fatta molti anni fa. Oggi è importante andare a fare teatro in paesi come quelli dell'america latina, andare in Argentina dove stanno facendo processo alla storia. E lo stesso vale per la Spagna. Capisco la gente che vorrebbe ritrovarci con maggiore frequenza, questo è tempo di grandi confusioni, d'un caos che nasconde l'immobilità e il congelamento di fermenti creativi. Noi da anni proseguiamo per la nostra strada e credo di poter dire coerentemente e nel riconoscere questa coerenza si spiega la fiducia e l'affetto che la gente ripone in noi, nel nostro lavoro".
E lo saluto per incontrarlo di nuovo e so che sarà lo stesso, non un predicatore di teatro, un imbonitore o un intrattenitore di pubblico ma drammaturgo ed artefice di teatro civile mentre attorno teschi e vettovaglie, fantasmi, tende e manichini hanno altro pubblico e diversa dignità.

(Da "Paese sera" del 5-3-'84)

Dal teatro di Dario Fo e Franca Rame passiamo a definire una delle avanguardie testuali, di testo spettacolare, più qualificate e rispettate, il teatro di Alberto Moravia e Pierpaolo

Pasolini.

Alberto Moravia (pseudonimo di Alberto Pincherle) nato a Roma nel I907, è da considerare fra i maggiori scrittori del nostro tempo. Polemista, saggista e narratore, Moravia ha sviluppato coerentemente i propri moduli espressivi e alimentato una cultura di autodidatta (non andò oltre il ginnasio) dagli anni della giovinezza fino alla senilità che specie nella narrativa ci ha consegnato pagine memorabili.

Dal suo primo romanzo,"Gli indifferenti" (I929), passando per "La romana" (I947), i componimenti brevi dei "Racconti romani" (I954), "La ciociara" (I957) e nel '60 "La noia", fino alle sue ultime cose, romanzi e racconti fiabeschi il suo pensiero è un omaggio alla coscienza e alla ragione umana.

L'opera moraviana propone una dialettica che investe il corpo sociale e, dalla provincia alla città, visita la storia comune della guerra e della ricostruzione e molte piccole storie individuali di uomini e donne di diversa condizione. La parola usata con secchezza compone un"puzzle" del reale, meglio della microscopia del reale al punto che è difficile riconoscervisi ma è questo ingrandimento che solletica la felicità d'invenzione dell'autore e la sua graffiante minuziosa analisi del paesaggio e dei caratteri.

L'accostamento di Moravia e Pasolini non è arbitrario. Nel '68 trovarono una base teorica in un "Manifesto teatrale" che li accomunava nella sacralità del teatro di parola contrapposto a quello della "chicchiera" del teatro salottiero.

Spesso nella valutazione dell'opera drammatica di Moravia s'è partiti dalla narrativa, dal romanzo come se il teatro fosse una sorta di diletto dialogico, di esercizio,

La critica letteraria ha poi cercato nei drammi i motivi e le intenzioni ricorrenti nella narrativa esprimendo un giudizio frettoloso e una discriminante della sua drammaturgia. Moravia sa distinguere il teatro dalla poesia e dal romanzo e non poteva certo ridurre l'una espressione ad immagine e somiglianza delle seconde, il teatro di Moravia è una costante del suo pensiero, da giovane leggeva i classici e fra questi Molière e Goldoni, poi ha cominciato ad interessarsi più specificatamente alla scrittura drammatica.
L'opera teatrale Moraviana si sviluppa essenzialmente su un contrasto fra oggettività del linguaggio e dubbio perentorio e solenne dei casi narrati. Non ricordo quale critico ha detto della sua drammaturgia che può essere indicata dal verbo "guardare": questo darebbe il senso d'una scrittura contemplativa ed invece il teatro di Moravia, pur essendo "letterario", è violento, graffiante, inquietante nella sua indecifrabilità. Quando la forma dialogica sembra adeguarsi ai moduli del teatro da camera, ecco la metamorfosi della parola che chiede lo spalancarsi d'una platea-arena, dove l'attore è personaggio e corifeo e lo spettatore è complice pagante del rito.
Moravia non ha mai accettato che fosse data al suo teatro una dimensione commerciale o peggio che venisse istituzionalizzato con barbosissimi allestimenti.
Storiche edizioni delle sue opere restano la prima al Piccolo Teatro di Milano di "La mascherata" per la regia di Giorgio Strehler con Romolo Valli, Rossella Falk, Tino Carraro e Giancarlo Cobelli fra gli attori nel '54; la "Beatrice Cenci"

con la regia di Franco Enriquez con Glauco Mauri, Tino Buazzelli, Giorgio Albertazzi ed Anna Proclemer. Una più recente edizione de "Il mondo è quello che è" per la regia di Gianfranco De Bosio con lo stabile di Torino; "Il Dio Kurt" in prima al teatro stabile dell'Aquila nel '69 per la regia di Calenda con Luigi Proietti nei panni di Kurt.
Testi, questi citati,che hanno avuto allestimenti pure in Francia dove s'è guardato sempre con attenzione all'opera di Moravia.
Teatro da intellettuali, teatro d'un uomo universale che nella "scatola" ha portato un universo delle idee, dove i personaggi sono pensieri cristallizati, caratteri monolitici, tipi tragici.
Il teatro assume quindi la funzione di critica della realtà senza essere strumento diretto del popolo, in questa ottica Moravia delega agli edotti e agli illuminati delle classi privilegiate di sollecitare e stimolare la parte buona della borghesia e poi di buttare quanto è stato costruito del dramma per un nuovo principio del rito.
Il rapporto a sinistra tra le forze che si sono interessate e che hanno fatto teatro è stato spesso difficile, ci pare doveroso sottolineare i complicati rapporti, se mai ve ne sono stati, fra queste avanguardie letterarie dell'oggetto testuale e il teatro delle avanguardie di sperimentazione e del teatro etichettato di "populismo" della coppia Fo-Rame.
Mai c'è stato confronto, mai s'è sollevata una dialettica delle forze in campo, ciascuno ha agito per proprio conto, nell'autonomia ma sarebbe meglio dire nella distanza e la trascuratezza d'un bene comune; la partecipazione.
Riprendiamo di seguito un'intervista rilasciatami da Alberto Moravia in tema di socialità del rito.

"(...) E ad Alberto Moravia chiediamo della funzione sociale del teatro, del significato che assume oggi la rappresentazione.

"Dirti cosa penso del teatro? Il teatro è un rito che sta morendo, teatro era un luogo religioso dove si dibattevano le questioni dell'uomo, chi sono, da dove vengo, di quali cose ho necessità. La ritualità veniva proprio dal dibattere la questione in un luogo designato: il riferimento oggi non ha più senso. La sacralità del rito è perduta perchè il luogo non è più quello, non assume quei significati perciò non ha ragione d'essere. E questo si spiega perchè non è nell'artefice la forza del rito; era il pubblico che chiedeva si rappresentasse, tutto nasceva da un'esigenza collettiva. Oggi al di là delle considerazioni che si possono fare su un certo ristagno e sulla mancanza di motivi originali, io credo che il teatro sta morendo, che è destinato a finire, perchè manca una partecipazione di pubblico. La collettività non sente il rito non vi si riconosce".

-Moravia, questo giudizio si può estendere ad altre forme di espressione?

"No, assolutamente. La narrativa, come il cinema, sono cose diverse , c'è una mediazione più diretta, di tipo individuale, non è mai stato rito né sacralità. Torno a dire che il teatro sta morendo per le stesse ragioni per cui è nato, quelle ragioni collettive che significavano il rito. Quello che si vede oggi a teatro non ha nulla a che vedere con il significato originario".

(Da "Paese sera" del 3-6-1984)

Pier Paolo Pasolini, bolognese di nascita (1922) crebbe in Friuli a Casarsa e poi nel dopoguerra si trasferì a Roma dove mosse i primi passi d'una attività intensa di scrittore di narrativa, poesia, saggistica, cinema e teatro.
Pasolini come Moravia non scrive di teatro per incidente e dietro la cortina, che hanno sollevato sulla sua opera (estimatori e detrattori) dopo la tragica scomparsa nel '75, possiamo individuare una drammaturgia distinguibile dalle sceneggiature cinematografiche e dai romanzi per intenzioni diverse.
Intellettuale libero, Pasolini operava una feroce indagine del reale e la scelta di venir meno alla complicità delle cerchie, egli era marxista (diverso) con sensibilità da cattolico che sconcertava l'uno e l'altro fronte della nostra cultura.
Si è unanimi nel riconoscerlo poeta fra i maggiori della tradizione italica ma furono i romanzi a dargli fama e notorietà e la filmografia a consolidarne l'immagine pubblica.
Dalle rime colte subordinate alla rigorosa metrica delle terzine dantesche al verso libero, dalle prose "regressive e mimetiche" impasto del dialetto, dell'italiano e del gergo, alle pitture cinematografiche da fabulatore medioevale alle solennità delle dissertazioni filosofiche del teatro, alla verginale scoperta del Vangelo secondo matteo, Pasolini è una tavola di colori d'uomo rinascimentale che seppe leggere e scontrasrsi col proprio tempo attraverso l'arte.
In teatro Pasolini dichiara la fine dei tempi di Brecht e del mondo caricaturale di George Grosz (1893-1959), ridicola e sterile una rivoluzione teatrale che possa dare corpo ad un rinnovamento dell'istituzione.

Scopre d'accostarsi al teatro e d'amarlo per ciò che il teatro non è più e per quanto non può dare.

Superato il rito sociale (funzione borghese in via di estinzione) e l'istanza immaginaria e il descrittivismo formale dell'avanguardia storica degli anni sessanta, il teatro della parola trova nell'intellettuale autore, attore e pubblico e la dimensione auspicata da Pasolini di "rito culturale".

Lo scrittore bolognese elude la contraddizione del "rapporto diretto tra classe operaia ed intellettuali avanzati", sostiene che il teatro è dedicato ai semplici, che a loro spetta di legarsi alla commozione della ritualità e agli intellettuali il dovere di coglierne gli ammonimenti.

Pasolini scrive teatro italiano, tranne che per "Il vantone" (riduzione in settenari dal "Miles gloriosus" di Plauto), un linguaggio che definirà sabaudo cortigiano e che non amava perchè nella dissertazione suonava arcaico e retorico.

Il teatro di parola è negazione della storia, cioè della vicenda, negazione del sogno se non subordinato alla ragione (Calderon), alla luce esaustiva che la parola accende sui pensieri.

Gli allestimenti cominciarono nel '63 con "Il vantone" proposto dalla Compagnia dei quattro al Teatro Quirino. La regia era di Franco Enriquez, le scene e i costumi di Lele Luzzati e fra i protagonisti c'erano Glauco Mauri e Valeria Moriconi.

Due anni più tardi Sergio Graziani firmava la regia di "Nel '46", una tessitura testuale curata dallo stesso Pasolini e mai riproposta in quella forma, recitavano fra gli altri Nando Gazzolo e Cesare Barbetti.

A Torino nel 1968 al Deposito d'arte contemporanea lo stesso Pasolini firmava la messa in scena di "Orgia" con musiche originali di Ennio Morricone, la struttura scenica di Mario Ceroli e gli interpreti: Laura Betti, Luigi Mezzanotte, Livia Giammarco.

L'anno successivo la Compagnia Siciliana del teatro nazionale diretta da Giovanni Cutrufelli presentava al Teatro Greco di Taormina "Pilade", una rivisitazione del mito che aveva come interpreti Annibale e Carlo Ninchi e la giovane Claudia Giannotti.
Seguirono altre rappresentazioni che ebbero eco nel mondo della cultura, nel '73 una edizione in tedesco di "Affabulazione", nel '75 la prima italiana con la regia di Beppe Navello e le interpretazioni fra gli altri di Aldo Turco, Nico Vassallo, Teresa De Sio.
Dopo la morte, nel '76 Luigi Squarzina curò l'allestimento con le scene di Bruno Garofalo e le musiche di Benedetto Ghiglia di una nuova edizione del "Vantone" con Mario Scaccia, Gianni Bonagura, Alberto Sorrentino, Luisa De Santis e Toni Ucci fra gli interpreti.
Nello stesso anno ci fu una ripresa teatrale dei canti friulani de "I Turcs tal Friul" ad opera del Piccolo teatro della città di Udine e l'anno successivo una seconda edizione curata a Venezia del Gruppo Teatro Lavoro.
A Parigi intanto si registrava la prima francese di "Affabulazione" (1976) e nel dicembre '77 la testimonianza dell'amico Vittorio Gassmann, regista-interprete d'una nuova edizione di "Affabulazione" al tenda di Roma.
Nel '77 aveva debuttato a Prato la compagnia del laboratorio di Luca Ronconi con "Calderon" che dal Teatro Metastasio si spostò nel '78 nei maggiori teatri italiani.
Autore colto, facile agli entusiasmi e ai disamori, Pasolini si agitò fuori dalla consorteria che gli dettava la sua casta e non ebbe che fuggevoli incontri con l'ambiente teatrale, il suo intervento coincide poi con la massima espansione d'una corrente "populista" e "operaista" che gli era apertamente ostile.

In teatro dopo il '68, dilettantismo ed approssimazione di quelle tendenze contribuirono a svilire i contenuti e la provocazione dello spettacolo alternativo.

Pasolini poi era stato sempre ostile alle manifestazioni spontanee di poesia, teatro, letteratura, intese come forma ingenua di comunicazione, aveva paura d'un filone spontaneista che in effetti devastò una intera generazione di aspiranti intellettuali.

Dal teatro di Pasolini riprendiamo due stralci significativi, la introduzione all'intreccio dei casi plautini del "Vantone" e l'epilogo del "Calderon".

Da "Il Vantone" - Atto secondo. Scena prima -

Palestrione: Ve lo farei il riassunto, di questa commedia/se un poco d'attenzione mi voleste concedere.../Se ci stasse qualcuno che proprio nun je va/prenda e lasci il posto:'n'altro l'occuperà./Dato che avete preso posto qui tutti arzillotti/come a una festa, bene:vi voglio fare edotti dei fatti e del titolo di questa sceneggiata. Il titolo in greco, sarebbe Alozanone, ma noi in nostra lingua, diciamo "Er Vantone"./Questa città è Efeso.Quel soldato che mò',/da qui, è ito al centro, gli sottostò:/ è il padrone,'sto zozzo, lavannaro, sl fone/pieno de merda, bravo soltanto a fare l'imbrogli ne./Per lui, dice, le donne ciànno tutte la pece:/tu lo sanno bene ch'è un cafone, invece./A forza di 'mane gli bacetti le mignotte,/secondo lui, ciavrebbero tu gonfie le bocche./Mica è tanto tempo ch'io sto a ser zio suo:/anzi,ecco com'è, che mi s'è preso lui./Fate ne attenzione, che qui comincia il bello/Il vero mio drone, a Atene, era un bravo pivello:/e s'era innamor d'una pischella greca,/e pure lei di lui:'na relazio quieta./Un giorno,lui,lo mandano, co'un pubblico inc co,/a un paese, e chi arriva?'Sto nostro generale/ch in quattro e quattr'otto,va a prenderla di petto,/co ciando a allisciarsi-con qualche regaletto,/qualche lo di pasta,'na bella damigiana-/la madre;e in poco po,la compra,sta ruffiana./E poi la frega.Come cià'n casione,/prende la figlia, core del mio poro padrone la imbarca e se la porta qua nella sua città./Io, co

Palestrione: vengo a sapere che la ragazza è storta,/via! prendo'na nave, e navigo alla volta/del mio padrone caro,per spifferargli tutto:/ma appena in alto mare,è qui che viene il brutto:/incontriamo i pirati, e addio il mio messaggio:/la nave è catturata,e finisce' sto viaggio./Il tizio che mi prende,mi vende a'ste generale:/e come arrivo qui,schiavo,chi mi compare/davanti all'ecchi?Lei,quella che stava a Atene,/quella del mio padrone:lei,pora stella, appena/mi vede, strizza l'occhio,perchè non faccia nomi:/e poi subito, svelta,alla prima occasione,/porella,viene a piagne con me sulle sue pene;/dice che vuol scappare da qua, tornare a Atene./che vuole bene soltanto al mio vecchio padrone,/e che nun può vedere questo brutto cafone./ Io la scandaglio bene, vedo ch'è vera amante,/scrivo una bella lettera,e la do a un ambulante./che la porti ad Atene,perchè il mio signore/venga subito qui.. Lui infatti ci vola./Qui, mo's'è alleggiato da un amico del padre,/un vecchietto simpatico,che si sta a fare in quattro/per dare un po' d'aiuto a queste innamorate./Pure io,qua dentro,faccio tutta una Babilonia/perchè i due amanti possano realizzare i suoi sogni./Dunque:il generale si è scelto una stanza/ dove nessuno entra, tranne la sua ganza./Beh, a questa stanza, io ciò fatto un buco/e lei entra ed esce...E' stato quel nasuto/del vecchietto ospitale c'ha avuto 'sta trovata./Quanto al mio collega che sorveglia l'entrata,/è un broccolo:bastano due tre battute brave/e un po' de fumo, perchè nun veda un cavolo./Ma mo' state in campana:'sta ragazzetta scaltra/quando entra è una,e quando esce èn'altra./E' sempre lei, s'intende: ma è tutta 'na moina/per daje un po' de fumo a la guardia burina./Aòh, la porta del vecchio vicino ha cigolato:/è il vecchio simpatico, che già v'ho presentato..."

(Da "Il vantone" di Plauto - Versione di Pier Paolo Pasolini-Ed.GARZANTI)

"Calderon". XVI° EPISODIO

Rosaura (...) Vogliamo essere noi i primi aiutanti/dei nostri 'as
sini,che hanno inventato/complicati meccanismi per uccid
assieme;/Bisognerà dunque essere svelti e bravi/nel marc
in fila,nudi,/tra i reticolati,verso la casermetta/dov'è
stemato il forno crematorio;bisognerà/entrare ino ordine
evitare ammassamenti;/bisognerà mostrarsi agili e dilige
per quanto/i nostri corpicini martoriati ce lo consentar
E' l'ora in cuisi aspetta; e il sole,/come in qualsiasi
nata accende per poco/il nostro stanzone;un intero merig
e un'intera notte da vivere!Son molto,/e ci prepariamo a
goderceli,senza parlare/tra noi,perchè il vero/nostro in
locutore è il padrone che ha deciso/la nostra morte:e og
di noi è sicuro/d'essere il beniamino./Così, dopo un po
da un villaggio/lontano,suonano le campane./Poi ritorna
silenzio.Del sole/rimane un'ultima traccia sperduta/sull
reti arrugginite.Stranamente/il silenzio si protrae-quand
verso quest'ora,/di solito-i soldati cominciano innocent
loro cori./Per mezz'ora, un'ora si può protrarre quel si
zio./Poi, non si è dileguato del tutto l'ultimo resto/de
luce, che ecco, si sente un canto./Ma è un canto diverso
non è quello dei sicari,/quello degli angeli dei padroni
E' un canto sentito dai bambini/quando la Spagna era lib
e sui municipi/c'erano bandiere rosse.Quel canto/avanza:
fa sempre più distinto;è un numero/immenso di persone ch
canta:sembra/una marea, che avanza e invade piano piano
lager./Eccolo, rimbomba sotto le pareti/del nostro capan
ecco,si aprono./abbattute, le porte;e,cantando,/entrano
operai.Hanno bandiere rosse/strette nei pugni, con le fa
e i martelli;/hanno i mitra imbracciati;hanno fazzoletti
rossi annodati al collo,sui colletti anneriti/delle tute
tanovestiti,cappotti,/cibi;ecco ci vengono vicini,ci ab
ciano,baciano/i nostri visi senza carne,le nostre/carni
trefatte;ci rialzano,ci sorreggono,come fratelli,/ci da
le vesti,ci aiutano a vestirci;ci/offrono cibi da mangia
ci versano nelle borracce/del vino;lo bevono con noi,bro
do;e se a noi/vengono le lacrime agli occhi,piangono an
loro,/di gioia,tornandoci ad abbracciare."Siete liberi"
ripetono,/come se noi non fossimo più in grado/di capir
ste parole-"Siete liberi!"

Basilio Un bellissimo sogno,Rosaura,davvero/un bellissimo sogno. Ma io penso/(ed è mio dovere dirtelo) che proprio/in questo momento comincia la vera tragedia.Perchè di tutti i sogni che hai fatto o che farai/si può dire che potrebbero essere anche realtà./Ma,quanto a questo degli operai, non c'è dubbio esso è un sogno, niente altro che un sogno.

(Dal "Calderon" di Pier Paolo Pasolini - Ed. GARZANTI)

Lasciamo queste avanguardie dell'oggetto testuale di Moravia e Pasolini e riprendiamo discorso delle tendenze dell'avanguardia "storica", che è poi avanguardia romana; nel senso che Roma, città della politica, si propone capolinea o comunque tappa obbligata d'ogni fermento di cultura dello spettacolo.
Il teatro di sperimentazione;dalle timidezze degli anni cinquanta fino alle deliranti esibizioni degli anni ottanta, non è teatro d'autore; alcuni talenti alla regia danno prova di raggiunta maturità si ricordano i nomi di Memè Perlini, Giancarlo Nanni, Mario Ricci, lo stesso Luca Ronconi. Si consolida ai margini dell'istituzione un teatro di rabbie e disperazioni individuali attraverso la vena di Trionfo,Missiroli e Cobelli.
Si impone dunque un teatro dell'artefice, un teatro d'attore, affidato dioè all'estro, alla fantasia, al carisma degli interpreti.
Leo De Bernardinis è fra gli autori attori quello che meglio sintetizza pregi e difetti di questa forma espressiva, artigianato intelligente ma troppo spesso carico di sbavature d'istintualità,

De Bernardinis cominciò giovanissimo ad occuparsi di teatro, negli anni sessanta fece esperienza con il C.U.T. diretto da Guido Mazzella, visse intensamente l'avanguardia romana lavorando con Carlo Quartucci e confrontandosi con attori e registi della sua generazione. Incontrata Perla Peragallo, con lei ha diviso tutte le sue esperienze successive.

Assieme lavorarono con Carmelo Bene e Lidia Mancinelli al "Don Chisciotte" (secondo Bene) e realizzarono le loro esperienze cinematografiche "A Charlie Parker" (1970) e "Compromesso storico a Marigliano" (1973).

A teatro hanno inanellato una serie di successi di pubblico sollevando negli anni settanta l'interesse della critica specializzata.

Attraverso moduli linguistici del dialetto e del gergo e un marchio di contenuti di rabbie e rivolte delle minoranze e di insostenibilità della condizione umana, De Bernardinis ha frequentato i classici in modo originale, elaborando con cura un vero e proprio arredo musicale per ogni suo spettacolo.

Dal debutto del sodalizio De Bernardinis-Peragallo avvenuto il 7 aprile 1967 al Teatro "Delle Arti" con "La faticosa messinscena dell'Amleto di Shakespeare?" fra le loro performances teatrali si ricordano "O'Zappatore" (1972), "King lacreme Lear napulitane" (1973), "Sudd" (1974), "Aviti 'a muri" (1977), "33 Paradiso" (1980), fino alla recente lettura della "Divina Commedia" mescolata e contaminata da altri brandelli poetici.

La loro esperienza più significativa resta quella di agitazione e mobilitazione teatrale a Marigliano, un piccolo centro campano di poche migliaia di abitanti, lavoro di recupero della tradizione e di scoperta del territorio come radice di cultura popolare e contadina. Ostentare la propria emarginazione rispetto all'establishement del teatro, rivendicare ad oltranza il diritto alla sperimentazione e

circoscrivere il proprio intervento senza riuscire a definire una propria progettualità sono i limiti del loro modo di intendere il teatro e della loro pratica.
La buona volontà e l'intenzione rivoluzionaria non bastano a giustificare il talento istrionico-mattatoriale di un singolo artigiano di teatro ed è questo il male di molta avanguardia fatta in Italia.
Non sono questi i contributi ad un rinnovamento dell'arte drammatica, nè portano pubblico e aiutano lo spettatore abituale ad una coscienza di partecipazione.
Carlo Quartucci cominciò a far teatro negli anni sessanta, quando allestì, senza sforzi eccessivi di fantasia, con gruppi d'attori volenterosi "Aspettando Godot" di Beckett, "C'era folla al castello" di Tardieu, "Le sedie" di Ionesco.
A questi suoi primi tentativi, che servono più a forgiare un suo linguaggio, Quartucci farà seguire un "collage" dai testi di Luciano, Jacopone, Leopardi e Beckett; con questo spettacolo otterrà consenso della critica che riconosce buoni propositi di regia ed entusiasmo ed esuberanza degli attori che erano Rino Sudano, Leo De Bernardinis, Anna D'offizi. Nel 1965 questo regista è presente alla Biennale di Venezia con "Zip,Zap,Lip,Vap,Mam,Crep,Scap,Plip,Trip,Scrap e la grande Mam" di Giuliano Scabia, animatore di teatro di viva intelligenza e fantasia su cui torneremo, la rappresentazione agile, colorata con dieci maschere che si agitano in universo pantomimico che riesce a rendere una sintesi satirica avvolta nel surreale, ottiene successo.
Nello stesso anno a Roma in uno spazio decentrato a Prima porta, Quartucci propone una nuova edizione di "Aspettando Godot" che la critica esalta come esempio dignitoso di teatro povero solo di mezzi.
Non sempre coerente nelle scelte testuali, talento disordinato, negli anni settanta spesso il suo nome è legato all'attrice Carla Tatò, interprete di molte sue rappresentazioni.

Nella scuola romana ruolo preminente è esercitato da Mario Ricci, regista atipico che proviene dalla pittura e poi dal teatro d'animazione, dai burattini e le marionette, al suo lavoro sono collegate le destinazioni del teatro-immagine.
Non v'è autore o regista di teatro per cui il termine artigiano sia più indicato, Ricci propone un teatro "puro" come prodotto di molte impurità cioè di scorie della pittura, della scultura, della poesia, la sua ricerca nel figurativo è concettuale e pratica in un continuo incessante sperimentare.
Egli si confronta con l'oggetto testuale, lo scompone e lo codifica nuovamente, poi si rapporta con la spazialità della rappresentazione e con la forma cioè con gli elementi e a questo collaborerà con lui l'amico attore e scenografo Claudio Previtera per oltre dieci anni di lavoro comune.
Nel teatro di Ricci la rivoluzione è permanente, a principio con lo spettacolo "Movimento numero uno per marionetta sola" si fa la rappresentazione a casa di Nello Ponente e il pubblico che interviene in quella prima del 3I Dicembre I962 non è solo di amici e conoscenti, poi lavorerà prevalentamente al Teatro Orsoline I5 sempre a Roma e negli anni settanta all'Abaco sperimentando saltuariamente il modulo del teatro in piazza e più genericamente del teatro di strada.
Anche gli attori sono considerati elementi dello spettacolo, sono forme viventi e colore e musica (spesso Ricci si avvarrà della collaborazione del più preparato musicologo operante in Italia, Alvin Curran). A principio gli attori sarano guidati rigorosamente oggetti fra le mani, come tenuti per i fili dall'artefice poi uomini e donne inesperti di teatro che dal palcoscenico o ripresi dalla cinepresa (ricorre nella produzione l'uso del filmato) si affacciano curiosi oltre l'orchestra verso il pubblico. Alla fine degli anni settanta egli passerà a guidare interpreti smaliziati, di grande esperienza come

per il caso di Luigi Vannucchi che partecipa nel novembre 1977 al Teatro Flaiano allo spettacolo "Il maestro Pip" di Nello Saito.
Si ricordano fra gli spettacoli di Ricci: "Movimento uno e due" presentato assieme ad "A" di Gianni Novak e "Pelle d' asino" di Elio Pagliarani e Alfredo Giuliani (1965,Teatro Orsoline 15), "Balletto a due" (1965) con la collaborazione di Achille Perilli, "Salomè" e "Sacrificio edilizio" presentati a Parma per il Festival del Teatro Universitario del '66, "I viaggi di Gulliver" (da Jonathan Swift) allestito nello stesso anno, le esperienze di Torino all'Unione Culturale fra il '68 e il '69 in "James Joyce" e "Il barone di Munchausen", "Re Lear: da un'idea di gran teatro di William Shakespeare" (1970,Venezia), "Moby Dick da Melville" (1971,Palermo), "Los Angeles 1932" proposto a Monaco al Villaggio Olimpico durante le Olimpiadi del 1972.
Sono pure da sottolineare un'Odissea, "Klangfaberspiel" proposto nel tempietto della Piccola Scala di Milano, "Giochi sulla sabbia" un'azione questa di teatro di strada condotta a Bonn nel giugno del '75, "Improbabile messinscena di Amleto principe di Danimarca di Vladimir Majakovskij Principe dei soviet", rivisitazioni dell'Elettra e dell'Orestea e un ripiegamento poetico su Friedrich Holderlin nella stagione '81/'82.
Già i titoli di questi allestimenti annunciano l'avventura e la fascinazione d'un ritorno lucido e cosciente alla favolistica per l'infanzia. Ricci se ne distacca e ne esorcizza gli scadimenti retorici e ne recupera la semplicità di emozioni che appartengono a tutte le stagioni della vita.
I suoi allestimenti sia che operino su una traccia testuale classica o su quadri infantili di naturalismo o di pura fantasia non sono chiassosi o estetizzanti ma si risolvono felicemente in una

scavata economia dei materiali scenici, teatro semplice e totale, di uso completo dei suoi elementi.

Mario Ricci ha individuato una matrice popolare dei significati dello spettacolo ma elitari sono i rapporti con il teatro di consumo e con il consumo del teatro: la sua operazione non è mai riuscita in un coinvolgimento di massa ed il suo teatro ha esaltato solo una cerchia, gli addetti ai lavori.

Egli propone un discorso d'arte che ha snodato con coerenza e convinzione ma che lo relega in quella schiera d'intellettuali avanzati che tanta parte ha avuto nella frequentazione e la la pratica d'un teatro alternativo.

Adelio Perlini detto Memè (I940), prima attore poi autore e regista, è forse il solo fra gli artefici che dalle cantin sono passati agli spazi del teatro "ufficiale" ad aver conservat stima e consenso della critica e del pubblico, che anche negli a ni della sua affermazione all'interno dell'istituzione teatrale partecipa ai suoi spettacoli.

Il suo nome dal '74 è legato a quello dello scenografo e costumista Antonello Aglioti, con il quale Perlini pare aver definito c plementarietà d'una poetica teatrale.

Perlini è un romagnolo che a Roma ha trovato spazio ideale per f re il suo lavoro: la città caotica e dispersiva offre opportunit di studiare e praticare la ricerca inosservati, quasi nascostame te, nei teatri clubs.

Il regista comincia con uno spettacolo ispirato a "I sei personaggi in cerca d'autore" di Luigi Pirandello dal titolo "Pirandello ch che debutta il 3 gennaio I973 al Beat '72, suo l'allestimento e la regia. Lo spettacolo, dicono le cronache, è ricerca della form attraverso una serie di virtuosismi dell'uso della luce, Perlini ha operato una sorta di terapia dell'immagine, attraverso di ess scompone l'unione temporale e di spazio, il pubblico deve attene

al suggerimento scenico e lavorare d'immaginazione.
La forma è volutamente indefinita, l'evento teatrale è un cenno lasciato come tale e come tale significante, le ombre servono agli attori per nascondere dietro di esse il loro bagaglio psicoanalitico di vecchiume teatrale e i fasci di luce scoperchiano l'incomunicabilità.
Il "Tarzan" (I974) è lo spettacolo successivo, non è come si potrebbe immaginare spettacolo dell'eroe e neppure parodia, "Tarzan" è la scena e la situazione, "Tarzan" è un collettivo mitico e poi liberatorio, angosciante e cattivo perchè non commuove ma rimuove la fumettistica mentre la divagazione onirica è asciugata dalla ragione, dalle resistenze all'assoluto d'ogni superomismo.
"I miei spettacoli vivono su una forma onirica.Immagini di sogno. Come fatti liberatori.E' sempre difficile raccontare i sogni all'alba quando ti svegli". Così spiegherà lo stesso Perlini il significato della rappresentazione.
"Candore giallo (con suono di mare): concerto per l'ora d'aria per le ricoverate di un manicomio criminale" è lo spettacolo che nello stesso anno Perlini porta a Pescara, si tratta d'una rappresentazione di teatro immagine, teatro di denuncia che non rinuncia al lirismo, s'avvertono i simbomi d'un certo barocchismo perliniano; traboccante l'azione teatrale invade lo spazio aperto, infrante le barriere e le leggi del codice, cioè abbattuta la teoria,lo spettacolo di Perlini privilegia una pratica istintuale del gesto e della parola.
Seguiranno spettacoli complicati per i quali il regista si pone mete diverse.
Dall'esperienza in esterno di "Candore giallo" passa ad un "Otello" scespiriano, proposto alla Biennale di Venezia e poi al "Locus solus" da Raymond Roussel con le musiche di Alvin Curran.

Gli spettacoli successivi saranno "La partenza dell'argonauta" di Alberto Savinio e poi "Tradimenti-azione" e "Tradimenti"('76), quest'ultimi con le musiche di Peter Maxwell Davies con direttori di orchestra Giampiero Taverna e Geoffrey King allestiti al Cantiere d'arte di Montepulciano e a Venezia.
Nel '78 a "La Piramide" si registra un ritorno di Perlini alla drammaturgia di tradizione, manipola "Il risveglio di primavera" di Wedekind, nel '79 è la volta d'uno degli spettacoli più interessanti del repertorio perliniano, il testo è di Peter Handke, il titolo "La cavalcata sul lago di Costanza".
L'anno dopo Perlini entra nel teatro"istituzionale" con "Il mercante di Venezia" in scena all'Eliseo con un gruppo d'attori non omogeneo guidati da Paolo Stoppa nel ruolo del protagonosta, l'attore ebbe molte discussioni con il regista e più volte si fu sul punto d'una clamorosa rottura.
Seguono gli allestimenti di"John Gabriel Borkman" di Ibsen di scena il 29 gennaio 1981 al teatro Argentina con la compagnia dello stabile di Roma con Vittorio Congia, Massimo Foschi, Magda Mercadali, Ilaria Occhini e due anni di repliche per "Eliogabalo" spettacolo di memoria artodiana con un gruppo nutrito d'attori di diversa nazionalità, lo spettacolo più recente è "Picasso",una biografia teatrale
La ricerca di Perlini non è una pura visualizzazione onirica, il suo è un lavoro subliminale,la sua tecnogia della scena con schermi speciali, luce neutra e intervalli volizzati è strumento di un teatro anche violento che non ha mai perduto il caratte le finalità del rinnovamento dell'arte drammatica.
perlini, benestante edotto, propone un'avanguardia che è investigazione culturale, non ha mai manifestato un interesse par calare verso i semplici e la loro acquisizione della progettualit del teatro.

Riprendiamo una intervista rilasciatami da Perlini a chiusura della passata stagione di prosa.

"(...) Memè Perlini ha conservato il suo spirito, iroso, bizzarro, burlesco e, da buon romagnolo, i fumi della sua terra.(...) prende i classici li manipola, li reinventa, fa gioco scoperto di rivisitazione.

-Memè, quale momento sta vivendo il teatro e perchè?

"Questo nostro è un momento storico di sfiducia, io credo nella ricerca.Non mi interessa il teatro che si consolida nella tradizione, che prospera e porta noia."

-Il pubblico in che misura è responsabile di questo stato di cose?

"Il pubblico non ha mai colpe, le colpe sono dell'artefice, che è spinto da istanze individuali e che magari non riesce a prendere, a trascinare il pubblico. E se l'artista non "trascina" il pubblico non risponde; bisogna fare attenzione però, le sollecitazioni debbono essere tali".

-I dati ufficiali dicono che il pubblico risponde in massa al teatro delle grandi compagnie di giro e degli stabili. Perchè?

"Si,è vero. Il pubblico, molto pubblico va a vedere quel teatro, si nutre di "muffa" storica, ma non è vero che i classici coinvolgano, fatti a quel modo poi.Quel pubblico va a teatro per "nostalgia", come leggere i narratori russi o cercare in un vecchio libro una poesia. Riconosco l'attuale come un momento di crisi ma bisogna auspicarne la fine, si deve uscire da questo oscurantismo, bisogna pensare che si va incontro ad un rinascimento che significa un ritorno al teatro, al culto del teatro".

-Ti accusano d'essere meno arrabbiato, d'esserti istituzionalizzato, lo riconosci?

"Sarà anche vero ma è un processo naturale, direi un dato temporale, ad un certo momento fare disgressione non basta più".

-Cosa pensi della crisi d'autore?

"Trovo materiale di altri e lo porto a me, al mio discorso d'autore; ma mi rendo conto che esiste una difficoltà d'esprimere a teatro, di scrivere teatro. Trovo d'avere ancora stimoli e idee e allora non mi sento calato nella crisi. Rispetto me stesso e rispetto gli altri in queste mie elaborazioni: solo l'autore è fedele a se stesso".

-Che rapporto hai con i classici?

"Di studio, di invenzione. Ho fatto anche Shakespeare e toccare la tradizione, la grande tradizione tragica è utile ma-come ti dicevo- riletta, rivisitata alla mia maniera. E' stolto parlare di letture rigorose. Per spiegarti: quando entra in scena Gassmann col suo pelandrone,ciabattando, patetico. Pensare che quello è Shakespeare mi fa ridere, e una cosa è che si lega al poeta attraverso la parola".

-Qual è il tuo pensiero rispetto alla funzione sociale del teatro?

"Teatro è la ricerca, la fantasia, l'espressione. Cambiano i modi ma l'uomo è lo stesso e si rappresenta, per questo auspico nuove fertilità, nuovo entusiasmo, lo scatenarsi di insospettate risorse creative che ci destino dal torpore e dall'ignoranza".

(Da "Paese sera" del 3-6-1984)

Giancarlo Nanni proviene come Ricci da tecniche figurative, nato a Rodi nel '4I si stabilisce giovanissimo a Roma dove comincia la sua esperienza di pittore negli ambienti di Schifano.

Verso la metà degli anni sessanta è preso dalla fascinazione del teatro, e del teatro Nanni si servirà in una ricerca che ha come tema dominante il colore e la forma.

Si ha notizia dei suoi primi spettacoli fra il '66 e il '67, si tratta di happenings, di performances, di trattenimenti che sono propiziatori dei suoi primi significativi esperimenti teatrali.

Incontrato Valentino Orfeo, con lui -è il caso di dire- prende coraggio e,fondato il Gruppo Re(v)action (I968), principia la sua avventura registica.

Già da un paio d'anni frequenta Manuela Kustermann, allieva di Carmelo Bene, una piccola deliziosa silfide bionda che ha enorme temperamento d'attrice e che sarà la sua compagna di vita e sulla scena.

Nel '68 Nanni partecipa come attore allo spettacolo "Escurial: la scuola dei buffoni" al circolo culturale "La fede" di Via Portuense,78 a Roma.

Il circolo si lega attorno ad una intenzione di"rinnovamento" che ha collegamenti con le avanguardie figurative e poetiche e musicali e qui alcuni fanno preciso riferimento ad un rapporto fra il regista ed il discorso musicale che in quegli anni portava avanti Sylvano Bussotti.

Il primo spettacolo non è accolto con entusiasmo ma Nanni ha poche idde ma chiare. Lo stare assieme insegna che fra lui e Orfeo non esiste una identità di vedute o meglio che le loro tendenze non sono compatibili e "La fede" resta lo spazio dove

egli testardamente porta a compimento i suoi cimenti futuri.
Seguono gli spettacoli "Marcel Duchamp-conferenza-mixed media" in cui recita assieme alla Kustermann, poi "26 opinioni su Marcel Duchamp", poi ancora "L'imperatore della Cina" di George Ribemont-Dessaignes, un dramma in tre atti e trentasei quadri che viene allestito con una dozzina d'attori-collaboratori fra questi Memè Perlini.
Questa prima fase può dirsi conclusa in quanto Nanni ha guadagnato quel tanto di notorietà e di riconoscimento fra gli addetti ai lavori da poter"esportare"il suo discorso.
Riscontriamo nel linguaggio di Nanni ancora il gioco d'illuminazione e il cosidetto teatro-immagine, si può dire che egli ne fu promotore e molta parte della critica è concorde nel giudicarlo iniziatore di questa tendenza della "scuola romana".
C'è un tentativo di smascheramento epico dell'attore, gli attori che si presentano allo spettatore appaiono sguarniti, è chiara l'intenzione dell'autore-regista di offrire al pubblico indicazioni e significanze attraverso altro.
La scomposizione dei codici del teatro tradizionale, viene anche da questo "dimenticare" l'attore che è pittore, poeta, musicista è un improvvisatore che presenta le parole e le ridimensiona,le frammenta, le spezzetta nei retorismi.
Il gruppo "La fede" rivendica una cultura dell'immagine che si esalta nella musica e nella gestica, nel segno e nella linea sullo spazio ridotto a schermo.
E il primo conflitto che negli spazi angusti delle cantine vien fuori è proprio quello fra la poetica dell'imagine e una fisicità prepotente e artigiana.
Siamo fra quelli che riconoscono a questi segnali un carattere endogeno e non troviamo nesso fra queste esperienze e le prime di Bob Wilson o di Richard Foreman che pure vengono indicati con

i modelli più attendibili di questa corrente di ricerca. "A come Alice da Carrol e Rabelais" è il primo spettacolo di Giancarlo Nanni a nascere sotto l'egida d'uno Stabile (I8 Ottobre I970, Teatro Stabile dell'Aquila) ed è pure quello che esalta il talento di Manuela Kustermann. La Kustermann dopo qualche tempo verrà definita "La Duse delle cantine" e addirittura riceverà uno dei premi più ambiti, il premio I.D.I come miglior attrice dell'anno.

La loro strada è comunque ricca d'esperienze,nell'inverno del '7I Nanni propone in California per il Dipartimento d'arte drammatica d'una Università americana uno spettacolo laboratorio cioè il farsi d'una operazione teatrale, dopo qualche mese è a Bologna con "Il risveglio della primavera" di Wedekind e l'anno successivo porta "Il diavolo bianco" di John Webster all'Olimpico di Vicenza.

Seguiranno una "Ondine" di Giraudoux proposta in collaborazione con lo Stabile di Genova (I973), poi "La principessa Brambilla" di Hoffmann allestito con la compgnia "La fabbrica dell'attore" a Positano al "Festival del teatro" I974.

Con la medesima compagnia torna in cantina (Teatro in Trastevere) con una elaborazione del testo di Henry Michaux dal titolo "Artificiale / Naturale".

Sempre al Teatro in Trastevere c'è la messinscena de "I Masnadieri" di Shiller e fra gli attori segnaliamo la presenza d'un interprete versatile della nuova generazione degli attori, Flavio Bucci che però dopo aver cominciato il lavoro verrà sostituito da Aldo Puglisi.

Dopo una rivisitazione della "Franziska" di Wedekind, due sfarzosi allestimenti scespiriani a Verona de "Il cimbelino"

e "Amleto" nelle stagioni '77 e '78, Nanni torna alle macchie dadaiste e accanto alla Kustermann è attore in "Jean Harlow e Billy the Kidd".
Nel luglio '80 a Mestre viene proposto "I banandanti" da un testo di Carlo Ginzburg, uno spettacolo cui parteciparono ben tre gruppi di teatro di ricerca ("Tag", "Capinera" e "Teatro Modo di Mestre").
Al Valle di Roma si rappresenta nel marzo '8I "Incendio al teatro dell'opera" di Nanni dal testo di George Kaiser, fra gli interpreti oltre all'onnipresente Kustermann c'è anche Cosimo Cinieri, attore e collaboratore di alcuni allestimenti di Carmelo Bene.
Nella stagione successiva e poi replicato nell'ottantaquattro Nanni propone "Casa di bambola" di Ibsen dove la scenografia domestica accogliente e delicata per effetto di luce trasforma le pareti in mura scrostate e pericolanti.
La Kustermann si agita sul palco della casetta,che pare tolta al bosco di Hansel e Gretel,con grazia e dalla platea si ha l'impressione d'assistere alle movenze d'una ballerina che pattina su una lastra di ghiaccio e segna diagonali da un capo all'altro della scena.
Si può giudicare da questa carrellata su Nanni,che sarà presente nella stagione di prosa '85 con "La locandiera" di Goldoni, come la ricerca sia legata più alla pratica, alla realizzazione degli spettacoli e alle scoperte della forma e del colore che improntata ad una scrittura.
Il testo spettacolare è qui considerato come una traccia e su questa traccia noi ritroviamo il filone originario dell' espressionismo tedesco e del dadaismo.

Questa seconda generazione dell'avanguardia di cui fanno parte Perlini, Vasilicò, Ricci, Orfeo e Pippo di Marca assieme allo stesso Nanni non si riconosce in un itinerario di ricerca, quindi non batte una sola strada, ma si incontra per via del passato, di una formazione che per quanto diversa è tradizione comune, è la tradizione del teatro ma anche della poesia e della narrativa dell'ottocento e del nqvecento.

L'influenza di Cage e di Duchamp, la favolistica ottocentesca e il sogno a fumetti dell'america e degli americani sono gli ingredienti d'un coktail Kicht che, in momenti diversi, ciascuno di questi artefici darà al proprio pubblico.

Nanni decide che la distinzione dei diversi piani della comunicazione è necessaria, la scenotecnica è privilegiata ma anche il corredo sonoro dello spettacolo deve a suo modo risolvere lo spettacolo, si tratta di sviluppare lo spettacolo su piani paralleli, uno di questi è affidato all'attore ma sarebbe il caso di dire alla attrice considerato che la presenza femminile della Kustermann è una costante.

L'illuminazione stessa è un codice e un linguaggio che può incidentalmente accordarsi e identificarsi nelle scelte di musiche "omologhe" ma può anche rispetto ad esse attenuare o negare certe espressioni dello spettacolo, sviluppando in definitiva un contrasto e un conflitto che sono significanza stessa dello spettacolo.

Laterroristica intertestuale di Nanni che usa stralci dell'Alice di Carrol e li confonde con il"Gargantua e Pantagruele" di Rabelais significa chiarire fin dove può arrivare la mano dell'artefice quando lavora il testo che a teatro è in definitiva"citato" in occasione di spettacolo.

La parola viene trattata secondo la celebre indicazione di Majakovskij: "La parola poetica non deve descrivere ma esprimere di per sè. La parola ha il suo aroma, il suo colore, la sua anima. La parola è un organismo vivente, e non soltanto un segno per determinare un concetto. La parola è capace di cadenze infinite come una gamma musicale".

La parola è per gli attori di Nanni un volume e viene frantumata o tenuta imperativa e monolitica, è un oggetto e la scrittura del copione è per lui un montaggio, una pratica.

Vi sono poi dei vettori contenutistici, considerando le due rivisitazioni da testi di Wedekind, autore che Nanni ha giudicato estremamente interessante, è chiaro come egli abbia voluto dichiarare accanto alla intenzione anti-naturalistica di Wedekind la propria disgressione, il proprio disagio e la propria riluttanza ai codici di quello che giudica"il vecchiume che affligge il nostro tempo".

Le puntate pagliaccesche, i colori, i travestimenti e taluni protagonismi dei suoi spettacoli servono per definire quel gusto kicht cui abbiamo già fatto riferimento, per definirlo e in qualche modo contenerlo.

Dicono che abbia raccolto da Foreman la centralità della donna nello spettacolo (in Foreman è Kate, in Nanni la Kustermann) e che da Wilson abbia traslato i contrasti di moto e riposo, lo scontro tra forma vivente, spigoli, e il piattume della morte, la staticità, i giochi di luce ed ombra delle sagome intagliate accanto alle quali corpi pulsanti di vita si dichiarano coigest e poi la tensione surreale e le intermittenze di immagine, azio e musica come per l'allestimento da quel bellissimo saggio di C lo Ginzburg che diviene "miracolosamente" pretesto d'una orches zione spettacolare di rara efficacia.

Le questioni privilegiate dal manifesto teatrale del gruppo "Re(v)action" di Nanni, Orfeo, Vasilicò erano in definitiva lo spazio teatrale, la forma teatrale, l'immaginazione, le proposte per una nuova forma, la definizione di gruppo come struttura, teatro e rivoluzione, teatro o rivoluzione. Ciascuno a suo modo avrebbe poi indicato il superamento di questi problemi attraverso gli spettacoli, a posteriori possiamo dire che lo sforzo non portò risposte definitive. Molta parte della critica spiega così la nascita di una seconda avanguardia, Nanni verrà demonizzato per la disponibilità a collaborare con enti e teatri stabili mentre forse la sua precocissima consacrazione viene proprio dall'agilità mentale di non incrostarsi in una "battaglia delle due rose". Gli rimproverarono la questione dei "luoghi": abbandonare la cantina che era elemento del teatro "alternativo", era oggetto sacrificale del rito, sia per accidente storico o che altro, era la sola costante dell'empirismo teatrale di quegli anni. Nanni fu il primo ad abbandonarla e questo gli fu contestato come uno sgarbo, egli tuttavia si propone come anello di congiunzione fra la prima e la seconda"scuola romana", seconda generazione che ne processò pure l'assolutismo registico. Negli anni dell'avanguardia storica, nella prima generazione dell'undergrund romano, altri artefici guadagnavano una loro autonomia creativa e un proprio linguaggio, citiamo Giancarlo Sepe e la coppia Remondi-Caporossi.

Giancarlo Sepe (Caserta, 1946) viene da una famiglia borghese che a causa della professione paterna è costretta a cambiare frequentemente dimora. Giancarlo cresce fra Napoli, Benevento e Cosenza e dal '56 si stabilisce a Roma.

Sepe ama ricordare l'infanzia trascorsa prima che a studiare ad organizzare spettacolini di animazione con pupazzi e burattini e poi sulla strada a raccogliere la vita, le emozioni, le storie, i colori e le forme della vita altrui.
Conseguita la maturità s'era iscritto a lettere ma aveva già fatto due esperienze di teatro.
La prima addirittura adolescente presso l'Oratorio di S.Ponziano ("I giorni insieme"), la seconda nel '65 con un collage di commedie russe dell'ottocento, lo spettacolo di carattere prevalentemente didattico di tenne grazie all'apporto del Centro di cultura russa di Roma.
Le prime vere regie sono del '67 quando nel teatrino di V.Stamira si cimenta alla rappresentazione di testi di repertorio, quelli di Mauriac, Cechov, Vitrac, Kafka, Sartre, Jarry e dopo queste esperienze si delinea una sua idea di teatro, dove laparola non è negata e neppure staccata dall'immagine, la parola serve l'immagine.
Dai primi anni '70 con un gruppo fedelissimo d'attori presso il teatro "La comunità" Sepe prosegue il suo discorso,assorbe e si confronta con il presente,con le correnti e le tendenze che in occidente interessano il teatro e lo spettacolo in genere ma definisce sempre meglio il suo universo teatrale.
Fra gli spettacoli che hanno caratterizzato il suo intervento: "In Albis", "Accademia Ackermann", "Gli esseri irrazionali stanno scomparendo" rispettivamente del '76, '78 e '79 sono distintivi di fasi successive della ricerca.
"In Albis", che ha avuto pure una fortunata ripresa nell'ottantuno, propone un gruppo di borghesi che ai tempi del Charleston, da dietro una vetrata che li distanzia dal pubblico, si salutano educati, parlano e fanno gesti ampi e poi si abbandonano a figurazioni geometriche, fra le coppie formatisi c'è una manierata serv

tù che si assoggetta ai signori.
Solo poche parole percettibili al pubblico e proprio quando i gesti e i vocalismi hanno assunto i giusti contorni e lo spettatore è entrato nel codice, lo spettacolo ha termine in una destinazione sfocata, di tempi andati e di uomini e donne perduti.
Qui è un'intera tradizione che Sepe congeda, sono i fantasmi della sua classe e lo spettacolo dopo la prima tenutasi nel settantasei ha avuto nuovi consensi della critica proprio in virtù di una suggestione che prende lo spettatore e lo invita ad una meditazione contemplativa che dichiara poi l'estro pittorico delle regie di Sepe.
"Accademia Ackermann" è intanto uno spettacolo "storico", evocativo d'un clima di coercizione e di violenza che risulta datato. Siamo nel '38 e precisamente a sopportar le bizze della terribile Lily Ackermann che secondo le ingiunzioni hitleriane e le applicazioni di Gobbels deve dichiarare un teatro "marziale" ed una scuola di artisti buoni per animare la scena stolta, estetizzante e superomista del teatro del regime.
Nell'allestimento di Sepe le scene erano affidate ad Umberto Bertacca (collaboratore di Ronconi per l' "Orlando furioso") e le musiche a Stefano Marcucci.
Il quadro è lucido e scuro, la Ackermann arriva in scena su una sedia a rotelle è minacciosa e prende a deridere il teatro di Brecht e quello della Repubblica di Weimar.
Nello spettacolo tutto è dichiarato: i colori sono cupi e si sente odore di violenza, la parola è ben dosata e suona a tratti come un antico editto; qui forse il risentimento per l'arroganza e la violenza hanno dato più colore ai quadri.
A questa esperienza (debutto al Festival dei due Mondi, I luglio'78) seguirà nell'ottobre dello stesso anno "Il matrimonio" di Gogol, pre-

sentato al Valle di Roma, e poi lo spettacolo citato "Gli esseri irrazionali stanno scomparendo" di Peter Handke proposto al Piccolo Eliseo.
La situazione di questo componimento drammatico propone un certo numero di padroni uniti per guadagnare e profittare meglio, uno di loro (la figura ci riporta al signore delle carni di "Santa Giovanna dei macelli", il malvagio Mauler) tale Herman Quitt prevarica gli altri ma questo che è l'ennesimo soppruso, è l'ultimo: la fine dei capitalisti è spiegata nel gesto suicida del protagonista, nell'autodistruzione.
Paula, donna e colpa e figura di potere a un tempo, non riesce a distoglierlo da una destinazione di morte che viene rafforzata allegoricamente da una figurazione scenografica di bianchi e di neri.
Questa analisi di economia e di politica è retta dalle dissolvenze e dai bagliori di luce come dalle musiche appropriate e martellanti di Arturo Annecchino.
Lo spettacolo assume poi significato d'una apertura al moderno, ad un linguaggio contemporaneo che non mette a disagio Sepe ma al contrario finisce per esaltare il raggiungimento d'un equilibrio della parola e della forma dei suoi spettacoli, confermando ove ce ne fosse bisogno una sua "estetica".
L'operazione successiva è un "Macbeth", un racconto per immagini che nella costante filmica è dissacratorio del cinema e del cinematografico, il linguaggio portato a teatro esce shaturato e della tragedia scespiriana resta un poco di magia, la consumazione del delitto e il rimorso. Tutto è riportato agli anni trenta - un riferimento temporale vicino a quello di "In Albis" - brusio non parola, la voce fuori campo che conserva la limpidezza e la corsa di corpi che tagliano la scena, sagome maschili non distinguibili nella notte, questo è l'effetto visivo.

Il "Macbeth" sepiano è la didascalia d'un sogno di crimini d'onore e poi teatro nel teatro e nella forma: grandi specchi, una maestosa rampa di sale e un letto seminascosto simbolo del peccato.
Sepe continua da allora una ricerca anche fuori dalla sua cantina di trastevere, proponeva una"Iliade" a Spoleto che nulla aveva in comune con il poema omerico e poi altre regie di testi convenzionali:"Zio Vania", "Tre sorelle", "Atto senza parole" fino al giugno ottantaquattro quando ha proposto "La bisbetica domata" per l'inaugurazione dell'estate veronese del Festival Shakespeariano.
In quest'ultimo allestimento Sepe ha avuto l'intuizione felice di trasformare il servitore Petruccio in una maschera napoletana e Caterina, l'innamorata, in una bizzosa bisbetica nordica.
Convenzionali le scene di Eugenio Guglielminetti e le musiche drammaturgiche di Marcucci, arie docili che non sollevano dalla mediocrità l'impianto scenico.
Questo non è il segno d'un ripiegamento e neppure d'una inversione di tendenza nell'ordinario e nel tradizionale;forse un intervallo, una pausa, una riflessione durante la quale gli artefici pressati dalle leggi di produzione sono costretti a montare spettacolo.
Claudio Remondi comincia nel '59 a far teatro assieme a Giulia Mongiovino, oggi animatrice d'un teatrino di periferia, presentando "La moscheta" di Angelo Beolco detto il Ruzante e poi da solo in una cantina di Trastevere il "Teatro del Leopardo" propone spettacoli da testi di Eugene Ionesco, Slawomir Mrozek, Renato Frontini, Fernando Arrabal, Marcel Archard.
Nel '71,dopo aver lavorato un anno su "Giorni felici" di Samuel Beckett senza andare in scena, ecco il debutto in coppia con Riccardo Caporossi con "Témote" al Teatro club,una cantina di Monteverde.
Lo spettacolo è uno studio dell'espressione in senso di comunicazio-

ne, si rappresenta pure il teatro come forma di comunicazione privilegiata.

A questo spettacolo seguirono "Sacco" nel '73, "Richiamo" nel I975, "Cottimisti" nel '77, "Pozzo" nel '78, "Ominide" nel '79, "Branco" nel I980 presentato assieme a numerosi attori in Villa Torlonia e poi un film "Treccia" di Riccardo Caporossi.

Nel loro nuovo spazio, il Capannone industriale,Remondi e Caporossi proposero un'Antigone da Sofocle che la critica accolse con entusiasmo.

Significativo è che i due autori-attori abbiano organizzato una linea extraurbana che consenta agli spettatori di andare in pullman dal centro storico fino all'Isola sacra di Fiumicino dove è situato il loro "teatro".

Il dato saliente del lavoro di Remondi e Caporossi viene dall'uso d'una gestica, fuori dagli schematismi del mimo tradizionale (Decroux), sviluppando una tecnica propria ed efficace cioè funzionale.

Il marchio distintivo del loro teatro è un metodo creativo che ha le sue antiche radici nella commedia dell'arte.

Remondi e Caporossi "trovano" un canovaccio testuale da un'idea o da una storia o dai suoi frammenti e attraverso una serie di improvvisazioni fonetiche e gestuali ecco che decodificato il pretesto spettacolare si codifica lo spettacolo.

Altro ancora avviene sulla scena, altro scaturisce dal rapporto con il pubblico, non ammiccamento ne confidenza del dopolavoro, un sottotesto di intesa fra artefice e pubblico nel senso di comune responsabilità di spettacolo,per una dimensione artigiana del lavoro.

E questa è proprio la richiesta di complicità dell'artigiano che ama il proprio manufatto e vuole sentire nel fruitore della sua opera tensione positiva di rispetto e di necessità di quel manu-

fatto.
Gli è stato rimproverato di non aver saputo definire un'estetica teatrale, una originale identità di pensiero circa le funzioni che deve assolvere il teatro.
Il loro intervento parrebbe estraneo al contesto che pure lo ha generato, la sola indicazione temporale li accomuna all'avanguardia romana.
La loro voce rievoca il teatro artigiano in Francia e Germania fra le due guerre e in Italia (intimismo e regionalismo),con alterne degli "artifex" che lo proposero.
Teatro da tenere in considerazione per il ricco bagaglio interpretativo dei suoi attori, nel caso di Remondi e Caporossi non asservito al "vecchiume" della scena ma al servizio di teatro "elementare", quadri come pitture naive.
Affrontiamo il caso di Carmelo Bene come il più singolare fra quanti sono stati citati, questo artefice ha catalizzato in sé, cioè nel suo lavoro, le molteplici direzioni di ricerca della scena del nostro tempo.
Siamo tuttavia portati a considerarlo un accidente del teatro del novecento, il suo intervento rimane "cosa in sé": Bene potrebbe dare contributo ai contemporanei e ai posteri solo per partenogenesi.
Riconoscibile in una trinità "autore-regista-attore", Bene è proponitore assoluto del suo concetto di teatro, mago e sacerdote egli impudicamente dichiara la negazione dell'arte interpretativa e il compimento d'un rito superiore.
A suo giudizio il teatro è la più volgare e la più aristocratica fra le arti, volgare perchè egli si trova costretto a confrontarsi con un codice (quello del"teatro di prosa" o "della rappresen-

tazione") che non riconosce, eletta come orchestrazione di tutte le muse, dell'intelletto e del corpo dell'attore-narciso.
Carmelo Bene (Campi Salentina (Lecce), I937) carico di speranze giunse diciassettenne a Roma, dove cominciò il suo apprendistato teatrale presso l'Accademia nazionale d'arte drammatica "S.D'Amico".
La sua avventura scolastica si rivela breve e turbolenta e dopo il primo anno di corso Bene si ritira.
Arditamente lancia dichiarazioni di belligeranza al teatro istituzionale "Datemi venti anni di tempo e farò chiudere tutti i teatri!";è già animale metropolitano pronto ad offendere prima d'essere aggredito, poco è rimasto del giovinetto di provincia formatosi dai gesuiti nelle meditazioni fra i chiostri.
Dopo un'apparizione in "L'elegia per una rosa" di Nino Massari nel I958, l'anno successivo debutta nel primo vero appuntamento con la prosa come protagonista d'uno stentato "Caligola" di Camus, allestito dal regista Alberto Ruggiero con una compagnia di giovani di cui facevano parte pure i suoi compagni d'accademia Salines e Meschini.
Sandro De Feo, un moderato,attento osservatore dei fatti teatrali del dopoguerra, riconobbe dalle pagine del "Corriere della sera" fra le sbavature e le "caccole" una carica dirompente di vitalità, il resto della critica stigmatizzò la condotta dell'attore in scena,leggendo nelle sue divagazioni tonali, i picchi e poi gli sprofondamenti, la nota stonata dello spettacolo.
E' fuori discussione che Bene fosse acerbo e "croste e caccole" ne affievolissero la luce ma la durezza di taluni critici lascia suppo re la straordinaria capacità di provocazione che questo attor porta già con se come patrimonio "temperamentale".
Deciso dopo quell'esperienza di lavorare da solo, Bene si cimenta nuovamente sul "Caligola" e poi in un adattamento teatrale de "Lo

strano caso del dott.Yekill e del signor Hide" dal romanzo di Stevenson e poi "Gregorio: Cabaret dell'ottocento", una elaborazione testuale da autori vari.
Risultati di tanto sforzo furono imbarazzo, disagio e talvolta la cattiveria di molta parte della critica.
Raccogliamo un giudizio fra tanti all'indomani della prima romana (al Ridotto Eliseo il 20 Ottobre I96I) di "Gregorio:Cabaret dell'ottocento" che riportava un quotidiano romano all'indirizzo di Bene: "(...) certe penose esibizioni interessano più lo psichiatra che la critica teatrale".
Negli anni seguenti Bene si confronta con i classici, prima un "Amleto" (Teatro Laboratorio S.Cosimato,I962), poi l' "Edoardo II" di Marlowe (Teatro Arlecchino,I963).
La critica dall'ostilità passa allo scherno e Bene insiste nella provocazione fino all'insulto, battezza la categoria di epiteti sempre più coloriti"quelli"della carta stampata sono "gazzettieri che per incidente trova sul suo cammino".
Il costo di tanta spavalderia si riduce alla mancata recensione di due spettacoli: "Addio porco" e "Cristo'63" (I963).
Nei tre anni successivi Bene, sempre più presente sulla scena romana, consolida la sua fama di "enfant terrible" attirando presso di se l'attenzione degli addetti ai lavori con frequentazioni sempre più azzardate e bizzarre, ricordiamo la "Salomè" di e da Wilde (Teatro Laboratorio S.Cosimato, I964), "Storia di Sawney Bean" di Roberto Lerici ('64), "Manon" da Prevost ('65), "Faust o Margherita" di Bene e Franco Cuomo da testi di Goethe, Marlowe e Berlioz ('66).
Lo spettacolo che seguirà a questi raccoglierà consenso di pubblico e di critica pressocchè unanime, da una fiaba tradizionalissima Bene miracolosamente recupera un'età e la sua magia, distrutte le memorie letterarie ed esistenziali,per quanto egli stesso poteva specchia

re in materia di ricordi personali, ci consegna un "Pinocchio" che riconosciamo come il burattino di Collodi ma che nella asciutta totalità dell'impianto scenico (la fisicità del luogo deputato) e nell'effervescenza dell'azione scenica (ciò che si compie nella "scatola") mostra i segni dell'originario del teatro di Bene, un pensiero che egli ha ampliato e spiegato qualche tempo dopo, il suo impegno per un teatro dell'assenza, la sua testimonianza circa "l'assenza" che"deve entrare in scena e fare scempio di se".

Vogliamo dire che questo "Pinocchio" materia letteraria semplice, favolistica dell'ottocento facile da scomporre e poi ricostruire nei moduli espressivi dell'abbisogna, è uno spettacolo eccellente e moderno non tanto per quanto viene rappresentato del racconto di Collodi ma per quanto viene meno alla rappresentazione, per tutto quanto Bene ha sottratto al testo e poi alla scena.

Il "Pinocchio" fu presentato a Spoleto e segnò una tregua tra Carmelo Bene e la critica nazionale che con molta curiosità s'era avvicinata all'autore-attore pugliese e che tenuto conto della "centralità di Roma" anche riguardo teatri club e cantine sapeva di questo giovane edotto, narciso e istrionico, che aveva tuttavia il merito d'essersi fatto un marchio distintivo da subito, mentre gli altri artefici d'avanguardia si perdevano nei labirinti del sottobosco teatrale della città.

Lerici intanto aveva pubblicato un saggio sulla ricerca e la sperimentazione teatrale di Bene, il quale analizzava il proprio itinerario e faceva una monografia su se stesso, il volume aveva titolo "Proposte per il teatro di Carmelo Bene da Pinocchio a Manon" e non suscitò (se non molto più avanti) interesse particolare.

Nel '66 Bene debutta al Teatro delle Muse con "Il rosa e il nero", tratto dal romanzo "Il monaco" di Mattheus G. Lewis (I775-I8I8) datato I796.
La scelta diBene cade ancora su motivi umani di follia, seduzione, amore e morte.
Il monaco Ambrosio è protagonista d'una scalata alle vette del male, spinto al peccato da una fanciulletta che è entrata in monastero sotto le spoglie d'un novizio e poi attraverso le perversioni dell'incesto, di sadismo e masochismo e d' ogni bruttura che uomo e donna possano concepire s'abbandona alle forze del demonio.
Questi pretesti lascerebbero credere ad una tendenza di Bene verso taluni caratteri primari, al contrario il suo teatro è la negazione della primarietà del carattere e qui ritorna il concetto della "crudeltà" artaudiana, restano sulla scena innumerevoli frammenti di identità devastate, lo spettacolo vive del movimento puro di luce suono e colore che scaturisce da queste microidentità e l'artefice si abbandona a questo flusso che lo attraversa e lo impregna.
Scrive Antonin Artaud in "Lettres sur le langage" in "Oeuvres Complètes" (Parigi,Gallimard I956): "Il teatro deve farsi uguale alla vita, non alla vita individuale, a quell'aspetto individuale della vita in cui trionfano i caratteri, ma ad una sorta di vita liberata, che spazza via l'individualità umana e in cui l'uomo non è più che un riflesso"; il lavoro di Bene più che l'eroismo"cantinare" di Ricci, Quartucci, Nanni, Vasilicò recupera questa intuizione e vendica la follia e il vaneggiamento "per mancanza dell'opera" di Artaud.

Nel '66 è ancora in scena con "Nostra signora dei turchi", nel '67 propone teatro-cronaca con "Salvatore Giuliano-Vita di una rosa rossa".

Il primo è uno spettacolo tratto da un romanzo autobiografico che Bene aveva scritto ventiquattrenne, il secondo una lettura rigorosa de l testo di Nino Massari.

Nel '68 Bene lavora su un testo elisabettiano, lo spettacolo prende origine dalla storia di "Arden of Feversham" di Anonimo elisabettiano, uno scritto per il teatro che Eliot attribuiva nei suoi "Saggi elisabettiani" a Thomas Kyd.

Dopo una nuova edizione dello "Spettacolo Majakovskij", già presentato nel '60, ecco una versione cinematografica di "Nostra signora dei turchi" ('68), cui farà seguito "Capricci" ('69) tratto proprio da "Arden of Feversham", poi "Don Giovanni" ('7I), "Salomè" ('72) ed infine "Un Amleto di meno" ('73) che ottenne consensi al Festival di Cannes ma che in Italia non fu diffuso ne distribuito con criterio poichè l'Ente Gestione Cinema si ritenne danneggiato dagli scarsi introiti della pellicola precedente.

La parentesi cinematografica non gli servì a conquistare nuovo pubblico ma convinse la critica che in larga parte prese ad esaltare i voli pindarici di Bene.

I films diversissimi l'uno dall'altro, testimonianza della vena rigogliosa dell'autore-attore, manifestavano la costante di certo "barocchismo" simpaticamente demodè che era cosa godibile, abbiamo la sensazione che Bene rappresenti la eccezionalità d'un regista cinematografico capace di usare l'ironia, da decenni al cinema si ride mediante il grottesco-demenziale.

Inesperto di tecnica di ripresa e di fotografia, Bene si affida all'estro, alla fantasia, al colpo d'occhio e alla fascinazione del teatro; lo spettatore di teatro sul consueto piano di comunicazione preposto da Bene può raccogliere l'analisi e la tensione del committente.
Il pubblico degli specialisti resta in parte deluso, Bene insiste e indugia sul piano americano, adegua il linguaggio cinematografico ai tempi del teatro e anche l'ambientazione è marcatamente "scenografica", l'autore-attore diviene maestro di luce e soprattutto negli interni orchestra bianchi e neri che saranno costante nei suoi spettacoli successivi a teatro ("Riccardo III°").
Resta oltre tutto questo portento d'attore colle pupille guizzanti che imprevedibili tutto rapiscono e l'attore di ogni cosa si serve per incuriosire, oltraggiare, violare da uomo o da donna lo spettatore.
Nel '73 Bene torna al teatro con "Nostra signora dei turchi" al Delle Arti e l'undici gennaio '74 alla "Pergola di Firenze" debutta una memorabile edizione de "La cena delle beffe" reinventata dall'attore che aveva chiamato in compagnia Gigi Proietti (poi affermatosi con dei monologhi di teatro leggero) ed Alessandro Haber.
Il tre ottobre del '74 al Manzoni di Milano va in scena "SADE" ed è un nuovo grande successo, ora nonostante la precarietà del rapporto la critica cerca parentele ideologiche e poi giustificazioni a questa che ignorantemente leggc come una sfrenata individualità d'attore.
Per capire il suo intervento bisogna rifarsi all' "Unico" stirneriano, a Stirner Bene si avvicina in quanto caso-limite, sempre più laboratorio teatrale esso stesso, fuori dalle correnti e dalle scuole .

Principe della "dissipazione dell'attor borghese" e quindi dell'assenza , Bene è maturo per la "devastazione" del nucleo shakesperiano.

Nel '75 propone "Amleto da Shakespeare e Laforgue" tratto da "Amleto, ovvero le conseguenze della pietà filiale" (Documenti Libri,I945 - Traduzione dal testo di Jules Laforgue di Ennio Flaiano), nel '76 al Metastasio di Prato presenta "Romeo e Giulietta" da Shakespeare ma ha attinto pure ai sonetti e alle leggende di Matteo Bondello (I485-I54I).

Il 22 dicembre I977 al Bonci di Cesena è la volta del "Riccardo III°"; Riccardo, macchiavellico tiranno, qui è rappresentato capriccioso e demenziale, feroce come solo i fanciulli sanno essere.

Bene cancella questo colosso scespiriano estrapolato da una tragedia "minore" (come opera minore può dirsi "Romeo e Giulietta") e la materia testuale viene cancellata dall'incanto, non c'è la rappresentazione ne l'attore mediocremente ammirato di se, del suo personaggio.

Il 2I gennaio I979 al Quirino di Roma Bene porta l' "Otello", lo spettacolo comincia li dove finisce il dramma scespiriano, con l'uccisione di Desdemona.

Il "dramma del fazzoletto"è detto così per i continui spostamenti di questo che in Shakespeare è soggetto, strumento dell'ordito, qui è eterna variazione, oggetto buono per la soffiata di naso o per asciugare la fronte di Jago o semplicemente fondale.

Brabazio, Cassio, Roderigo restano proiezioni di Jago e di Otello, Jâgo è il mondo e la malvagità petulante contro il poeta che medita,solo e diverso, il proprio giubilo o il calvario.

Cronologia degli spettacoli di e con Carmelo Bene

I958 "L'elegia per una rosa" di Nino Massari
I959 "Caligola" di Camus - Regia di Alberto Ruggiero
I959 "Caligola" da Camus
I960 "Lo strano caso del dott.Jekill e del signor Hide"da Stevenson
I960 "Spettacolo Majakovskij"
I96I "Gregorio:Cabaret dell'ottocento" da Autori vari
I962 "Amleto" da Shakespeare
I962 "Spettacolo Majakovskij"
I963 "I Polacchi" (Ubu roy) da Jarry
I963 "Addio Porco" di C.Bene
I963 "Cristo'63" di C.Bene
I963 "Edoardo II°" da Marlowe
I964 "Salomè" da Wilde
I964 "Storia di Sawney Bean" di Roberto Lerici
I965 "Manon" da Prevost
I966 "Faust o Margherita" di Bene-Cuomo da Goethe,Marlowe,Berlioz.
I966 "Pinocchio" da Collodi
I966 "Il rosa e il nero" da "Il monaco" di M.G.Lewis
I966 "Nostra signora dei turchi" di Bene
I967 "Salomè" di e da Wilde
I967 "Salvatore Giuliano-Vita di una rosa rossa" di Nino Massari
I968 "Arden of Feversham" di Anonimo elisabettiano
I968 "Spettacolo Majakovskij"
I968 "Nostra signora dei turchi" opera cinematografica
Leone d'argento al Festival del cinema di Venezia
I969 "Capricci" opera cinematografica(trasp. di Arden of Feversham)
I97I "Don Giovanni" da Berbey d'Aurevilly opera cinematografica
I972 "Salomè" opera cinematografica
I973 "Un Amleto di meno" opera cinematografica - Festival di Cannes
I974 "La cena delle beffe" da S.Benelli
I974 "SADE ovvero:libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina" di C.Bene
I975 "Amleto da Shakespeare e Laforgue"
I976 "Faust burlesque" da Marlowe - Regia di Aldo Trionfo
I976 "Romeo e Giulietta" da Shakespeare
I977 "Riccardo III°" da Shakespeare
I979 "Otello" da Shakespeare
I98I "Pinocchio" da Collodi
I98I "Lecturae Dantis"
I982 "Macbeth" da Shakespeare
I983 "Canti" Carmelo Bene legge Leopardi
I983 "Canti Orfici" di Dino Campana
I984 "Adelchi" da Manzoni
I984 "Egmont" da Goethe

Otello da soggetto: l'uomo geloso della propria donna, diviene oggetto di se, esule della gelosia del proprio onore, deriso e oltraggiato dallo sghignazzo osceno d'una donna.
Alla conferenza stampa alcuni giorni prima del debutto di Jesi (l'avventurosa anteprima dell' "Otello"), l'attore aveva distribuito una dichiarazione secondo la quale avrebbe lasciato il teatro.
Dopo pochi mesi, il 6 maggio 1979, nella Sala-auditorio di S. Cecilia propone assieme al maestro Francesco Siciliani il "Manfred" di Byron musicato da Schuman con un'orchestra di duecento elementi, un coro e quattro cantanti solisti a sua disposizione.
Bene "artifex" e poi attore del 2000 d.C. e del 100 dopo Nietzsche come ama egli stesso definirsi, chiede di essere considerato musicista e non teatrante e per le future manifestazioni vuole la Scala.
Il concerto per voce recitante ed orchestra del "Manfred" ottenne un successo pieno ed ebbe vasta eco oltre i confini del paese, se ne fece persino un disco-life che la Fonit-Cetra pare abbia venduto molto.
La vocazione di Bene verso la musica e la musicalità è istintuale; come Di Stefano, il cantante lirico giudicato da Toscanini "la più bella voce di tutti i tempi", scantona dai codici lasciando il metodo Bona che insegna musica attraverso lo studio asfittico di Crome e Semicrome etc,etc, così Bene,orfano dell'attore, recupera la "phonè" greca e ritmo e armonia che sono della natura stessa ma non è un procedimento imitativo è la scoperta dell'intuizione dimenticata.

Anche dopo il "Manfred" Bene userà la propria voce ineguagliabile nella infinita varietà dei registri, in concerti memorabili di autentica musicalità.
Al Quirino di Roma presenta per le stagioni del I98I e del I982-I983 una nuova versione del "Pinocchio" da Collodi e poi il suo "Macbeth".
Nel volume edito da Longanesi "Sono apparso alla Madonna" il poeta attore scrive: "Quanto a me attore, quest'anno tolgo di scena Macbeth. Era l'ora. Ma gli è che certe operazioni non si può progettarle,così, a caso. Perchè? Perchè Macbeth è l'eroe annientato dal suo stesso progetto." e poi ancora "Bello o brutto che sia! Sarà la fine d'ogni teatro possibile".
Il ritorno del "Pinocchio" e questo "Macbeth" risquotono unanime consenso del pubblico e della critica, Bene tuttavia non è pago di questo successo, mistificato pure nei trionfi dalle voci della critica retorica e dell'ignoranza.
In Francia la critica del settore ha accolto da tempo l'autore-attore nel Gotha degli artisti del secolo, in Universalis supplemento alla Encyclopaedia Universalis (Parigi, I963/I975) troviamo scritto: "Se Carmelo Bene non esistesse, il teatro italiano sarebbe orfano. Orfano di un grande autore, di un regista esemplare e, soprattutto del più geniale dei suoi attori."
Assieme ai curiosi e al pubblico degli estimatori nei teatri parigini in platea ci sono personalità quali Pierre Klossowski, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Lacan.

Il teatro di Bene, la sua rivoluzione copernicana, "consiste nel dire storie estromesse dall'unica storia verificatesi e dalla quale ci si esclude per passare così dalla fine del teatro al teatro della fine" (da C.Bene "Sono apparso alla Madonna" op. cit.).
Il poeta incantatore di folle suo malgrado(o "in sua assenza") ci dona letture musicali e tristi di solare allegrezza da Holderlin, Dante, Campana, Goethe, Leopardi e dal Manzoni ("Adelchi",I984).
In conclusione osserviamo che Bene s'è affermato signore della scena ricalcando modelli ottocenteschi che egli ha invece ripudiato ma che il pubblico pretende di leggere nel carisma che portà con se, nel suo bagaglio genetico.
Il suo discorso è dunque ancora inascoltato, unica avanguardia critica capace di superare i tempi e i luoghi del decedio della nostra drammaturgia, cioè in definitiva di portare intervento elocutorio all'assise della scena italica del dopoguerra.

Abbiamo indagato le avanguardie e poi Bene,"principe della assenza"come lo ha battezzato Giancarlo Dotto nel suo preziosissimo saggio edito da Giusti nel I978, titolato appunto con questa investitura nobiliare.
Più arduo si presenta il compito di giudicare le evoluzioni della post-avanguardia poichè per valutare l'evento è indispendabile guadagnare un poco di distanza.
Sorvoleremo "reo confessi" l'interpretazione dei trattenimenti di Renato Cuocolo, Bruno Mazzali ed i resti del Patagruppo, di Gianni Fiori e del Gruppo Xeno, di Simone Carella, la "Gaja scienza", "I Magazzini Criminali" e di molte"comunità"teatrali sorte in questi anni in Umbria, nel salernitano e

in molte piccole provincie campane e calabresi e poi nelle città del nord, nelle metropoli come Genova, Milano, Torino.
Le realtà metropolitane troppo spesso si identificano nelle iniziative di enti locali in gestione agli Stabili, finiscono quindi come a Roma in occasione della rassegna del Teatro di Roma "Attori, tecnologia, scena" per essere assorbite, viceversà nei piccoli comuni il rapporto fra la gente e il teatro non viene alterato nell'organizzazione, la realizzazione e quindi la gestione dello spettacolo. La gente contribuisce alle spese e poi partecipa alle manifestazioni teatrali o spettacolari, si ricorderà il caso del "Teatro povero di Monticchiello" che attraverso una ricerca drammatica che dal territorio prendeva le radici mobilitava già negli anni settanta una comunità intera al teatro di piazza e di paese, con centinaia di "attori" che in gruppi e con i panni d'epoca ricostruivano vicende e costume d'altri tempi.
Operose, vive ed entusiaste del teatro altre micro-entità si agitano vanamente, recalcitranti o estromesse dal teatro di regime, un regime partitocratico e clientelare ma anche un regime di idee ed obbiettivi dello specifico del teatro. Come altri leggere questa insistenza nel sostenere la prosa melodrammatica e il pessimo teatro di questo nostro tempo?! Un teatro di classe che è salvato dalle buone e dalle cattive eccezioni o eccezionalità d'attore, propiziatorie di eroiche file ai botteghini di individui disinformati che sono il pubblico ed in particolare il pubblico giovane del teatro italiano.

Molti di questi giovani appassionati cercano **m**odo di avvicinarsi correttamente alle teorie e alle pratiche dello spettacolo.
Il fenomeno delle scuole di recitazione(oltre cinquecento le "private" su tutto il territorio nazionale, dato fornito dal CCPT,I983) non è secondario, è il segno di una fascinazione che il teatro conserva.
Gli attori sono oltre ventiquattromila e solo poche centinaia di privilegiati lavorano tanto da potersi sostentare ma la domanda non accenna a diminuire, i ragazzi chiedono nozioni di fonetica, di fonologia, dizione e recitazione, ballo e mimo, come per i modelli americani.
Numerose iniziative didattiche hanno imposto costi di frequenza elevatissimi e si sono dissolte.
A Roma esistono circa una dozzina di scuole di teatro.
Alla scuola di recitazione di stato, l'accademia nazionale d'arte drmmatica "S.D'Amico", fanno riscontro il laboratorio di Gigi Proietti, due "accademie" minori e diverse altre iniziative di formazione professionale, seminari e Laboratori.
Il "Centro di cultura popolare per il teatro" cioè una sorta di biblioteca "viva", è il solo ad occuparsi più genericamente di informazione di teorie e pratiche del palcoscenico.
Due attori fra i più conosciuti al grande pubblico hanno avviato per strade diverse centri di dissuasione del mestiere o dell'arte dell'attore, sono Giorgio Albertazzi(I925 ed Alberto Lionello (I930).
Il primo dopo aver lasciato di lavorare a Firenze con Gassman ad una scuola che è palestra di compagnia, il secon-

do stanco di ascoltare tanta diatriba attorno al problema della formazione, per evitare che molti giovani perda tempo e danaro cercando affermazione li dove è difficile riuscire,è soprattutto il tentativo - questo loro - di evitare di accrescere il numero dei disoccupati dello spettacolo.
Riprendiamo da un mio articolo pubblicato su "Paese sera" l'opinione di attori che non insegnano ne dissuadono.

"(...) Glauco Mauri: Mi hanno proposto di insegnare recitazione ma non è il caso, non mi stimola sufficientemente. Questo nostro artigianato vuole tecnica e per questo ci vogliono le scuole, non le scuole che sfornano gli allievi con lo stampino, peggio se a somiglianza dell'insegnante. Non c'è peggior insegnante di colui che all'allievo suggerisce la battuta! Ileana Ghione : Io credo ancora nell'accademia, magari certe cose andranno rivedute ma credo nella necessità di un'istituzione che possa dare ai giovani gli strumenti per intraprendere questo nostro lavoro che è difficile e che chiede una tecnica di base. Ecco i giovani che cominciano devono sapere che questo lavoro può dare grandi soddisfazioni ma chiede una dedizione totale. Flavio Bucci: L'idea d'insegnare teatro come fossi dietro ad una cattedra mi fa un po' ridere. Parlo per me e dico che con degli allievi lavorerei durante le prove, non farei mai una lezione di recitazione, teatro è la prassi. Credo però che queste scuole per i giovani che vogliono intraprendere il mestiere abbiano una loro validità come luogo e momento d'aggregazione, aggregazione di persone che hanno un interesse comune l'arte del recitare. Giancarlo Sbragia : L'accademia sarebbe assurdo negarlo è un'istituzione fatiscente, mi auguro che in futuro

all'entusiasmo dei giovani si risponda con strutture adeguate.".

(Da "Paese sera" del I7/5/I984)

Pareri discordi e questioni irrisolte, e la sensazione d'assistere allo sperpero d'un bene comune, d'una cosa pubblica.
E' assai complicato in Italia andare in scena e costa molto più che negli altri paesi europei eppure è notorio che senza contributi o finanziamenti il privato è comunque in rimessa.
In questi ultimi anni il teatro ufficiale non ha dovuto sopportare il peso di fertilità e fantasie violente come capitò negli anni sessanta agli eredi (registi) della grande tradizione teatrale italiana: Giorgio Strehler(I92I) Luchino Visconti (Milano,I906-Roma,I976), Giorgio De Lullo(I92I I980) autori di sontuose regie che dovettero subire l'orda barbarica della dissacrazione, coevi d'una nidiata d'inventori di teatro tenaci, testardi fino a recitare con un solo spettatore in sala ma inebriati di felicità.
Forse esageriamo ma può essere questa la differenza, quella avanguardia era solare nell'approccio con lo spettatore fino all'insolenza , oggi c'è il vuoto,non quello cui ci richiama Carmelo Bene ma l'amnesia e si loda l'eroismo di taluni reduci dissennato e ignorante.
La tensione collettiva cui siamo sottoposti è quella conci-

liante che più s'avvicina alla cretineria pascaliana dell'attore e dell'autore contemporaneo.
Osservando il panorama teatrale degli anni ottanta, scopriamo "maestri" gli allievi assistenti di Luchino Visconti.
Franco Zeffirelli (Firenze,I923), già impostosi negli anni sessanta in regie impegnative dai testi del repertorio classico (Otello di Shakespeare al Festival di Stratford on Avon, I96I) e dai contemporanei (Chi ha paura di Virginia Woolf? da Albee,I960 e I963, e Due più due non fa più quattro, di Lina Wertmuller,I969) celebrato regista lirico e poi cinematografico, basti pensare alle opera dirette per l'interpretazione della Callas e della Sutherland, ai rifacimenti cinematografici de "La bisbetica domata" e del "Romeo e Giulietta" e poi al tenero affresco "Fratello sole, sorella luna" (I972) sulla vita e le opere di Francesco D'Assisi, fino al "Gesù" che ha riscosso successo in tutto il mondo.
La sontuosa messinscena della passata stagione del dramma "Maria Stuarda" di Shiller con interpreti le "divine" Rossella Falck e Valentina Cortese ha confermato certo manierismo e l'ampollosità delle rappresentazioni curate da Zeffirelli.
Mario Ferrero (Firenze,I922) come Zeffirelli discepolo di Visconti, già diplomatosi all'accademia d'arte drammatica "S.D'Amico", dal '50 con "Cocktail party" di T.S. Eliot fino agli anni sessanta ha curato la regia di spettacoli da testi di Cechov,Shaw,Pirandello,Shakespeare.

Ha diretto allestimenti delle più prestigiose compagnie primarie del paese, sempre manifestando attenzione e riguardo per il testo e uno spiccato gusto per l'arredo sino alla cura del dettaglio.
Ferrero s'è dedicato pure con esiti eccellenti ad alcune regie televisive ("Le sorelle Materassi", I972) e ha saputo esprimere, anche attraverso fedeli ricostruzioni dei luoghi, umori e colori della propria terra.
Questi registi hanno in comune la particolare attenzione al lavoro dell'attore, amano l'interprete che si fa carico d'una dimensione "mattatoriale" dello spettacolo.
Si affidano in tal modo gli allestimenti ad una tensione creativa "doppia", cioè di due orchestratori, uno sulla scena l'altro fuori.
Andando verso una dominante interpretativa della rappresentazione ovvio che gli attori abbiano sentito desiderio e necessità (per il contenimento dei costi di produzione) di guidarsi da soli, di assolvere loro stessi il compito di regia.
Vittorio Gassman (Genova,I922), traduttore, regista e attore dei suoi spettacoli, autore fra l'altro di quella scellerata operazione denominata negli anni sessanta Teatro popolare italiano, che di popolare non aveva nulla, oggi sia che proponga Shakespeare, la novità italiana o il collage "onirico"(di memoria Buckowskiana) scelte alle quali ha abituato il suo pubblico, finisce - attore dotatissimo da madre natura - per fare teatro a sua immagine e somiglianza mai versato ad una sintesi dei canoni del teatro e alla discussione dei linguaggi e dei piani di comunicazione dello spettacolo.

Anche Mario Scaccia (Roma,I9I9), splendido interprete molieriano, agile nel tragico come nel comico, capace di gigantismi marziali e irosi e bizzarri d'androgino geniale, ricalca(come capitava a Novelli e Benassi il secolo scorso) il testo sulle proprie attitudini d'attore, lo trasfigura, lo oggettivizza.
Coniugare lo spettacolo alle alchimie dell'io e dell'es è tuttaltro che agèvole, Scaccia è in grado di superara l'ostacolo, capacità temperamentale che lo distingue assieme a pochi altri attori di prosa.
Queste personalità producono un effetto spettacolare comunque, dunque i "mattatori" che si occupano di regia piacciono al pubblico della prosa.
La qualità di certe operazioni non può misurarsi esclusivamente in base alle risposte dello spettatore e allora si discute se l'abbattimento delle funzioni distinte (scrittura, regia, interpretazione) venga giustificato dagli effetti del "teatro d'attore", oppure se(dovendo rinunciare ai canoni) non valga di discutere il testo, quindi di lasciare il teatro della rappresentazione,alla ricerca di nuovi modelli.
Glauco Mauri (I930) che ha posto al nucleo del suo teatro l'incontro e lo scontro con i testi della grande tradizione tragica (da Eschilo, Sofocle, Euripide, fino a Shakespeare) mai riconosciuto abbastanza per la sensibilità e la fantasia, con minore "arroganza" è comunque "accentratore" sulla scena.
Altri interpreti di primo piano del teatro della rappresenta-

zione che si sono cimentati alla regia di se stessi sono: Giorgio Albertazzi (Fiesole, I925), Flavio Bucci (Torino, I948), Gabriele Lavia (Milano, I942), Enrico Maria Salerno (Milano, I926), Franco Parenti (Milano, I92I), Giancarlo Sbragia (Roma, I926), Raf Vallone (Ivrea, I9I6). Riprendiamo stralci delle interviste rilasciatemi da alcuni di loro.

(Da "Paese sera" del I3-2-I984. Intervista a Raf Vallone)
"(...) - Come ha vissuto rispetto alla tua crescita d'attore la lezione brechtiana? "Vedi la recitazione di carattere epico ha fatto il suo tempo, ciò storicamente ha una sua giustificazione; sono stato in Germania nel '5I e nel '52, ho frequentato i teatri di Berlino e ti assicuro che nella generalità gli attori tedeschi erano di un pompierismo assolutamente ridicolo. L'intuizione di Brecht, cioè: "egli disse...", doveva essere un argine a questo dilagare di approssimazione melodrammatica. Oggi credo sia salutare, leggere un testo in funzione d'una recitazione epica, come antidoto ad una melodrammaticità e a un abbandono che sono talvolta eccessivi. Recitazione moderna è vivere il personaggio e poi distanziarsene per trovare una linea di equilibri che sia la sintesi della emozione. Intendo:arrivare alle radici dell'emozione e poi gelarla, razionalizzarla". - In "Luci di Boheme" di Inclan-Del Valle, il personaggio di Max, del poeta, ti erige protagonista assoluto dello spettacolo. Come ti sei preservato dal facile compiacimento cui si prestava? "Nel mio piccolo, come uomo, ho cercato la verità, anche se so bene che è irragiungibile. Se tu cerchi tuttavia con profonda onestà e modestia la ve-

rità, è evidente come i pericoli di narcisismo vengano esclusi. Tutto questo se la ricerca è sincera, se non lo è scadi nel compiacimento, nel parlarsi addosso".

- Puoi accennare al rapporto che hai avuto con la Mezzadri, regista di "Luci di Boheme" una delle poche donne alle quali è consentito fare teatro in Italia? "E' stato un rapporto fecondo, anche di polemiche; abbiamo talvolta avuto idee diverse rispetto al testo. Come regista esigo una disciplina ferrea, assoluta che è il risultato di un dialogo continuo con gli attori, una specie d'arbitrato con gli attori. Siccome ho un'etica professionale quando impongo questa disciplina è la stessa cosa quando la subisco. Fatte tacere le polemiche, finito il dialogo, mi adeguo alle direttive della regia. (...) - Vuoi darmi un tuo giudizio sulla crisi del teatro? "E' una crisi d'autori ma è crisi in tutto il mondo. Guarda le ultime opere di Arthur Miller, mancano di un loro esito drammaturgico. Anche le ultime cose di Tennessee Williams sono disastrose eppure è stato un grande uomo di teatro. Sono brutti i testi che vengono dall'Inghilterra e dalla Francia e questi sono i segni d'un ripiegamento che segue alla confusione. La creazione è un atto di fede, è difficile oggi avere fede in qualche cosa. Si potrebbe fare materia d'arte della confusione. Bisognerebbe viverla profondamente, poi distanziarsene e farne sintesi".

(Da "Paese sera" del 2-4-1984. Intervista ad Alberto Lionello)

(...) - Si parla di crisi d'autore come giudichi la questione? "Sono convinto che si sta vivendo una crisi spaventosa, nel senso che non si discute se ci siano testi buoni o cattivi, il problema è che i testi mancano del tutto. Credo che la causa di ciò vada ricercata nella drammaticità della realtà quotidia-

na, che resta insuperata e insuperabile. Cosa c'è di più drammatico dell'immagine del cadavere di Aldo Moro piegato nel baule d'un automobile o della cronaca straziante (che diviene assurdo spettacolo) del dramma del bambino di Vermicino. C'è poi un senso di confusione, di intorpimento, la mancanza di ideali e di valori. Certo passerà anche questo momento e si tornerà a scrivere per il teatro". - E gli attori quanto risentono della mancanza d'una drammaturgia contemporanea? "Gliattori cercano come sempre nel repertorio del teatro di tradizione e nei classici. Io ho fatto molto Pirandello ed è stata un'esperienza magnifica, perchè si tocca la "parola" che tiene. Ecco, facendo Pirandello, come facendo Shakespeare, ci si accorge di quanto può essere importante la materia testuale d'uno spettacolo, basta leggere, regna la parola e lo strumento dell'attore trova marmo che si può appena levigare". - Tu hai lavorato in compagnie private e hai avuto una parentesi con il Teatro Stabile di Genova comunque hai lavorato nell'ambito del teatro ufficiale, vuoi esprimere un giudizio sull'avanguardia e il teatro di rappresentazione? "Ho guardato con molto interesse alle avanguardie teatrali, mi sono sforzato di capire cosa si volesse dire, quali erano le finalità: ho trovato molte idee e buoni propositi ma risultati decisamente mediocri. Le perplessità maggiori vengono dall'approssimazione e dalla mancanza di professionalità. In questo senso l'Italia è caso a parte: altrove per valorizzare le nuove idee ed i nuovi autori, s'è ricorso al mestiere di ottimi attori. Qui s'è legato il concetto di nuovo teatro ad allestimenti dilettanteschi". (...) - Ti si accusa da anni d'essere un

mattatore. Come rispondi? "Non rispondo più, non mi interessa. Se mattatore significa cercare cose difficili, studiare e lavorare continuamente e non per diventare ricco, perchè di teatro non si diventa ricchi, prendendo responsabilità in prima persona e vivere con un senso di precarietà, a cinquantatre anni vivere con lo spirito del ragazzo questo mestiere... se questo significa essere mattatore allora sono un mattatore".

(Da "Paese sera" del II-4-I984. Intervista a Giancarlo Sbragia)

(...) - Giancarlo, cosè questo "Barone maraviglioso"?
"E' uno spettacolo un po' atipico, di responsabilità, ispirato alla storia e alle avventure del mitico "Barone di Munchausen"; in scena simao in due, io e Paolo Ciarchi che è un tuttofonista, un rumorista eccezionale. Non lo si può definire un percussionista perchè da diversi oggetti che sono in scena produce suono e ritmo dello spettacolo. Le musiche di questo "Barone maraviglioso" sono tutte eseguite dal vivo". - Cosa chiedi alla tua tecnica al tuo mestiere? "Sono quarant'anni che vado in scena ed ho tanta voglia di fare, mi diverto ancora, per questo non voglio fare bilanci ma forse non sono tipo da farne, non ne farò mai". - Come spieghi la crisi della drammaturgia?
"E' un fatto che non si riesca a scrivere di teatro, è così in tutto il mondo; la cronaca del quotidiano è tanto violenta e rapida da non lasciare tempo di raccontarla. Siamo come travolti da questo turbinio di sangue, di guerra, di violenza appunto. Ci vorrebbe un altro Shakespeare per darci testi legati alla contemporaneità, in grado di esprimere questo nostro tempo e cogliere conflittualità drammatica. Ti confesso che non amo par-

lare di questi grandi temi, odio gli attori che si mettono in cattedra e, padroni solo d'un poco di notorietà, si mettono a giudicare, a dichiarare verità. Ricordi Shakespeare a Macbeth: "Sembra un nano ladro che ha vestito i panni del gigante"? - Cosa pensi dell'entusiasmo dei giovani verso il teatro? "E' un dato positivo e trovo interessante anche questo discorso delle scuole di recitazione...quando insegna gente qualificata s'intende".

(Da "Paese sera" del 8-5-1984. Intervista a Flavio Bucci)

(...) - Falvio è vero che sei un attore "diverso"? "Probabilmente si, più che un dicerso direi emarginato, attore fuori dal mercato, da quello che il mercato offre. Non mi sento sia chiaro un incompreso, credo d'aver capito il mio interlocutore, il pubblico e faccio un certo tipo di discorso. Sono convinto che quanti vengono a teatro e pagano il biglietto del mio spettacolo, quando lasciano la sala sanno bene di nonessere stati truffati. Sulla scena da molti anni faccio la mia ricerca d'attore credo d'aver conservato una mia dignità, molti miei coleghi non possono dire lo stesso. - Quali sono le linee di questa tua ricerca d'attore? Come ticollochi rispetto all'avanguardia, alla crisi di autore, a certo teatro "alimentare" che prospera nell'ufficialità? "Credo fermamente al teatro d'attore, ad un teatro che dia modo all'attore d'esprimersi in maniera totale, di raccontare personaggi ed emozioni. Annullarmi nel personaggio ogni volta mi incuriosisce, mi stimola, stimola certa mia dialettica; perchè vedi non amo e non accetto mai interamente la natura di questi miei personaggi e per questo li

impregno di certa ironia che è salutare, perchè bisogaa lavorare con la ragione. Mi piace raccontare di questi emarginati, sperimentando il monologo e guidando me stesso come regista. Attorno sento confusione, noia, un riflusso spaventoso, lucido, cosciente". - E il pubblico? "Il pubblico sceglie e risponde pure in maniera diversa. Da noi si fa tutto, la gente può scegliere cinema, teatro, televisione, è un'po' frastornata ma risponde ancora a certe sollecitazioni. Penso che anche noi da sinistra dobbiamo scardinare certi preconcetti: nel '68, negli anni della rivoluzione culturale, il pubblico aveva dovere di capire tutto, si pretendeva che la massa si sforzasse di comprendere ogni tentativo di comunicazione culturale anche il più involuto e sterile. Oggi almeno c'è la tendenza ad una maggiore chiarezza nella forma e nei contenuti, credo sia fondamentale anche a teatro d'essere semplici". - Ritieni che il teatro sia in crisi? "C'è bisogno d'una legge dello spettacolo ma questa legge per non cadere su un terreno reazionario dovrà indicare apertura dello spazio progettuale "teatro". Teatro dunque alla portata di tutti e allora chi gestisce il potere fa la strozzatura, il giro di vite in un'altra maniera. Tutti possono fare teatro ma per avere piazza circuiti bisogna adeguarsi a certe scelte. Io in questo senso sono privilegiato perchè se chiami pubblico trovi la persona che ti produce e ti da opportunità di seguire la tua linea. Il teatro è scontro, io mi sento ancora un attore vivo non sono un morto come tanti miei colleghi, neanche per tutti i denari di questi mondo baratterei le mie scelte con le loro. Teatro è dialettica, non può essere solo intrattenimento non può rispondere ad esigenze di forma quella

è la noia, la morte".

Oltre questa tendenza del teatro d'attore v'è una tendenza del teatro di regia, esponenti di rilievo di questa corrente sono: Aldo Trionfo (Genova, I92I), Gianfranco De Bosio (Verona, I924), Luigi Squarzina (Livorno, I922), Peppino Patroni Griffi (Napoli, I92I).
Una seconda generazione si distingue per gli allestimenti di : Maurizio Scaparro (Roma, I932), Luca Ronconi (Susa, Tunisia, I933), Mario Missiroli (Milano, I934), Giancarlo Cobelli (Milano, I933), Antonio Calenda (Salerno,I940)
Recentemente e con eguale professionalità si sono rivelati: Marco Parodi, Massimo Castri, Guido De Monticelli, Marco Mattolini.
Fra questi registi, Luca Ronconi s'è distinto pur operando nell'ambito del teatro ufficiale per una serie di operazioni che avevano carattere di rinnovamento del rapporattore - pubblico.
Già diplomatosi all'accademia nazionale d'arte drammatica, Ronconi dopo l'esperienza d'attore sotto la guida di Giorgio De Lullo (I92I-I980), regista di grande fama, esordì all'inizio degli anni sessanta alla regia di spettacoli impegnativi (da Goldoni, da Annibal Caro, da Shakespeare).
L'anno della sua affermazione è il I968, quando porta in scena l' "Orlando Furioso" (riscritto in collaborazione con Edoardo Sanguineti), lo spettacolo ebbe forma multimediale, nel '75 se ne fece una edizione televisiva e da questa si prese indicazione per una versione cinematografica.
Spettacolo memorabile resta la sua "Orestea" da Eschilo, nell'allestimento del I972.
Supporto del suo teatro, oggetto dell'attenzione è il pubblic

portato dentro il luogo deputato, un pubblico itinerante per uno spettacolo a scena "multiluogo".
Invenzioni "costruttiviste" secondo le tensioni che attraversarono il teatro russo degli anni venti con le più varie innovazioni di meccanicistica che risolvevano "a vista" le dinamiche degli elementi di palcoscenico.
Maestri d'arte della regia vengono considerati: Orazio Costa (Roma, I9II) e Giorgio Strehler (Barcola, Trieste, I92I).
A questi preferiremo con nostro personalissimo giudizio il talento visionario di Trionfo ("Faust burlesque", I976, "Il candelaio" di Giordano Bruno, I982) ma Costa e Strehler sono figure emblematiche, espressioni contrapposte che spiegano il teatro italiano del dopoguerra.
Strehler cominciò il suo lavoro negli anni della guerra, in Svizzera, nel I947 fondò assieme a Paolo Grassi il Piccolo Teatro di Milano e negli anni seguenti fino ad oggi ha saputo catalizzare attorno al suo fare teatro l'interesse di tutto il mondo, imponendo un linguaggio, un'etica, un'estetica della regia "cortese", visitando tutto il repertorio del teatro occidentale.
Strehler è tuttora al vertice del più importante organismo teatrale europeo di produzione, gestione e distribuzione di spettacolo: il Teatro d'Europa che ha sede a Parigi.
Orazio Costa, già allievo di Copeau, diplomato giovanissimo presso l'accademia nazionale d'arte drammatica, si è distinto in oltre mezzo secolo di allestimenti in eccessi antinaturalistici, incaricandosi d'una esortazione ascetica e mistica della messinscena, negli anni cinquanta si dimostrò, alla guida di compagnie primarie di gran nome, sensibile e capace nel rapporto con gli attori; fra le altre guidò la compagnia

di Lilla Brignone (I9I3-I984) che ebbe a ringraziarlo della preziosa esperienza.
Discutibile per alcuni aspetti della linea di regia, Costa ha tenuto - come pochi altri uomini di teatro - condotta morale inflessibile, lavorando fuori dalle "tribù", senza assilli partitocratici e indifferente agli ammiccamenti del teatro di regime.
Tranne che per una breve parentesi (I948-I954) che lo vide guida del Teatro Stabile di Roma, non rivestì incarichi di responsabilità dei teatri a gestione pubblica.
Lasciò nel I973, dopo un momento travagliato del suo insegnare teatro alle giovani generazioni, la cattedra all' accademia nazionale d'arte drammatica per ritirarsi a Firenze.
La città e la gente, un ambiente stimolante, lo aiutarono a ricominciare e con forza nuova Costa curò numerose altre regie. Giunsero così il consenso del pubblico e la "singolare" riscoperta della critica e degli addetti ai lavori.
Nel nostro paese(come in molti altri d'europa)il lavoro dell'uomo di teatro è precario: si fonda e si dissolve oltre che sulle fatiche delle ore di prova e delle notti insonni, sulla tessitura di rapporti umani e di interessi comuni che significano partecipazione ad una vita pubblica che ci riporta ai modelli comportamentali delle tribù.

Il teatro che abbiamo sin qui raccontato è drammaturgia e rappresentazione in massima parte concettata, orchestrata e fruita dall'uomo, nel significato di maschio.
In Italia e nel mondo attorno agli anni settanta il movimento delle donne ha levato la propria voce e attuata un interv to pluridisciplinare nei diversi campi della conoscenza e de

cultura.
Possiamo rilevare tra le diverse correnti quella d'un teatro italiano "femminista", un teatro "ideologico e militante" che ha posto la condizione della donna e la questione femminile a supporto della scrittura e della rappresentazione di teatro civile, di un progetto di teatralità di istanza collettiva.
Non siamo in condizione di testimoniare una tradizione del teatro delle donne, alle donne non è mai stato concesso di intervenire direttamente in questa come in altre storie dell'uomo.
Il maschio ha determinato le sorti della scena: l'edotto per il benestante, ad Atene e poi a Roma, nel medioevo cristiano e poi nell'umanesimo e nel rinascimento, nelle fiere e nei mercati come nelle signorie e le corti.
La"femmina" forse avrebbe saputo fare di meglio, certo non avrebbe fatto lo stesso.
Tra gli autori che hanno manifestato sensibilità di tipo femminile o comunque attenzione particolare verso il mondo delle donne, definendo caratteri femminili si distingue l'opera di Aristofane (445-385 a.C.) famoso commediografo greco.
Aristofane, uomo mite e conciliante ma polemico verso la stoltezza e l'ignoranza della guerra, è l'unico tra i commediografi greci di cui l'antichità e il medioevo abbiano conservato un migliaio di frammenti e ben undici commedie intere (delle quaranta complessive che gli fruttarono cinque vittorie ai concorsi delle Grandi Dionisie e delle Lenee). Visse intensamente il suo tempo, la decadenza di Atene e le vicende della Guerra del Peloponneso (431-404), non

ebbe cariche pubbliche, ne incarichi politici ma fece sentire la sua voce, la voce della satira aspra e di piglio popolare.
Alle volgarità e alle brutture del mondo che gli era attorno preferì quello delle sue storie; ed ecco la fauna parlante, gli animali che salvano gli uomini, gli uccelli depositari di antica saggezza, più vicini al soprannaturale.
L'uomo offende e deturpa quanto gli è concesso dagli Dei e per questo Aristofane si rivolge alla donna, nelle sue opere le figure femminili sono esempio di intelligenza, astuzia, senso pratico, di amore e pace, sono protagoniste pur restando oggetto del desiderio.
Finiranno poi sulla scena rappresentate da maschi, fino al settecento il travestimento eserciterà una fascinazione notevole sugli attori, ma è già importante che si parli della donna in termini tanto lusinghieri, come modello di virtù.
Con Aristofane, figlio di Filippo, la commedia antica tocca il suo vertice e poi segna il passaggio alla commedia di mezzo, a noi giungono le seguenti opere complete: Acarnesi (425), Cavalieri (424), Nuvole (423), Calabroni (422), Pace (42I), Uccelli (4I4), Tesmoforiazuse (4II-407), Lisistrata (4II), Rane (405), Donne al parlamento (392), Pluto (388).
Obiettivo delle satire aristofanesche furono anzitutto Socrate (470-399a.C.) ed Euripide (485/4 ca. - 406 a.C.).
Nella commedia "Le nuvole" Socrate appariva sospeso a mezz'aria in un cesto - "il pensatoio" - con la testa appunto fra le nuvole e la trovata divertì tutta la Grecia per il contrasto tra la solennità della figura del sommo maestro della verità e della parola e la caricatura cui era stato og

getto.

Euripide propone le passioni d'amore come fatti rivelatori dell'esistenza, la donna è spesso al centro delle sue opere e la questione femminile dell'emancipazione viene proposta come recupero di dignità, di dialogo e di confronto con il maschio.

Il suo modo di trattare materia tanto delicata diede seguito ad alcuni pettegolezzi, lo si accusò di misoginia. Aristofane dal canto suo fece eccezione al consueto portamento di conservatore sposando anch'esso le rivendicazioni delle donne.

In una delle sue più note commedie titolata "Le Tesmoforiazuse" (cioè le donne che celebrano le Tesmoforie, feste di Core e Demetra, divinità e feste femminili da cui gli uomini sono rigorosamente esclusi) il commediografo ateniese satireggia violentemente contro Euripide.

Si rappresenta Euripide convinto che in una di quelle feste le donne tramino contro la sua persona; goffo e demente egli chiede aiuto al tragediografo effeminato Agatone, il quale si rifiuta; Euripide allora chiede che si travesta da donna Mnesiloco, pure lui di sesso incerto, che si insinui al campo, che si unisca alle donne nell'accusa.

Nella commedia trova posto la parodia del Telefo euripideo, dove l'eroe per farsi ascoltare da Agamennone rapiva Oreste giovinetto, qui c'è il rapimento d'una fanciulla.

Il problema della donna torna in un'altra commedia di Aristofane e qui le donne guidate da Lisistrata (e appunto "Lisistrata"è titolata la composizione) per far cessare le ostilità decidono l'attuazione su un fronte e sull'altro d'uno sciopero sessuale.

In una commedia successiva "Le Ecclesiazuse" (Le donne a parlamento) abbiamo ancora una cospirazione intrepida di sole donne.
Prassagora si insinua sotto le mendaci vesti di maschio nell'assemblea e chiede che lo stato ateniese, esangue e senza speranza di salvezza, venga affidato interamente a quella parte della comunità che per così lungo tempo ha vissuto ignara delle cose pubbliche: le donne.
Più che l'ennesima prova d'una adesione sincera alle aspettative di rinnovamento del corpo sociale della "minoranza" delle donne, è interessante cogliere il senso delle parole che Aristofane ha delegato a questi suoi personaggi femminili.
Le donne propongono un inedito modello di stato, uno stato alternativo che prevede la comunione dei beni e dei rapporti sessuali.
Parodia, scherno, satira e travestimento sono i meccanismi peculiari della commedia che si risolve in un finale delirante, il quadro erotico e godereccio dove le donne brutte avranno precedenza in amore sulle belle.

Avremmo potuto far riferimento ad altri casi di autori che hanno scritto e poi rappresentato una loro drammaturgia sulla donna, al contrario conviene citare la prima autrice di cui sia giunta buona parte dell'opera.
Rosvita (Horsvit) autrice e poetessa sassone visse tra il 935 e il 973, era monaca di clausura al monastero di Gandersheim e studiò tutta la vita componendo poemetti agiografici, due poemi epici e sei drammi in prosa rimata.

Scriveva in latino - segretamente poichè la rigida moralità vigente in monastero era contraria al divagarsi con simili sconcezze.
Ella nella scrittura si sentiva libera, oltre la struttura e gli stilemi i poemetti di Rosvita sono investiti da questo vento di libertà, quella che aveva essa stessa rifiutato o che la famiglia le aveva negato, sappiamo bene di quante giovani di famiglia nobile o aristocratica fino al XIX° secolo furono recluse in convento per aver peccato di disobbedienza.
Alimentò la conoscenza d'una cultura laica e religiosa e pur sapendo che difficilmente avrebbe potuto rappresentarle non lasciò di scrivere le composizioni drammatiche.
Rosvita stessa divide in tre libri le sue opere: il primo comprende i poemetti agiografici (Maria, L'ascensione del Signore, Il martirio di Golgolfo, Il martirio del preziosissimo San Pelagio, La caduta e la conversione del vicario Teofilo, Basilio, Il martirio dell'illustre San Dionigi, Il martirio di Sant'Agnese Vergine) il secondo i sei drammi in prosa rimata (Gallicano ovvero La conversione di Gallicano, capo dell'esercito - Dulcizio ovvero Il martirio delle sante vergini Agape, Chionia e Irene - Callimaco ovvero La resurrezione di Drusiana e di Callimaco - Abramo ovvero La caduta e la conversione di Maria, nipote dell'eremita Abrama - Pafnuzio ovvero La conversione della meretrice Taide - Sapienza ovvero Il martirio delle sante vergini Fede, Speranza e Carità) il terzo contiene i carmi epici di celebrazione di Ottone I (Gesta Ottonis) e della fondazione del monastero di Gandersheim (Primordia coenobli Gandesheimensis).

Il teatro di Rosvita è pubblicato dalla BUR (Rosvita - "Tutto il teatro" - BUR, Milano, I952) da quella raccolta riprendiamo lo scritto che la monaca faceva seguire alla prefazione perchè la sua opera potesse in qualche modo diffondersi.

"LETTERA DELLA MEDESIMA AD ALCUNI SAPIENTI PROTETTORI DI QUESTO LIBRO"

A voi uomini pieni di sapere e di virtù che non invidiate il successo degli altri ma anzi, come si conviene ai veri saggi, vi congratulate con loro, Rosvita, povera ignorante, priva di qualsiasi dote particolare, porge voti di salute per il presente e di gaudio per l'eternità.
E invero non posso mostrare abbastanza ammirazione per la grandezza della vostra lodevole umiltà, ne ricambiare degnamente la vostra splendida benevolenza e il vostro affetto verso di me, se considero che voi allevati ai profondi studi della filosofia e ornati, come siete d'ogni perfezione del sapere avete ritenuta degna del vostro consenso l'opera di una povera e modesta donna; ma rallegrandovi meco con fraterno affetto voi avete innalzato lodi a Colui che dispensa la grazia operante in me, persuasi che io possieda una certa conoscenza delle arti, mentre la loro portata è di gran lunga superiore al mio debole ingegno di donna.
Fino ad ora, io ardivo appena mostrare a pochi e solo ai più intimi le mie semplici e povere composizioni; onde io cessai di comporre opere di tal genere, perchè come erano pochi quelli a cui osassi sottoporle, così non v'erano molti che mi indicassero ciò che in esse io dovessi correggere o che mi spronassero a usare di iniziarne altre del medesimo genere.
Ma ora poichè si sa che la verità risiede nella testimonianza di tre persone, confortata dalle vostre esortazioni, ho abbastanza fiducia per accingermi a scrivere, se pur Dio me ne dà la forza e per non temere il giudizio di qualsiasi dotto.
E son combattuta da due sentimenti opposti: gioia e timore.

Infatti, da un lato godo nel profondo del cuore che in me si lodi Iddio, per la cui grazia soltanto son ciò che sono; dall'altro temo che mi si creda superiore a quello che sono; perchè so che è ugualmente riprovevole negare i doni gratuiti di Dio ed ostentare di aver ricevuto ciò che non si è ricevuto.
E perciò io non nego che ho appreso la conoscenza delle arti aiutata dalla grazia di Dio, per mezzo di una forza che egli mi ha dato, poichè sono una creatura capace d' istruzione; ma confesso che, con le sole mie forze, io non saprei nulla. Riconosco che la bontà divina mi ha dato uno spirito acuto ma questo se è privo delle diligenti cure dei maestri, intorpidisce incolto e trascurato ai abbandona alla sua naturale pigrizia. Perciò, affinchè il dono di Dio non fosse in me annullato per mia negligenza, se mai potei raccogliere qualche filo o anche qualche brandello strappato al vecchhio abito della filosofia, ho cercato d'introdurlo in questo libretto; in tal modo tentavo di sollevare la povertà della mia ignoranza inserendo qualche argomento più nobile,perchè il dispensatore dell'ingegno fosse lodato in me tanto più giustamente, quanto più tarda si ritiene che sia la mia intelligenza di donna. Questo è il mio intento nello scrivere, questa la sola ragione della mia fatica; e non mi vanto falsamente di sapere ciò che non so; ma quanto a me, io so solamente che non so nulla.
Così, commossa dalla vostra benevolenza e spronata dalle vostre sollecitazioni, curvandomi come un giunco, presento a voi da esaminare il libretto che avevo composto con questa intenzione, ma che fino ad ora, per i suoi pochi meriti, ho preferito tenere nascosto che mettere in luce. Conviene che lo esaminiate e lo emendiate con non minor cura che se fosse opera vostra. Rimandatemelo, dunque, perfettamente riveduto, onde io, grazie ai vostri saggi avvertimenti, possa riconoscere quali sono i miei principali errori."

(Da Rosvita "Tutto il teatro"BUR,I952

Questa di Rosvita è una testimonianza di drammaturgia religiosa, canonizzazione di personaggi, teatro sterile e celebrativo. Fa sorridere che nella prefazione ella stessa dichiari " mi son servita dello stesso genere di composizioni

con cui gli antichi rappresentavano turpi impudicizie di donne invereconde".

Tra gli antichi il modello cui Rosvita fa riferimento primario è Publio Terenzio Afro (I85-I60 a.C.).

L'arte di questo commediografo che fu tolto alla condizione di schiavo da Terenzio Lucano era poggiata sul sottile intreccio psicologico tenuto da uno stile decoroso e castigato, una forma garbata e un contenuto rivoluzionario che non riuscì gradito al pubblico di Roma, pubblico che chiedeva una comicità grossolana e farsesca, conservatore come sempre è dato di essere al grosso pubblico.

Più avanti Cicerone e Orazio lodarono l'arte raffinata di Terenzio ma la modernità seppe leggere nelle sue commedie anche la critica ficcante alla società e al costume di Roma, Diderot lo cita come primo esempio della "comédie larmoyante", un genere nuovo di commedia "drammatica" di discussione dei valori morali che investì la Francia nel settecento, Lessing si dichiarò sincero estimatore di Terenzio che ammira più di Plauto per i contenuti più seri.

L'ottocento romantico giudicò invece Terenzio come un mediocre pedissequo di Menandro (342-29I a.C.) commediografo greco di cui più che l'opera si conoscono i giudizi degli antichi, il giudizio era frettoloso e poi i romantici erano come offesi dall'equilibrio della poetica dei sentimenti del commediografo latino.

Tornando a Rosvita è fuor di dubbio che l'autrice non s'avventurò nelle tematiche e nei contenuti di Terenzio ma seppe recuperare lo stile e il linguaggio e la freschez-

za delle rime.
Abbiamo citato nel volume alcune autrici, di altre ancora potremmo raccontare anche se inserite in un contesto "maschile" cioè in una tradizione letteraria dettata dagli uomini, su una personalità di scrittrice sentiamo di dover fermare la nostra attenzione, una donna conosciuta ed amata in ogni parte del mondo: Agatha Christie.
In Inghilterra la Christie non è la sola autrice di romanzi ad aver scritto drammi, anche Doris Lessing (I9I9) ha avuto all'inizio degli anni sessanta alcune lusinghiere esperienze come autrice di teatro ma la risposta degli addetti ai lavori e del pubblico definisce la Christie come un caso a se stante.
In tempi recenti è stata pubblicata in Italia la raccolta in due volumi dei suoi drammi ("Il teatro di Agatha Christie" Ed.Mondadori), Mary Clarissa Miller (Christie era lo pseudonimo) visse tra il I897 e il I976 ora se a distanza di anni si curano le prime edizioni all'estero dei suoi adattamenti teatrali è proprio perchè destano ancora interesse e curiosità.
Si ricordano i titoli delle opere più famose: "Dieci poveri negretti" (I940), "Tre topi grigi" (I952) e poi ancora "Testimone d'accusa" di cui si ricorderà la versione cinematografica di Billy Wilder con Charles Laughton.
Fin dai tempi di Sofocle la tragedia nasceva da un conflitto, lo scontro della verità con la non verità, con due forze contrapposte della ricerca o dell'indagazione della verità da una parte e dell'occultamento della verità dall'altra. L' "Edipo re" può dirsi un giallo psicologico.
Per questo diciamo che la drammaturgia della Christie è classica e poi elementare come un'operazione algebrica, una equazio-

ne dove scoprire l'incognita.
Questo è quanto di buono viene dal teatro di Agatha Christie, il sollazzo del rebus o delle parole crociate, una "enigmistica" teatrale.
Il resto è la forma e non c'è nulla di cui esaltarsi in questa direzione, l'autrice si adegua al dramma ottocentesco, tornano alla memoria Ibsen e Niccodemi ma sono gli omicidi e le malefatte dentro e fuori dalla scena a riportarci alle pellicole che presero spunto da queste storie o (al contrario) da cui si trasse arditamente questo teatro.
C'è ironia e distacco per i fatti, la Christie con garbo ed eleganza si è confrontata con modelli di teatro antico, questi drammi borghesi sono comunque più vicini ad Hichcock che ad un filone di teatro anglo-sassone.
Siamo convinti che da Saffo (V°sec. a.C.) in avanti molte donne avrebbero potuto dare contributo determinante alle sorti del pensiero umano, alla creazione in poesia, a teatro, nella melica e la lirica dei fabulatori, senza ricalcare soluzioni dei maschi, perchè la genialità è nella donna.
Espressione di quella sensibilità, artista e donna straordinaria, Ellen Stewart è una delle figure che caratterizzano la ricerca e la sperimentazione teatrale di questo nostro tempo.
Il nome del suo gruppo è "Cafè La Mama" e lei per tutti, a New York, e in Europa è la "mama", infaticabile artigiana d'arte di teatro da venticinque anni.
Ellen Stewart possiamo dire che è l'avanguardia americana, nel senso che questa sua realtà ha catalizzato tutte le forze alternative al sistema dello spettacolo americano.
Nel '63 a New York Joseph Chaikin aveva fondato l'Open Theate nello stesso anno si costituì per iniziativa di Peter Schuman

Bob Ernsthal, Bruno Eckardt, il Bread and Puppet Theatre", quest'ultimo gruppo si sciolse in alcuni sottogruppi; si distinse alla guida del "Mime Group" Ronny Davies, più tardi negli anni settanta Richard Foreman (I937) assieme alla moglie Kate Manheim fondò l' "Ontological Hysteric Theatre", Bob Wilson (I934) presentò le sue performances in una dinamica del tempo e della azione, anche Meredith Monk fece le sue prime importanti esperienze sulla vocalità.
questi i nomi del nuovo teatro americano che risultava vacante, itinerante, legato a questa o a quella individualità.
Il "Cafè La Mama" rappresentò invece una costante, il punto di riferimento dei gruppi; già nel triennio '6I-'64 la "mama" aveva allestito con enorme successo di pubblico tre spettacoli "collettivi"come Hair, Lenny, Jesus Christ Superstar e negli anni settanta il gruppo, conosciuto in tutto il mondo, arrivò sino in Europa a predicare il nuovo.
Il "Cafè La Mama" oggi a New York gestisce Gallerie d'arte, Biblioteche, sale-laboratorio che offrono l'opportunità di provare più spettacoli contemporaneamente, ed è questa una esigenza poichè molti sono i gruppi che hanno aderito all'idea di teatro espressa da Ellen Stewart.
Ellen è una donna di colore,non più giovane ma bellissima, dai grandi occhi scuri e la presenza carica di energia positiva che incanta perchè educata naturalmente da un ritmo che la investe tutta, nel continuo gesticolare delle mani, nelle pieghe del viso, nel passo persino.
Riprendiamo di seguito l'intervista rilasciatami in occasione della "Pasqua del teatro" gestita dal Teatro Stabile di Roma la passata stagione.

"(...) - Quali sono i significati della ricerca di "Cafè La Mama"? "Ricerca sull'essere umano, la vita, i colori, le cose tutte attraverso il teatro che è anzitutto musica e coralità. Musica è la voce umana senza l'uso dei microfoni o degli amplificatori, è la sola voce. E questo nostro spettacolo "Jerusalem" è perfettamente in linea con la nostra ricerca, non rappresenta una parentesi mistica, ma un messaggio di pace e di amore fra gli esseri umani. Questo che è venuto a Roma è uno dei gruppi del "Cafè La Mama" ed è stato formato appositamente per questo allestimento: ne fanno parte armeni, israeliti, musulmani, cattolici romani, turchi, russi, libanesi. Insomma: uomini e donne di razze e religioni diverse e sono qui tutti assieme (anche se i loro popoli sono in lotta fra loro) per dire al mondo intero che bisogna sapersi rispettare, saper stare assieme senza voler sopraffare il prossimo". - Quali sono le radici di questo vostro lavoro ? "Non me lo sono chiesto. Guarda questi ragazzi, lavorano con Elisabeth Swados e la loro è una partecipazione totale, con il corpo e con la voce. Sanno essere acrobati e ballerini, provano anche un anno per recitare due giorni. E', questa nostra, una ricerca continua quando si legge e si discute la composizione poetica e quando si monta lo spettacolo. Questo privilegiare la vocalità e la musica a teatro non porta statiche figurazioni, curiamo molto anche il movimento e ci sono quadri di grande effetto". - (...) Che rapporti avete con altri gruppi? "Cafè La Mama" conta molti artisti, tanti gruppi, alcuni dei quali passano da noi e poi continuano per la loro strada. Io tuttavia tengo a non essere chiamata come fondatrice e voglio che si guardi al gruppo pi

che a me, perchè sono loro che lavorano. Io li accompagno, li seguo nel loro cammino ma sono tutti loro assieme a fare lo spettacolo". - Quale tipo di rapporto avete con il pubblico? "Qui in Italia all'inizio degli anni settanta noi avemmo un'accoglienza calorosa, ricordo a Spoleto dopo la "Medea" (che componeva la trilogia greca con "Elettra" e "Le Troiane"), ricordo bene il pubblico che piangeva. Il pubblico quando assiste ai nostri spettacoli, partecipa emotivamente, sente molto gli attori e questo proprio in virtù di quelle sonorità naturali che suscitano emozioni". - E a New York? "Abbiamo avuto consensi dal pubblico e dalla critica, il nostro lavoro è seguito con grand interesse, sono considerata la "mama" del nuovo teatro americano. Qui da voi ci sono artisti bravi, come "miei figli", con i quali vorrei organizzare qualcosa di bello. Ci sono gruppi che lavorano sul nostro stesso terreno. Uno di questi è la "Gaia Scienza", poi c'è "Kripton" e "Falso Movimento".

(Da "Paese sera" del 22-4-I984)

Torniamo all'Italia e alla corrente d'un teatro della donna che non è stato mai preso in considerazione, nel senso che è stato escluso dai circuiti, quindi non trovando piazze non viene venduto ne tantomeno rappresentato.
Le donne allora hanno cercato di inventare degli spazi teatrali che poi giustamente non hanno concesso che alle donne.
In tal modo però quelle sale dove si rappresentava il teatro

della questione femminile si riducevano ad uno spazio assembleare o peggio "confessionale" delle manifestazioni spettacolari.
Alcune donne hanno superato barriere e ostracismi del teatro ufficiale con la perseveranza, la ferma volontà di affermare il diritto all'arte e alla fantasia che è di tutte le donne.
Hanno lavorato e lavorano sostenute esclusivamente dal loro pubblico:il collettivo "Isabella Morra", il gruppo napoletano de "Le Nemesiache", Saviana Scalfi, Daniela Gara, Adele Cambria, Manuela Morosini (fondatrice e animatrice di uno spazio storico dell'avanguardia, la cantina romana di "Spaziouno") e poi la più rappresentativa realtà di ricerca e di pratica del teatro delle donne, "La Maddalena", una sala che ha ospitato gruppi italiani e stranieri che hanno operato in questa direzione e che ancora oggi è sede di seminari ed interventi di relazione e comunicazione sulla condizione della donna, sulle possibilità del suo intervento culturale.
Dacia Maraini (Firenze, I936) è forse la personalità di maggior rilievo di questo universo femminile ma la vicinanza di Moravia, la partecipazione agli ambienti colti della capitale, la sua fama di scrittrice, cioè la notorietà raggiunta attraverso i romanzi la rendono rispetto al teatro una eccezione.
La Maraini riuscì a rappresentare le prime commedie ("Il ricatto a teatro", "Recitare") che riflettevano lo studio dell'azione drammatica e che proprio su una meditazione sull'arte drammatica e l'azione scenica erano imperniate, e le successive di un rigoroso impegno ideolo-

gico e civile ("Manifesto dal carcere", "La donna perfetta"). Questo teatro resta tuttavia letterario, è da leggere più che da rappresentare ma il nuovo impegno di traduttrice e curatrice dei dialoghi dei films d'autore che vengono dalla germania affina la Maraini nel linguaggio espositivo del conflitto teatrale, dell'emozione e della condizione che si vuole proporre.

Lucia Poli (Firenze, I944) attrice e autrice drammatica, fuori dal teatro ufficiale ha saputo pian piano consolidare una sua immagine di attrice diversa, dando prova (in oltre dieci anni di mestiere) di buona professionalità.

La Poli ha fatto ricerca senza legarsi ad un filone ne ad alcuni tipi ma segnando una linea definita, un itinerario di sperimentazione vario che il pubblico segue con vivo interesse sin dai tempi del suo debutto con Roberto Benigni (poi rivelatosi attore comico di grande versatilità) e Gianfrabco Varetto in "La festa" (I974) proposto al Beat '72.

In seguito la Poli con altri colleghi si fece carico della gestione artistica ed organizzativa dell' "Alberico", sino alle più recenti divagazioni monologanti.

In occasione dello spettacolo "Cielo e tearra" al Teatro "Dell'Orologio" le abbiamo rivolto alcune domande.

"(...) Questo testo mi piace molto perchè non è uniforme, è ricco di colori e di sapori, d'un senso tragico che lascia posto all'ironia; credo si adatti molto al mio modo di recitare. Non amo quelle situazioni in cui l'attore è quasi costretto ad abbandonarsi a una tragicità di tipo melodrammatico. Poi devo dire che con l'autrice, la Reinshagen, ho avuto un buon

rapporto di lavoro, mi ha fatto piacere ascoltare da lei una considerazione a cioè che in questo spettacolo era la prima volta che le capitava di trovare il senso tragico calato però nel quotidiano, letto modernamente.

- Hai lasciato di scrivere per il teatro? "Ho cercato di scrivermi dei testi, "Liquidi andò benino, sineceramente è quello che mi è riuscito meglio. Ho l'impressione di soffrire ancora della mia radice letteraria, il teatro non può sempre ridursi ad una operazione intellettuale. Non scrivo cose che mi entusiasmano e allora metto in scena cose belle che scrivono altri autori".

- Cosa pensi della crisi del teatro? "Più che di crisi del teatro parlerei di crisi della cultura, un momento grave questo che stiamo vivendo e a teatro capita che la gente, il pubblico, si interessi dell'aspetto esteriore dello spettacolo, si esalti della individualità, del divo. E' il divo che chiama pubblico e non conta quello che propone ma questo non capita solo a teatro, le cose vanno così anche in cinema o in televisione. Quello che conta sul mercato è che funzioni il nome e poi vendere bene, mercificare quanto più è possibile; ovvio che si parli in termini d'una profonda crisi della cultura.

- Cosa pensi del rapporto fra giovani e teatro? "I giovani e i giovanissimi si entusiasmano facilmente, alcuni riversano questa loro carica verso il teatro, altri sono appassionati di musica e questo entusiasmo dei giovani va bene, è un dato positivo: significa che hanno energie nuove. La mancanza di valori li porta verso una ricerca continua. Rispetto al teatro credo che questo fenomeno delle scuole prese d'assalto, se non porta profes-

sionalità può comunque dar loro modo di crescere assieme e coltivarsi e questo credo che sia importante.

(Da "Paese sera" del 20-5-I984

Il panorama degli anni ottanta è vario e c'è pure una corrente di teatro dell'omosessualità o dell'ambiguità sessuale.
In questa direzione già negli anni settanta si sono espressi Riccardo Reim e Alfredo Cohen.
Per strade diverse hanno cercato la tecnica, l'uso del travestimento, del camuffamento vocale e della gestualità al servizio di progetti di teatro civile.
Reim è più aristocratico e provocatorio, stuzzicante e ironico, i testi delle sue performances hanno una dominante ideologica più nitida e meglio riconoscibile, il linguaggio è musicale, serve la priorità del sonoro, e poi il gioco del nonsense che d'improvviso sfora una composizione lessicale rigorosa.
Cohen è artigiano più semplice, coglie umori e rimostranze popolari, è sfottitore, "cacciaballe", giullare della diversità. Il suo è teatro d'attore, cioè teatro che si adegua ad un temperamento traboccante di eros e di pathos che investe il pubblico e invasa l'artefice.
Paolo Poli (Firenze, I929) e Leopoldo Mastelloni (Napoli, I948), due attori di consumata esperienza e vasta popolarità, hanno anche loro sortito imbarazzo e inquietudine nel pubblico borghese per taluni atteggiamenti stravaganti e dissacratori.

Poli è un dandy, attore tecnico ma anche d'estro e fantasia, si pone come intellettuale, è autore e regista di molti dei suoi spettacoli.
Dalle prime esperienze con Aldo Trionfo a Genova al teatro "La borsa di Arlecchino", agli allestimenti de "Il diavolo" e "Il novellino", Poli negli anni sessanta si impone all'attenzione del pubblico e della critica con "IL candelaio" di G.Bruno, "Il suggeritore nudo" di Marinetti, "Rita da Cascia", "La nemica" di D.Niccodemi, "Carolina Invernizio".
Gli adattamenti e la stesura dei "sottotesti" degli spettacoli vengono curati da Ida Omboni, una collaboratrice preziosa perchè trovare una struttura testuale (che non limiti o costringa al momento di mediare la storia) è connotato indispensabile alla risoluzione dell'azione scenica.
Poli si confronta con il passato, è un lettore pignolo del costume, uno storico che frequenta l'ottocento e il primo novecento senza pudore; iroso e scaltro, l'attore balla, canta e svergogna la tradizione del secolo scorso con l'aria d'un fanciulletto educato alle buone maniere che compie una birichinata.
La sua presenza è femminile, flessuosa e insinuante, gentile, in "Femminilità" (1975), scritto e interpretato assieme alla sorella Lucia, questo aspetto della personalità emerge vistosamente ma essendo la gestica asciutta, ridotta all'essenza, cioè teatrale, non offende lo spettacolo anzi diviene virtuosismo d'attore.

Poli sa anche guardare al presente e volgere la parodistica alla confusione e al ritmo frenetico della contemporaneità; in "Bus" (I984), notevole prova di gestualità e ribattuta monocorde di poche frasi insignificanti, l'attore conferma l'indagazione di nuovi moduli della comunicazione a teatro.

Abbiamo detto di Poli e del suo confrontarsi con la storia, in questa scelta dell'attore toscano possiamo leggere una prima sostanziale differenza con l'altro attore che avevamo citato: Leopoldo Mastelloni.

Mastelloni supera la storia, per lui il passato non esiste (se non in funzione dell'oggettivazione del presente), per incidente esce dal grande ventre di Napoli come Viviani, Petito, Scarpetta, Eduardo e Te Nicone, non sono queste parentele autentiche.

Il suo Pierrot è più vicino all'espressionismo tedesco che ai cantori di Napoli, delle materie e delle bellezze della napoletanità che pure è motivo ricorrente dei suoi spettacoli. Mastelloni è straordinario quando si confronta con Brecht e la sua lezione di teatro ma finisce per guardarsi e guardare il pubblico da innamorato, e gli crediamo quando afferma che "andare in scena è un fatto d'amore" ma è proprio per questa verità che sia esso pungente, scollacciato, dissacratorio accettato il gioco di casta questo Pierrot è aristocratico "eletto" dalla scena.

Uscito da una cantina partenopea l'angusto spazio del Teatro Esse che conobbe pure Lina Sastri, ottiene i favori della critica (o di parte della critica) quando propone i suoi spettacoli nell'ambito dell'ufficialità.

Le cose più belle Mastelloni le fece vedere anche prima, ne-

gli anni settanta sotto la regia di Gerardo D'Andrea, ricordiamo tra i numerosi allestimenti "Il fantoccio pierrot n°I" (I973). In quello stesso anno prendeva parte ad un progetto di Giancarlo Cobelli che partecipò al Festival nazionale dei teatri stabili di Firenze, l' "Aminta" di Torquato Tasso. Nel '74 con la regia di Patroni Griffi lavora come attore in "Napoli chi resta e chi parte" di Viviani e lo spettacolo partecipa al Festival dei due mondi di Spolete.

Seguono una serie di esperienze alla guida di se stesso, mimo, cantante, diva e travestito, istrione diverso, l'attore coglie affermazioni significative in Italia e poi in Francia con "Brechtomania" (I978), nello spettacolo successivo alla regia troviamo ancora D'Andrea ed è un nuovo esaltante successo con "Carnalità"; nella stagione I980-I98I si presenta al pubblico con "Il fantoccio pierrot n°2", ancora ballate e monologhi per una maschera che sente oramai esaustiva la parola che le impressiona il suo artefice (Mastelloni firma da anni i testi delle sue performances) e vitale la linfa che lo stesso è capace di passare come interprete arrabbiato, maschio e femmina, buono e cattivo, deus ex machina dello spettacolo.

Il travestimento si sa ha origini antichissime nel caso di Poli torna il teatro di varietà di tradizione, questo vale anche per Mastelloni che però non si traveste solo per "lazzo" ma per dare spessore drammatico e segno ideologico al personaggio, renderlo un"tipo"sociale.

Il pubblico non sempre ha reagito positivamente a queste pratiche teatrali, i teatranti che abbiamo sopra citato dovettero insistere di buona lena perchè il loro lavoro

venisse preso in considerazione come fatto teatrale e non di costume o malcostume (sessuale), l'ambiguità sessuale deviava l'attenzione verso il loro teatro come indirizzata ad una eccezionalità circense , alla curiosità per il fregolismo anche solo vocale subentrava il senso di colpa d'assistere a "sconcezze" e "perversioni" dove l'uomo recita la donna.

Questo fa sorridere, equivale a dire che la sessualità dell'attore può essere usata come discriminante dal suo pubblico.

Chi può indagare quanto fosse maschio e femmina Epigene di Sicione (VII° sec. a.C.) predecessore di Tespi, probabilmente il primo attore tragico, certamente il più antico poeta tragico di cui giunga notizia.

Di Richard Burbage (1573-1619) sappiamo invece che per amor suo Shakespeare scrisse il "Romeo e Giulietta" e i suoi sonetti di suprema bellezza.

La libertà del costume anche sessuale fa parte della storia della nostra scena, se ne potrebbe cavare un'antologia, questo dovrebbe servire a chiarire che la diversità va rispettata come libera scelta della persona.

Torniamo allo specifico della contemporaneità per riferire d'una corrente di teatro "dei critici", cioè di teatro scritto e portato in scena da coloro che abitualmente sono interessati alla critica del settore.

Si sono distinti secondo intenzioni drammaturgiche diverse ma con risultati dignitosi: Elio Pagliarani, Ghigo De Chiara, Italo Moscati, Ubaldo Soddu, Luciano Codignola, Giorgio Prosperi, Tullio Kezich, Mario Prosperi e numerosi altri.

C'è pure il teatro degli scrittori, di quegli autori che pur dedicandosi prevalentemente al romanzo si concedono alla drammaturgia.
Anche qui i casi sono disparati, dal teatro colto di Leonardo Sciascia (Racalmuto, Agrigento, I92I) teso alle tematiche civili ("Il giorno della civetta", "Recita della controversia liparitana dedicata ad A.D.", "L'Onorevole") sino alla vena d'autore e di regista di Enzo Siciliano.
In occasione del suo impegno alla regia della "Beatrice Cenci" di Moravia, abbiamo chiesto a Siciliano (intellettuale che ha cercato diverse forme espressive per raccontare se stesso e gli altri, cose di fantasia e storie comuni) un giudizio sulla decadenza della "prosa" e sul diverso grado di coinvolgimento dello spettatore.

" (...) trovo naturale che di questi tempi si parli di crisi profonda ma estenderei questo giudizio a tutto il resto, alla poesia, al romanzo, alla pittura, alla scultura, alla cutltura in genere. Per intenderci quando si scrive non si sa più chi siano gli interlocutori, quali i lettori. Esiste una massa di persone che si nutre di cultura e d'arte ma non riusciamo più ad identificarla, quindi non siamo in grado di capire di quale tipo di fruizione goda questo pubblico. Nonostante questo, si deve parlare al buio, ci si deve convincere che è indispensabile continuare ad esprimersi, bisogna alimentare e conservare la tradizione di questi anni". -Questa secondo te sarebbe una pausa, un ripiegamento per poi tornare ad esprimere è compiutamente un pensiero nuovo? "E' necessità dell'uomo esprimersi nell'arte ed io vedo il teatro e la letteratura su un

unico piano. Il pubblico non risponde come una volta, alle origini del rito. Oggi in Italia non sono molti quelli che comprano libri di poesia, ma questo non può e non deve interessare i poeti. E' dissolta l'identità dell'interlocutore e questo cambia certo i termini dell'interlocutore e questo cambia certo i termini dell'espressione e della comunicazione che tuttavia, come esigenza dello uomo va rispettata. Questo è tempo di rivoluzioni, tutto appare come fermo ma avverto fermenti creativi e diramazioni, meglio ancora è tempo di preparazione a qualcosa che ci consentirà di giudicare poi questo presente in altri termini". - Stai curando per la rassegna di Todi l'allestimento di "Beatrice Cenci" da un lavoro di Moravia. Come ti trovi alla regia? "Non trovo differenze, dissonanze. Allestire uno spettacolo è una proiezione visiva e materiale dell'idea, della invenzione testuale. E, di bello, il teatro ha questa sua dimensione diversa, pone l'uomo in una dialettica viva; credo che questo lo distingua dalle altre forme espressive. Teatro è una pratica, il rapporto critico con la parola, accordare e misurare le conflittualità drammatiche del testo spettacolare".

(Da "Paese sera" del 22 - 6 - 1984)

Siamo nella difficoltà di giudicare il presente e prima ancora di accettarlo come "transizione", ogni rinascimento chiede prima una quiete vigile o apparente, di veglia tormentata o di ribollio irrevelabile, e questo nosttro è tempo di preparazione.

Alcuni fra gli attori più rappresentativi della nostra "prosa" ci hanno lasciato, la scena ha perduto nel volgere di pochi anni: Luigi Vannucchi, Romolo Valli, Tino Buazzelli, Bruno Cirino, Lilla Brignone e poi Eduardo. Siamo tesi alla ricerca del nuovo, discutiamo che uso fare del testo e allo stesso tempo chiediamo nuova drammaturgia.

In Inghilterra si fa teatro"antiborghese", cioè di parola polemica verso la borghesia, ma è più giusto dire che la borghesia "avanzata"(che fa teatro)instaura un processo all'altra parte della borghesia,quella che non ha accettato di rinunciare ad alcuni privilegi e rifiuta istanze interclassiste.

Abbiamo detto come Dario Fo e Franca Rame hanno tenuto spettacoli ma(come per il loro recente viaggio in America) questi sono episodi, la visita anche di personaggi di tale portata è azione circoscrivibile e non ha alcun effetto di deterrente della noia e della mancanza di fantasia che aggredisce il teatro di questo paese.

Il panorama inglese propone l'ironia dell'anarcoide Edward Bond, le tirate contro il perbenismo di David Mercier, la "canonizzazione" di Joe Orton che fu dissacratore dei miti, la presenza scaltra di Tom Stoppard, propositore di parodie colte di memoria surrealista, il teatro semplice di cronaca d'un problema, in questo senso teatro elementare,di Arnold Wesker ("I vecchi", "I giornalisti","Festa nunziale") autore d'origine operaia che ha scritto teatro del lavoro senza raggiungere vette poetiche ma dando concretezza altesto spettacolare.

La Germania propone i recuperi dell'itinerario di Brecht attraverso la riscoperta dei suoi contemporanei, pensiamo al caso di Marieluise Fleisser (I90I-I974) che egli conobbe nel '22. La Fleisser fu perseguitata dal nazismo ma ci ha lasciato numerosi testi (da "Purgatorio a Ingolstadt", I926, a "Il forte ceppo", I950) che Reiner Werner Fassbinder (I946-I982) propose all'attenzione degli intellettuali tedeschi.

Vengono rappresentati anche epigoni di Brecht che dichiaratamente hanno preso a modello l'intervento del drammaturgo di Augusta, ricordiamo Tankred Dorst (I925) che proveniva dall'arte dei burattini e il più giovane Franz Xaver Kroetz (I946) talento precocissimo, propositore di un teatro sociale delle rivendicazioni delle minoranze, di denuncia delle ingiustizie e di analisi della storia.

Peter Weiss (I926) e Rolf Hochhuth (I93I) hanno espresso negli anni sessanta e settanta attraverso moduli diversi una forma di teatro-cronaca, di ricerca e documentazione storica.

Altri autori lasciano la germania dell'ovest e scelgono di esprimersi a Berlino Est come Wolf Biermann ed Heiner Muller, il primo dedicandosi alla commedia satirica, il secondo alla ilaro-tragedia ripassando la classicità e usando i miti con ironia.

Di Peter Handke (I942) abbiamo detto circa le utilizzazioni dell'avanguardia italiana ma vale ricordare gli atti brevi (Kaspar, Insulti al pubblico, Profezia, Autodiffamazione) e i romanzi "gialli" ("L'ambulante" e "Prima del calcio di rigore"). Handke non è catalogabile ma ci pare di riconoscere il suo teatro come mosso da un'urgenza

individuale, teatro dialettico ma che ripropone l'uomo con le sue paure, non c'è la ricerca dell'identità o la sua vanificazione (come in Pirandello),c'è la paura di rimanerne privi, paura della follia e della solitudine.

La verità da cui parte molta della produzione drammatica di Hanke non è materia di discussione e di analisi, la storia non esiste e la dialettica si sviluppa sugli effetti di qualcosa che è gia avvenuto e non verrà rappresentato.

In questo senso vale il discorso del "metateatro" di Abel, si ha la sensazione che i personaggi si muovano coscienti della propria destinazione drammaturgica. Handke, investito da quanto il secolo ha espresso circa le funzioni della regia, scrive nella consapevolezza che di questa materia testuale un orchestratore farà materia scenica e spettacolare e per questo scrive l'essenziale, eseguendo una tessitura dialogica asciutta e stilisticamente perfetta.

Altre forti individualità sono espresse dalla"generazione dei bavaresi", quella di Fassbinder e di Verner Herzog(I942) Helmuth Achterbusch (I939), anarchici capaci di raccontare la realtà collettiva stampandola sui propri sogni e sulle allucinazioni di memorie personali, torna l'espressionismo di Murnau e Fritz Lang ma qui il colore è ancora più intenso, la sublimazione o la distruzione dell'interiorità è totale, più alto è il valore poetico,più dolorosa la lacerazione dell'intimo che è oggetto d'arte.

Reiner Fassbinder, cresciuto sotto l'influenza di Alexander Kluge (1932) e del Gruppo'47 (avanguardia del racconto-epico cinematografico), fu autore di veri affreschi cinematografici ("Il matrimonio di Maria Braun", "Querelle de Briest") ma in gioventù si dedicò all'arte drammatica.
Egli giunse al cinema nel '65, non ancora ventenne, ma si ha notizia di alcune pièces teatrali che aveva scritte quando aveva sedici anni. Questa annotazione ci consente di chiedere quante personalità di rilievo il cinema abbia sottratto al dramma, perchè sappiamo bene quanto denaro offra la cinematografia e quanto poco il teatro.
La drammaturgia dell'est vede la scena rumena con poche figure di rilievo si continuano a rappresentare le satire di Tudor Musatescu (1903), in Ungheria si è ancorati alla drammaturgia "ludica" di Lazlo Nemeth (1901-1975), in cecoslovacchia (a parte le elaborazioni registiche d'un vero maestro come Kratcher) resta isolato il lavoro di Ladislav Smocek (1932) che dopo l'esperienza de "La lanterna magica di Praga" ha fondato il Teatro di Sperimentazione della città e propone una ricerca dello spazio, dei volumi, dell'uso della luce e dei colori.
La situazione di fermo vale anche per la Iugoslavia con Aleksandar Popovic (1924), autore di numerose commedie di tematiche sociali espresse con contenutezza, o con il più giovane Vaclav Hasel (1936) più graffiante e violento per una produzione di satire antiborghesi e antiburocratiche che ci riportano al più famoso predecessore boemo Jaroslav Hasek (1883-1923), ma il ristagno cui facciamo riferimento esiste perchè Hasel è autore di primissimo piano ma non determina una tendenza ne un rinnovamento del costume teatrale.

In Polonia Tadeuz Rozewicz (I92I) ha scritto drammi e tragedie prive di mordente che non hanno carattere di modernità; si continua a rappresentare Karol Hubert Rostworowski (I877-I938), autore che espresse una morale pessimistica e struggente misticismo ("Giuda Iscariota",I9I3, "Anticristo", I925) o il teatro delle farse allegoriche di Slowamir Mrozec che non bastano a giustificare un'intera drammaturgia. Questo discorso sommario per arrivare ad una comparazione tra la produzione drammatica e quella delle sceneggiatura. Valutando il cinema che hanno saputo esprimere questi paesi, è facile rendersi conto di quante energia dalla scrittura drammatica siano confluite verso la sceneggiatura cinematografica, è fin troppo ovvio che il dialoghista non è drammaturgo ma è lecito supporre che potrebbe coltivarsi ad un diverso uso della parola e si avrebbero così molti nuovi testi. Viene da chiedersi allora cosa avrebbero potuto dare interpreti della modernità come Bunuel, lo stesso Fassbinder, il nostro Marco Ferreri (Milano, I928) che pure ha collaborato con i suoi sceneggiatori (Rafael Azcona e anche Dacia Maraini e Piera Degli Esposti).

Di Federico Fellini (Rimini, I920) sappiamo che quando era giovane redattore del "Marc'Aurelio" si interessò di teatro radiofonico e scrisse alcune sintesi surrealiste per la scena. Impropriamente si potrebbe affermare che consumata la grande drammaturgia fra seicento e settecento, dopo l'ottocento (il secolo degli attori) e il novecento (il secolo della regia) tarda il nuovo nascimento del testo spettacolare, attende la macerazione delle scorie letterarie del passato.

Siamo immersi nel passato anche facendo una panoramica della drammaturgia ispano-americana tranne l'eccezione luminosa di Augusto Boal che abbiamo citato ad inizio di volume. In Brasile ci scontriamo con l'incanto e la fantastica delle fiabe teatrali di Vinicius Melo de Moraes (I9I3-I982) o con la riproposta del teatro sacro medioevale nelle curiose elaborazioni di Ariano Suassuna (I920). In Guatemala Miguel Angel Asturias (I899-I974) ha scritto storie delicate tra il sogno e la realtà, legando questi candori ad una rivendicazione di giustizia presso i popoli stranieri che hanno insediato fabbriche imponendo la sudditanza, ma autore di primo piano della tradizione guatemalteca è Carlos Solarzano (I922) che scrisse teatro umanistico e spirituale.

In Messico Rodolfo Usigli (I905), docente universitario, critico e autore drammatico, ha scritto teatro rifacendosi al nostro Pirandello e alla tradizione europea attraverso commedie sentimentali di sterile conflittualità psicologica.

In Svezia fioriscono filoni di imitazione di Strindberg e fra gli autori più rappresentati s'è distinto Lars Forssell (I928) che ha descritto con buono stile fatti quotidiani e storie di piccoli drammi, proponendo così un"teatro domestico" che non porta contributo alcuno all'evoluzione del teatro scandinavo.

Dalla Danimarca giungono gli echi del teatro degli anni trenta e poi del dopoguerra, il teatro sociale di Carl Erik Soya (I996) e poi di Munk e di Abell e le ceneri della provocazione non portano nulla di nuovo.

In Austria s'è rivelato un autore capace di attirare presso di se l'attenzione di tutta la critica europea e salvo poche eccezioni un consenso pressochè unanime. Questo narratore e drammaturgo è Thomas Bernhard (1931), e gode già fama di classico, avendo ottenuto nel 1970 il Premio Buchner e poi lusinghiere affermazioni di commediografo al Festival di Salisburgo.

Bernhard è un uomo solo, che vive isolato e scrive storie di se ma a quanto dicono i germanisti italiani(che pure hanno collaborato ad alcune edizioni italiane delle sue opere) non è autobiografia, la nitidezza delle immagini poetiche è tale da cancellare il cronista di se stesso, allora questo teatro descrittivo, di parola, di angoscia esistenziale spiegata come una carta di giornale, denuncia la traccia arcaica di Freud e Musil, e paradossalmente la consapevolezza del limite.

E' stato detto che i suoi lavori "rappresentano le prime commedie tedesche da tempo immemorabile" e se pure così non fosse la parola di Bernhard è pretesto trabocchevole di poesia illuminata dalla ragione mai contemplativa, operante e viva.

Belgio e Francia hanno riciclato il genere del monodramma in uso nel '700, il teatro dell'ottocento di commedie lacrimose e farse manierate di trattenimento, nel sottobosco culturale le cantine e i circoli dilettanteschi lavorano come da noi più alla discussione delle funzioni e dei ruoli della rappresentazione che alla ricerca di un originale metodo di scrittura per il teatro.

Quanto è lontano il teatro dei semplici da questa festa dell'imitazione, quanto è andato perduto del significato originario ma anche del teatro che in epoca successiva era improvvisato nelle fiere e nei mercati, il teatro dei giullari che spesso erano contadini stanchi di lavorare per conto di altri.

Dicevamo della Francia, anche loro hanno dimenticato una tradizione millenaria.

Il più antico testo drammatico in Francese è quello di un giullare,poeta e cantore a nome Rutebeuf (I240+I285 ca.) l'opera era d'argomento religioso ma la trattazione assumeva toni e colori vagamente pagani (come per molte delle opere dei giullari del duecento ma anche del trecento, quando si mescolano i caratteri di storie sacre e profane) il titoloe era"Il miracolo di Teofilo" (I26I ca.) con la Vergine che difende i mortali peccatori reprobi.

Più divertente è il monologo "Le dit de L'Herberie" che presenta le verbosità d'un ciarlatano intento ad esaltare le proprietà dei suoi specifici.

Sappiamo d'un litigio tra Rutebeuf e sua maestà Luigi IX° cui fu costretto tessere elogi incondizionati per la partecipazione alle Crociate.

A noi piace questa storia, quella dei guitti, delle Congreghe d'artigiani che fanno teatro attorno al XVI° secolo prima di mutarsi in Accademie quando la maggioranza dei membri apparteneva all'alta aristocrazia che chiedeva di rappresentare drammi pastorali e di lasciare il mondo contadino, salvo le eccezioni di Michelangelo Buonarroti "il giovine" autore de "La Tancia", I6I2, rappresentata dagli Accademici di Jacopo Cicognini (I577-I633),e molta parte dell'opera che ancora

prima aveva scritto il Ruzante.
Auspichiamo una storia del teatro che riveli le "Feste dei Folli" (XII° e XV° sec.) alle quali si abbandonavano i suddiaconi, cui eccezionalmente dopo i giorni di Natale si affidavano le cattedrali dove i giovani avviati alla carriera ecclesiastica facevano festa e banchetto e parodia delle liturgie personificando l'alto clero che verso la fine del XV° secolo bandì severamente tali pratiche.
Queste feste ci riportano ai saturnali pagani di Roma, alla spettacolazione che scaturiva dallo sfrenato e scomposto tripudio collettivo.
Spettacolo antico di sincera partecipazione e recupero dello spazio della vita come spazio spettacolare, questo connotato è caratteristica essenziale d'un artefice di teatro del nostro tempo, Giuliano Scabia (Venezia, I934). Scabia, scrittore, critico e docente di Drammaturgia presso il corso di laurea in Arti, Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, da vent'anni opera nei diversi settori dello spettacolo, distinguendosi come teorico ma prima ancora come vero agitatore teatrale.
Dopo la laurea in filosofia con la tesi su Feuerbach, Scabia s'è dedicato al teatro partecipando all'attività del Gruppo'63.
Poi ha agito da solo cercando di verificare la sua idea di teatro, consapevole della inadeguatezza della drammaturgia del passato, intento a dare un diversa "fisicità" alla azione spettacolare.
Scrive alcuni testi originali, altri ne elabora, si interessa pure di tutta una serie di azioni di decentramento che

si innescano nella realtà urbana di Torino (quartieri: Mirafiori Sud, Le Vallette, Corso Taranto, La Falchera) in una dimensione di teatro "improvvisato", teatro della gente comune, di storie di lavoro, di fabbrica , di scioperi e assemblee, teatro delle minoranze meridionali, teatro scolastico per i ragazzi e fatto nei Centri di Igiene mentale per i malati, teatro cronaca, Teatro-giornale. Un teatro della comunicazione, dove comunicazione è la dialettica della lotta di classe.
L'autore di "All'improvviso a Zip" che sulle pagine del "Times" fu giudicato come una "rivoluzione della forma", e poi de "La commedia armoniosa del cielo e della terra", ha fatto ancora esperienza di laboratorio teatrale con gruppi di giovani e di adulti, alla base la volontà di recupero del territorio, della propria storia e della storia collettiva, mediante tecniche teatrali o d'ispirazione teatrale.
Positive sono state la sperimentazione di "Forse un drago nascerà" (1973), cui hanno partecipato intere comunità dell'Abbruzzo, e quella successiva che hanno portato avanti gli allievi del Gruppo di Drammaturgia 2 del DAMPS di Bologna che ha avuto pure un felice esito editoriale in "Il gorilla quadrumano" edito da Feltrinelli (1979).
Hanno avuto consensi anche le performances tenute nella primavera dell'ottantaquattro a Roma al Centro di igiene mentale del Santa Maria della Pietà in occasione d'un convegno d'esperti in argomento di recupero del malato da parte della società, Scabia ha orchestrato uno spettacolo itinerante con maschere e pupazzi e l'uso dei simboli (Diavoli e Inferno, Angeli e Paradiso).

Riprendiamo di Giuliano Scabia una definizione raccolta nel "Teatro nello spazio degli scontri" (I973), pur essendo trascorsi dieci anni non riteniamo ch il giudizio espresso sia databile(o datato), ne di poter distinguere nel lavoro di Scabia deviazioni della linea d'intervento. La definizione qui riportata si riferisce a "L'istituzione teatro e il suo spazio" .

"Tutto ciò che è teatrale rientra nell'Istituzione Teatro. Si tratta di dilatare l'Istituzione Teatro per trovare un altro senso all'atteggiamento che il teatro comporta. Progetto, gioco, sdoppiamento, proiezione, improvvisazione, stimoli, trasformazione dello spazio, intercomunicazione attraverso tutti i canali espressivi, laboratorio pratico, costituiscono alcune liee di questa trasformazione dell'idea di teatro. Nel vicolo cieco in cui si trova, il teatro può ritrovare la strada povera e semplice da cui è nato. Ha bisogno di un'ulteriore metamorfosi. Ma senza ritornare al passato. Esso deve agire dentro la civiltà tecnologica, dentro le contraddizioni dell'età tardo capitalistica. Può avere un suo ruolo specifico. E cioè insegnare a riscoprire la propria creatività come strumento di presa di coscienza generale e di trasformazione (reinvenzione) dei rapporti esistenti nella società. Portando alla luce le contraddizioni latenti attraverso un itinerario conoscitivo vissuto, può far riapprendere l'uso del corpo (come centro di tensioni espressive/conoscitive/comunicative) in un tempo in cui si tende a distruggerlo. Può indicare una possibile nuova dimensione del rapporto fra pratica e teoria. Può svelare le sfasature esistenti fra vissuto e maschera ideologica. Porta alla luce non solo le contraddizioni in cui siamo immersi ma anche quelle dell'Istituzione teatro che nella sua forma nota è solo passivizzante."

(Da "Teatro nello spazio degli scontri")
G.Scabia - Ed.Bulzoni, Roma, I973

Non è accidentale che sulle osservazioni al lavoro di Giuliano Scabia si esaurisca questa galleria degli uomini e delle proposte della scena moderna e contemporanea.
La questione che avevamo posta al principio di questo discorso non è risolta (non è solvibile nella teorica) ma definita, circoscritta, conosciuta.
Teatro è questione di classe, cioè argomento di discussione ma anche di interrogazione nell'ambito di una classe.
La mancanza di partecipazione viene da questo meccanismo di committenza e destinazione concluso nel ceto medio emergente della società occidentale.
Assistiamo, è vero, ad una gestione comunitaria della cultura e dello spettacolo ma il dato è solo apparente e qui torna un pensiero di Pier Paolo Pasolini raccolto negli "Scritti corsari", una sua idea circa l'omologazione culturale: "...riguarda tutti: popolo e borghesia, operai e sottoproletari. Il contesto sociale è mutato nel senso che si è estremamente unificato. La matrice che genera tutti gli italiani è ormai la stessa".
Il corpo sociale si adegua e a un tempo determina la politica dello spettacolo ma i semplici(che pure sono la motrice del sistema) sentono che teatro, spettacolo, cultura non li riguardano e accettano induttivamente un codice di teatro, spettacolo, cultura che non è popolare, se ne fanno carico e lo alimentano.
Ecco dove porta l'indagazione, questa storia (la storia del teatro) non è popolare, perchè il rito non è comunita-

rio, ne spontaneo al contrario individuale, premeditato, condizionato e poi manchevole dell'intuizione, della creatività, che non è patrimonio esclusivo dell'artista ma itinerario conoscitivo di ogni uomo verso gli altri e se stesso.

Dobbiamo recuperare il concetto di teatro, cominciando a riscoprire le parole per il loro "aroma", il loro "sapore", il loro"corpo".

Dare importanza al pensiero (non in senso statico ma come dinamica che preceda l'azione) per riscoprire i "volumi", oltre il piattume(che è cretineria)per non sviluppare tutto su un'unica superficie.

C'è da augurarsi con fiducia che anche la gente più umile possa trovare la forza di pensare (sottraendosi all'omologazione), di pensare alla ritmica della danza, del teatro, del canto, oltre che a quella del lavoro giornaliero e della produzione; che torni ad esprimersi per comunicare, e a vivere anche dell'ironia, il riso e lo sghignazzo che un tempo portavano i giullari.

TAVOLE

Fig. I - Grecia. Rituali itifallici (VII° sec. a.C.)

Fig. 2 - Roma. Maschera comica (II° sec. a.C.)

Fig. 3 - Grecia. Maschera tragica (V° sec. a.C.)

Fig. 4 - Teatro No. Maschera Ko-Omote (XVI° sec.)

Fig. 5 - Teatro Medioevale. Attori itineranti (XIII° sec.)

Fig. 6 - Teatro Medioevale. Musici e commedianti mascherati (XIII° sec.)

Fig. 7 - a) Antico teatro scenico (Teatro di Dioniso, Atene)
b) Teatro Shakespeareano (Globe Theatre di Londra)

Fig. 8 - a) Teatro Rinascimentale
b) Teatro Moderno (Schiller Theatre di Berlino)

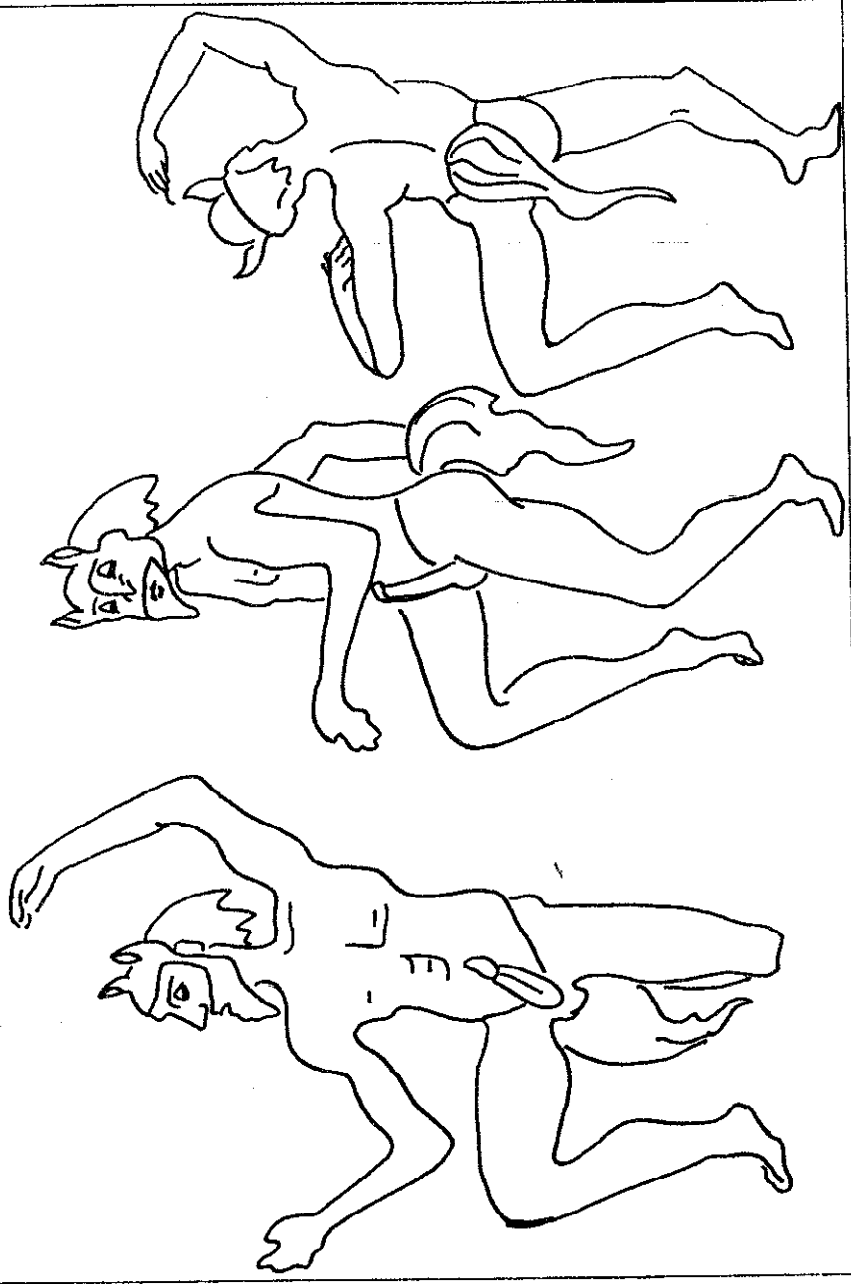


FIG.1

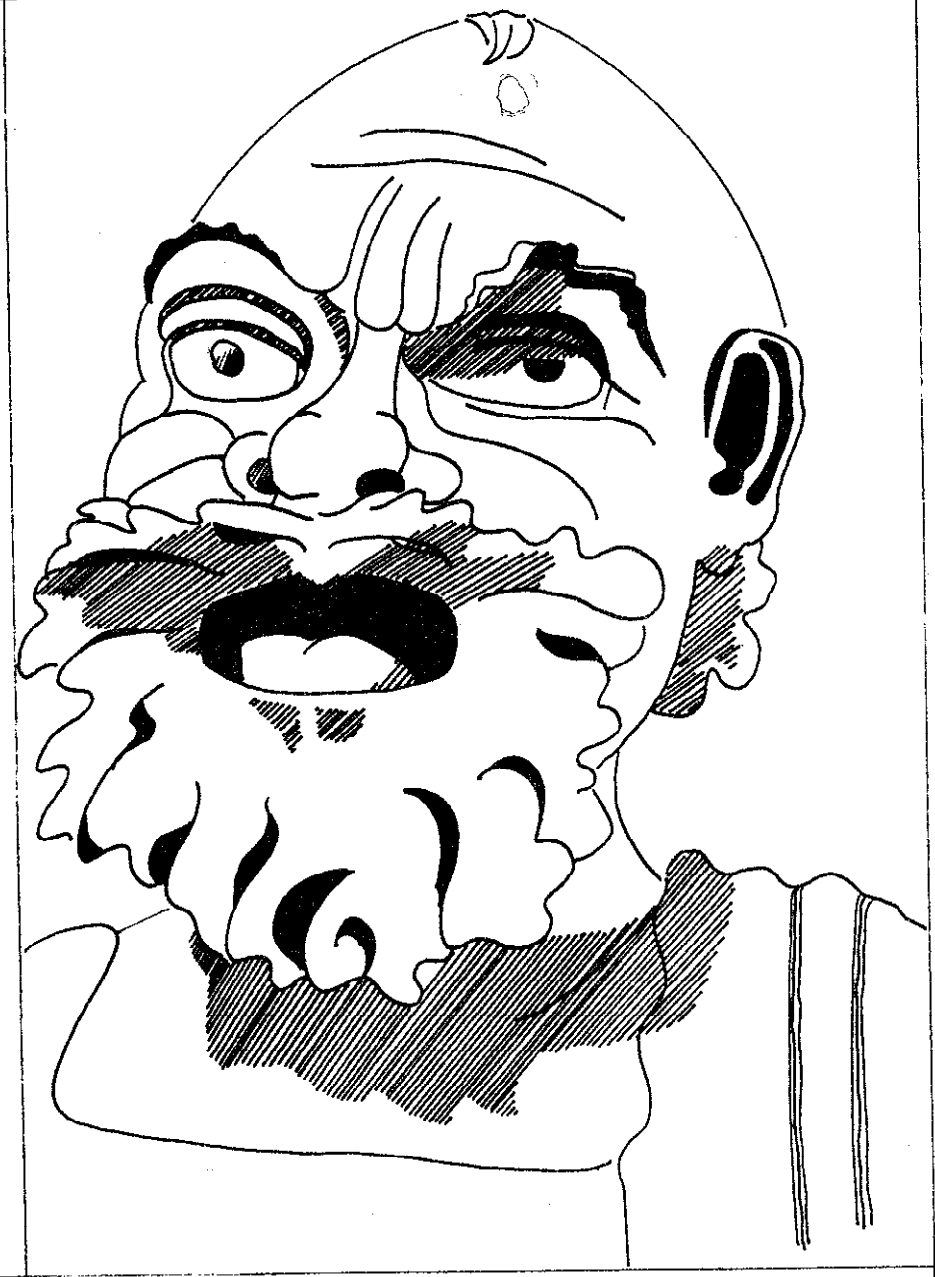


FIG.2

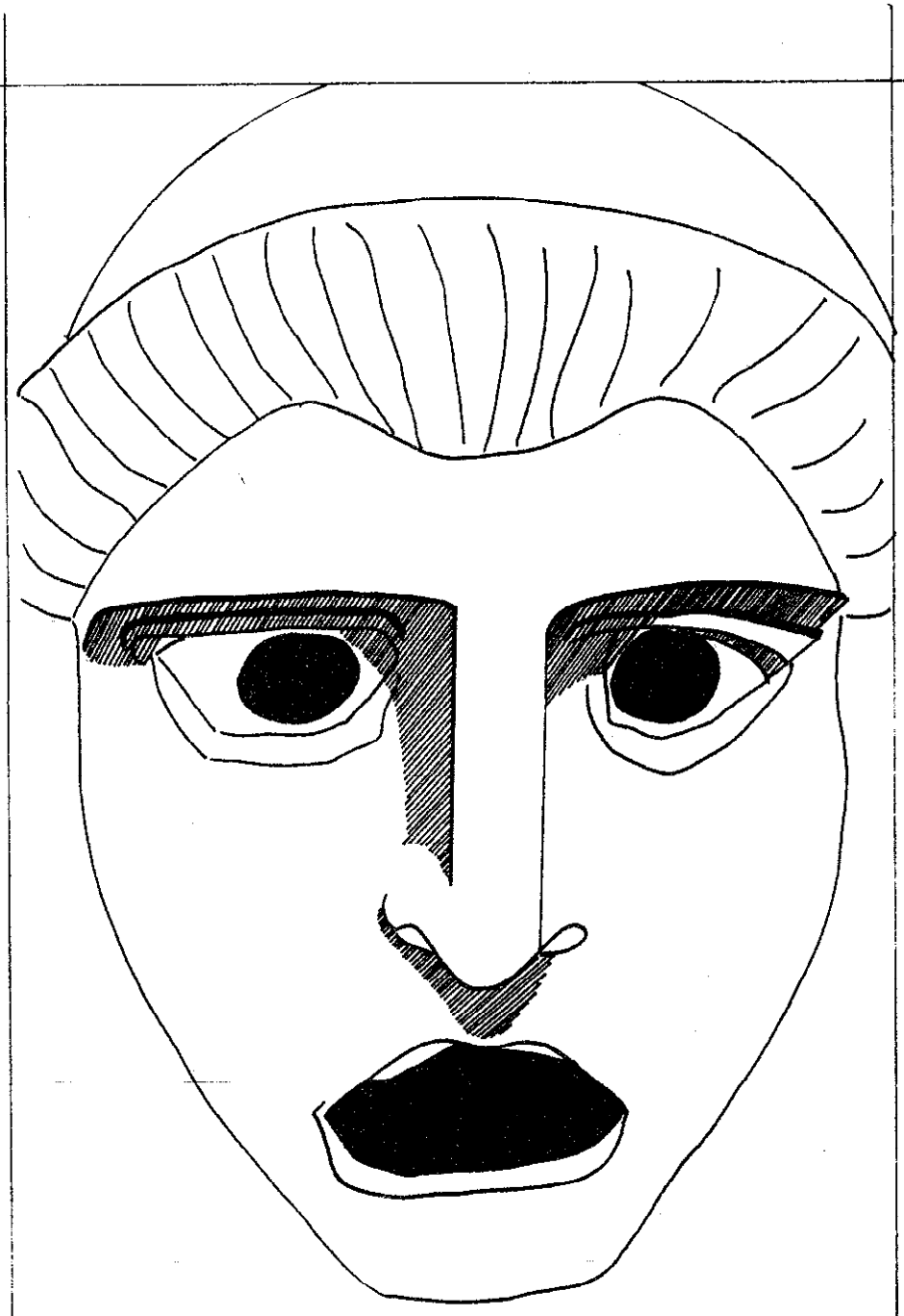


FIG.3

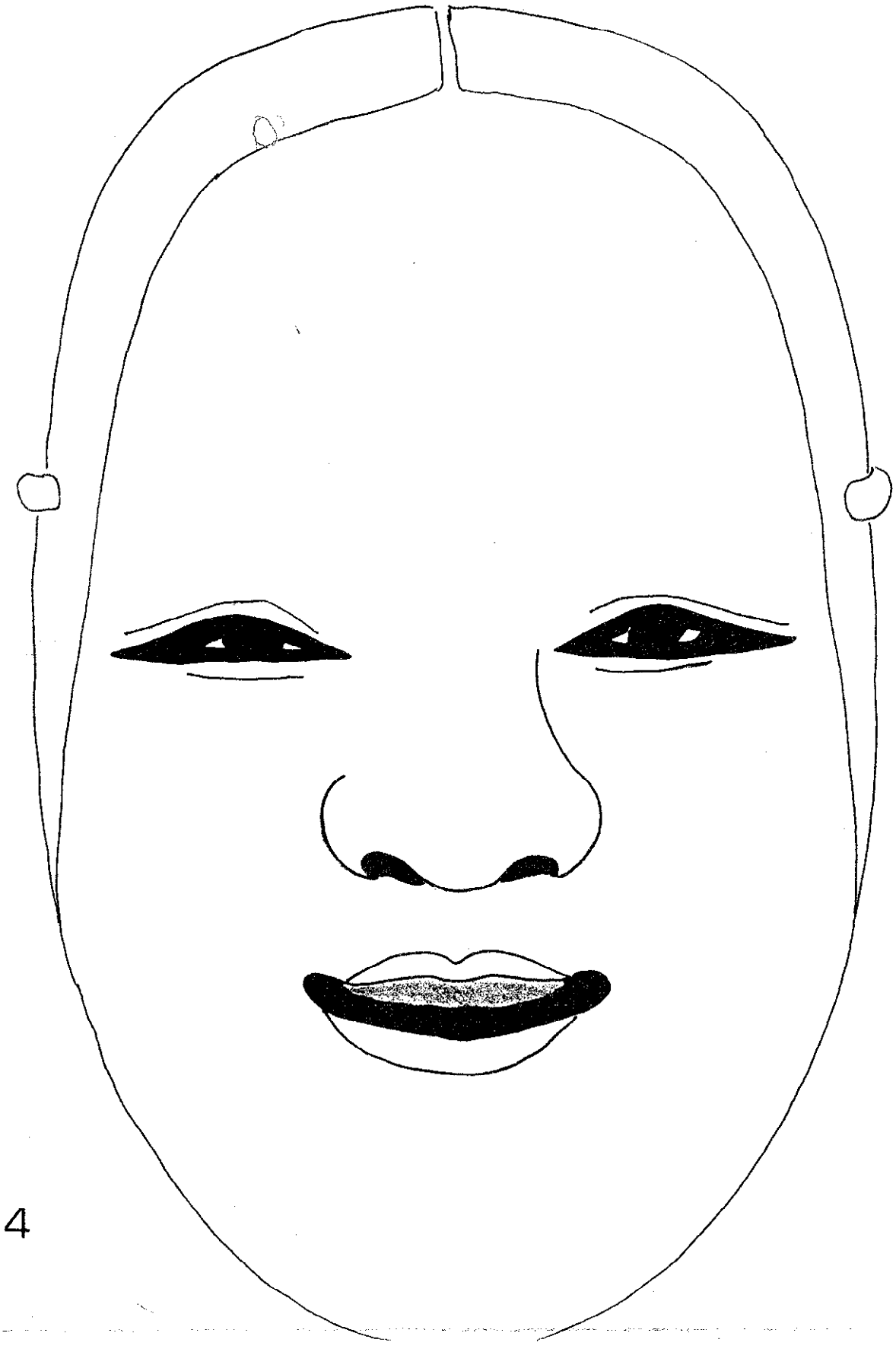


FIG. 4

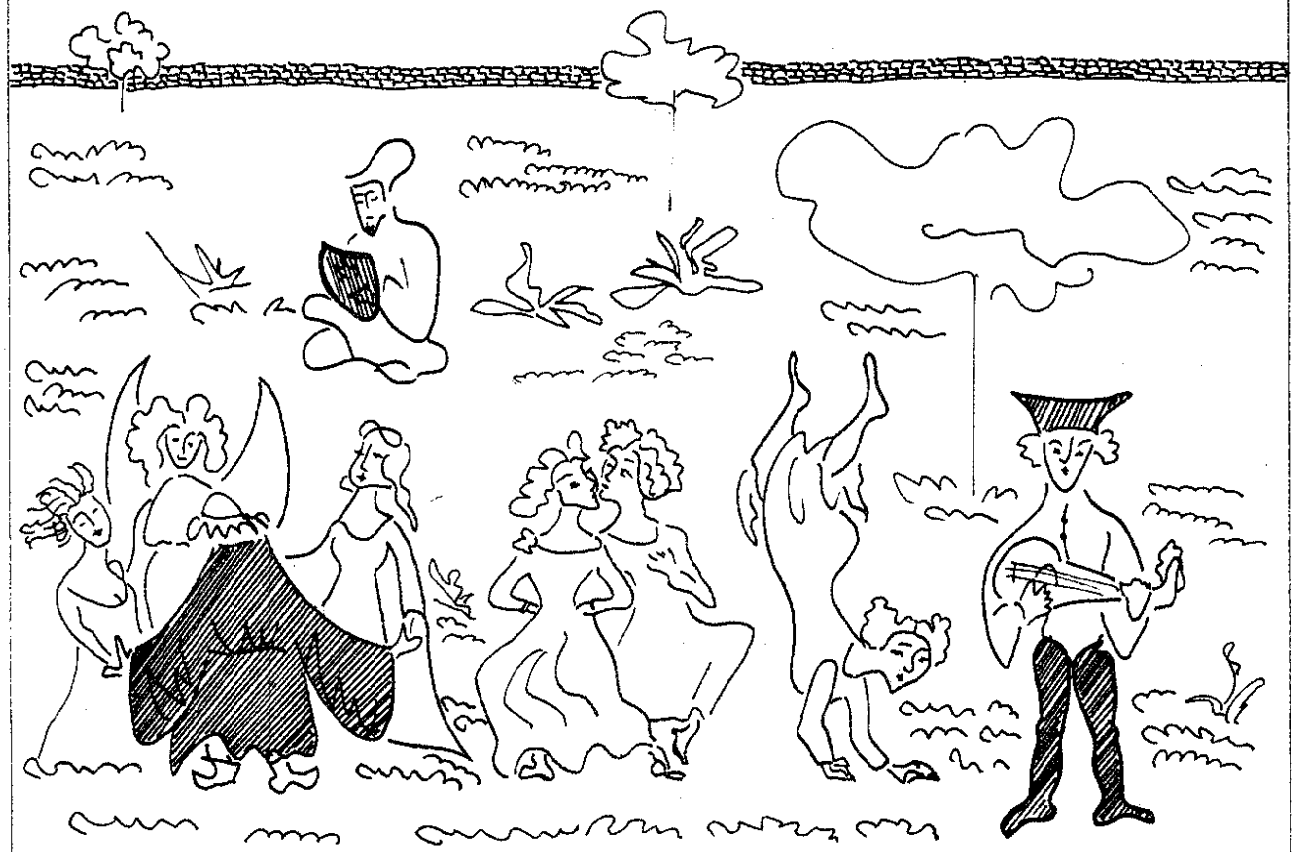


FIG.5

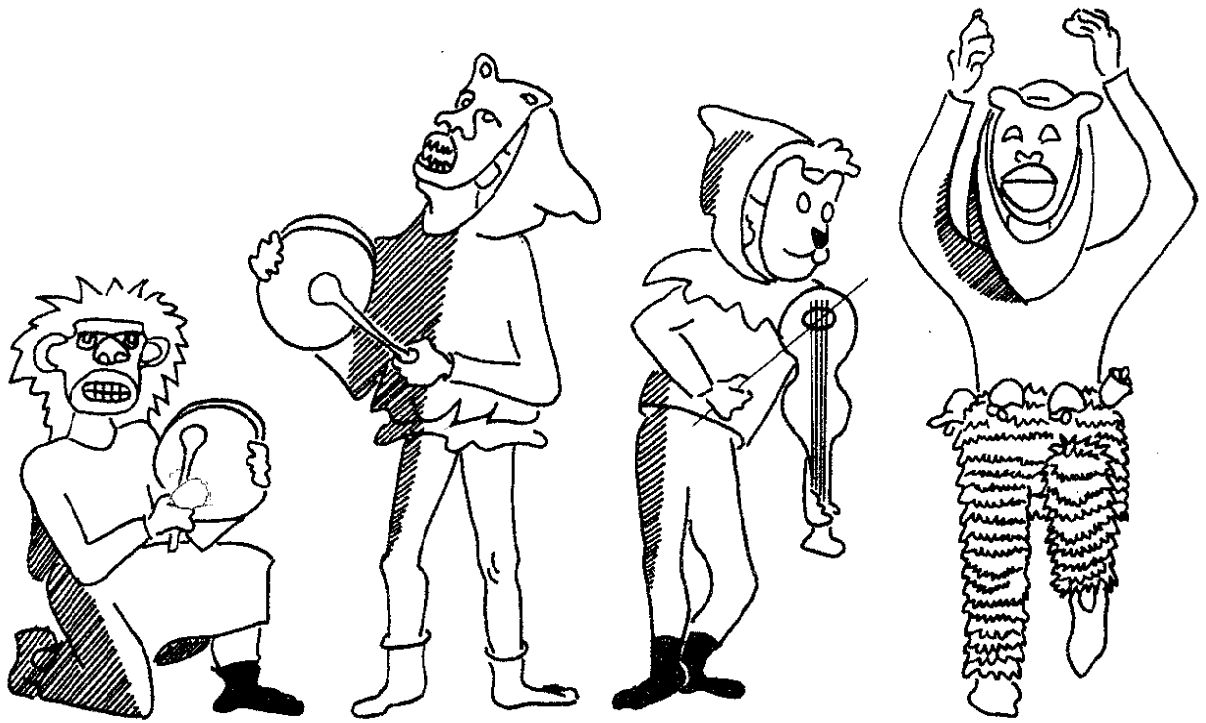
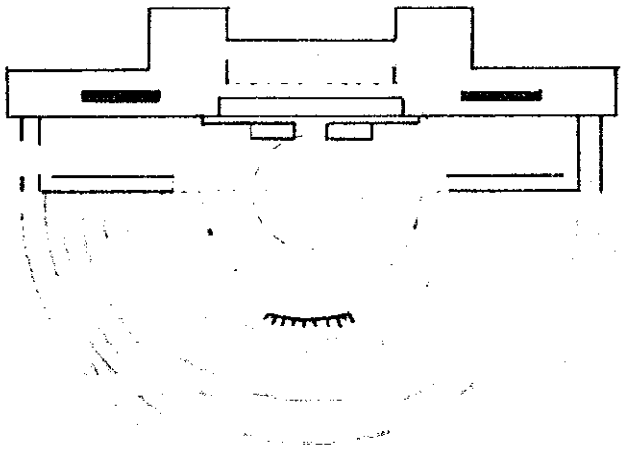
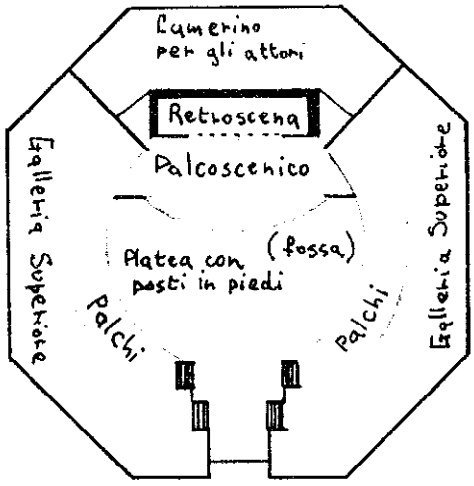


FIG.6

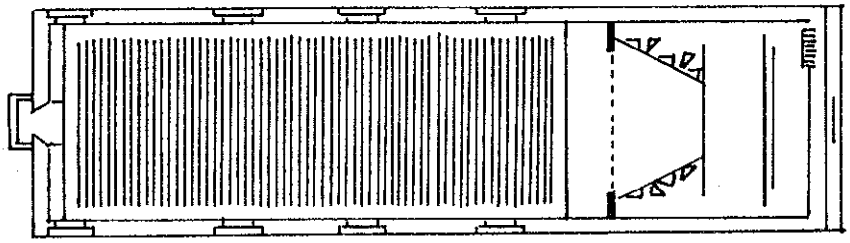


_a

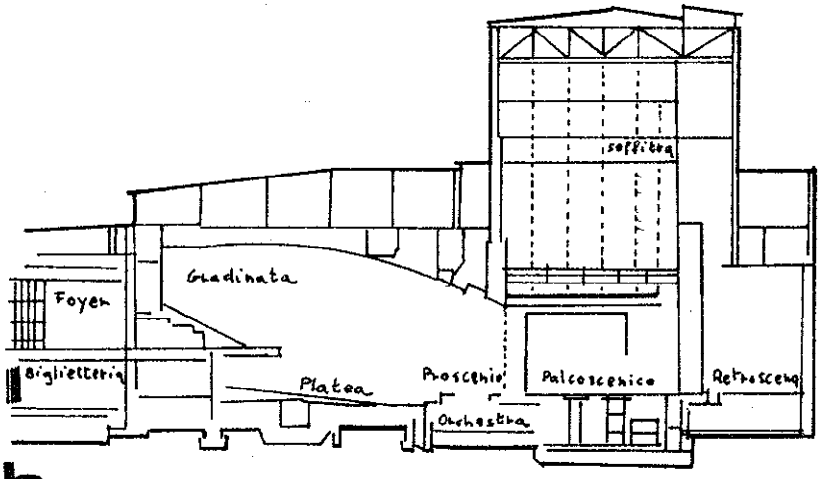

Camerino per gli attori
Retroscena
Palcoscenico
Platea con posti in piedi
(fossa)
Palchi
Palchi
Galleria Superiore
Galleria Superiore

_b

FIG. 7



a


soffitta
Gradinata
Foyer
Biglietteria
Platea
Proscenio
Palcoscenico
Retroscena
Orchestra

b

FIG.8

Le tavole sono state realizzate da Marina Triboli.

Marina Triboli (Roma,I959) proviene dalla danza e si interessa di teatro ed arti figurative. Ha fatto esperienza grafica su collane editoriali.

INDICE DEI NOMI

Abel,L, I66,I69,I72,3II
Abell,K, 3I4
Abbott,G, I62
Ackermann,L, 255
Achterbusch,H, 3II
Adamov,A, I25,I26,I28
Addison,J, I48
Ady,E, 82
Afinogenov,A,N, I88
Aglioti,A, 242
Alberti,R, I35,I36,I37,I38
Albee,E, I66,I69,I70,274
Albertazzi,G, 229,27I,277
Alfieri,V, 60
Alighieri,D, 6,269
Allen,W, I60
Altieri,E, 2I0
Anderson,M, I58
Andreev, L,N, 8
Andreini,G,B, I3
Angelico,B, I37
Annecchino,A, 256
Anouilh,J, 62
Antoine,A, 2I,58
Antonelli,L, 48
Appia,A, 2I,59
Apuleio 224
Aragon,L, I86
Arbukle,R, I65
Arena,M, I92
Aristofane 286,287,288,289
Aristotele 79,I46
Arrabal,F, 2I0
Archard,M, 257
Artaud,A, III,II2,II3,II4,I94,
I95,I98,I99,263
Ashton,A, I47
Asturias,M,A, 3I4
Aub,M, I38,I39,I40,I4I
Ayala,V, I38
Azcona,R, 3I3

Bacigalupo,N, 46
Balazs,B, 8I,82,83,84,85,86,87
Balestrini,N, 204
Balilla Pratella,F, 39
Balla,G, 39
Barba,E, I98,200,20I,202,203
Barbetti,C, 232
Barrault,J,L, I09,207
Barry,P, I62
Bartok,B, 83
Bataille,H, 58
Baudelaire,C, I5

Baviera,L, 23
Beauvoir, Simone de, I04
Becher,J,R, 68
Beherman,S,N, I58,I62
Beck,J, I73,I95,I96,I97
Beckett,S, II4,II8,II9,I20,I2I,
I22,I3I,I72,239,257
Bellow,S, I8I
Benassi,M, 276
Benavente,J, 87,88,89,I36
Bene,C, 204,238,247,250,259,260,
26I,262,263,264,265,266,
268,269,273
Benigni,R, 300
Berlioz,H, 26I
Bernard,J,J, 58,60
Bernhard,T, 3I5
Bertacca,U, 255
Bertolazzi,C, 44
Betti,L, 232
Biermann,W, 3I0
Blinn,R, I09
Blok,A,A, I86
Boal,A, 2,3,57,3I4
Boccaccio 5
Boccioni,U, 39
Boito,A, 3I
Boker,G,H, I50
Bonagura,G, 233
Bond,E, 309
Bondello,M, 266
Bordon,F, I42
Bortulano,A, 5I
Bottai,G, 6
Bovio,L, 32
Bracco,R, 37
Brando,M, I67
Brecht,B, 2,7,8,I0,I4,20,64,6
67,68,69,70,7I,72,73,
75,76,77,78,79,80,8I,
95,98,I0I,III,II5,I3I
I37,I39,I72,I94,I95,23I
277,304,3I0
Bresci,G, 52
Brignone,L, 285
Brik,L, I84,I86,I87,I88
Brook,P, I09,I30,I32,I94,I95
Brown,K, I69,I73,I97
Bruno,G, 284,303
Buazzelli,T, 229,309
Bucci,F, 249,272,277,28I
Bunuel,L, 92,I39,3I3
Buonarroti,M, (il giovane) 3I
Burbage,R, I0,306
Burljuk,D, I83
Busacca,C, 222
Bussotti,S, 247
Byron,G, 267

Cage,J, 25I
Calderon de la barca,P, 90,200,232
Caldwell,E, I58
Calenda,A, I93,229,283
Caligola II0
Callas,M, 274
Cambria,A, 299
Campana,D, 269
Camus,A, II0,III,I93,260
Cangiullo,F, 39
Cankar,I, I43,I44,I46
Caporossi,R, 253,257,258,259
Capote,T, I8I
Cappelletti,D, I93
Capuana,L, 30,44
Carella,S, I93,269
Carli,M, 4I
Carlos,J, I38
Caro,A, 283
Carrà,C, 39
Carraro,T, 228
Carrol,L, 25I
Castri,M, 283
Carthy,M, I63
Cechov,A, I92,254,264
Cerea, I3
Cernysevskij,N,G, I86
Caroli,M, 232
Chaikin,J, 295
Chaplin,C, 74,I75
Chayefsky,P, I69
Checchi,T, 3I
Chesterton,G,K, 95
Chiarelli,L, 48
Chlebnikov,V, I83
Christie,A, 294,295
Ch'u ch'uan, I76
Ciarchi,P, 280
Cicerone,M,T, 293
Cicognini,J, 3I6
Cieeslak,R, I99
Cinieri,C, 250
Cirino,B, 309
Claudel,P, 58,59,II2,II5
Clurman,H, I54
Cobb,L,J, I64
Cobelli,G, I93,228,237,283
Cocteau,J, 6I,I08,I95
Codignola,L, 306
Cohen,A, 302
Collodi,C, 262,268
Congia,V, 244
Copeau,J, 59,284
Copernico,N, 73
Corra,B, 40,43
Cortese,V, II,274
Cosimi,E, I93
Costa,O, 284,285

Courteline,G, 58
Coward,N, 97
Cox,W,N, I62
Craig,G, 2I,64
Crawford,C, I54
Creighton,A, I32,I33
Croce,B, 6
Crommelynck,F, 60
Cuocolo,R, 269
Cuomo,F, III,26I
Curran,A, 240,243
Cutrufelli,G, 233
Cynkutis,Z, I99

D'Alcamo,C, 5
Dalcroze,G,E, 2I
Dalì,S, I38,I95
Daly,A, I5I
D'Amico,Sandro, 6,7
D'Amico,Silvio, 6,7,8,29,I00
D'Andrea,G, 305
D'Annunzio,G, 47
Darby,W, I47
Daumier,H, I27
Davies,R, 296
De Amicis,E, I86
De Berardinis,L, I93,237,238,239
De Bosio,G, II9,229,283
Debussy,C, 47
De Chiara,G, 306
Decroux,E, 258
De Currel, 58
De Falla,M, I35
De Feo,S, 260
De Filippo,E, 2I0,2II,2I2,2I3,2I 2I5,2I6,304
De Filippo,Luca, 2I3
De Filippo,Luigi, 2I6
De Filippo,P, 2I0,2II,2I6,2I7
De Filippo,T, 2I0,2II,2I6
De Gasperi,A, I92
De Gaulle,C, I28
Degli Esposti,P, 3I3
Deleuze,G, 268
De Lullo,G, 273,283
De Medici,G, 5
De Monticelli,G, 283
De Santis,L, 5,233
De Sio,T, 233
Dessau,P, 74,75
Devine,G, I3I
Diderot,D, I6,20,293
Di Marca,P, 25I
Di Stefano,G, 267
D'Offizi,A, 239
Donnay,M, 58
Donner,C, I34
Dorst,T, 3I0
Dostoewskij,F,V, 200,20I
Dotto,G, 269
Dovizi,B,(Bibbiena), 4,5
Duchamp-Villon,R, 25I

Dullin,C, 59,III,II5
Dunlap,W, I49
Dunning,P, I62
Durano,G, 2I8
Duse,E, 3I,32,47
Duse,L, 32

Ebinger,B, 68
Eckardt,B, 296
Eisler,H, 74
Eliot,T,S, 98,264,274
Engel,E, 68
Engels,F, 37
Enriquez,F, 229,232
Epigene, 306
Ernsthal,B, 296
Eschilo, 4,I04,I70,276,283
Euripide, 276,287,288
Esslin,M, II4
Evreonov,N, 57

Falk,R, 228,274
Falzoni,G, 204
Farquhar,G, 76
Fassbinder,R,W, 3I0,3II,3I2,3I3
Fellini,F, 2I6,3I3
Ferravilla,E, 46
Ferreri,M, 3I3
Ferrero,M, 274,275
Feuchtwanger,L, 68,73,74
Feuerbah,L, 3I7
Finzgar,F, I43
Fiori,G, I93,269
Fitch,W,C, I52,I53
Flaiano,E, 266
Flaszen,L, I99
Fleisser,M,L, 3I0
Fo,D, 5,II,I3,I4,2I7,2I8,2I9,220,
22I,222,223,224,225,226,229,
309
Fo-Grambois,B, 2I8
Fo,F, 2I8
Fo,J, 225
Foschi,M, 244
Foreman,R, 248,252,294,296
Forssell,L, 3I4
Foucault,M, 268
Franco,F, 90,I38
Fregoli,L, 47
Freud,S, 60,3I5
Friedkin,W, I34
Frontini,R, 257
Fruttero,C, I2I,I22
Funtek,A, I43

Galasso,G,P, I75
Galilei,G, 73
Gallina,G, 46
Gara,D, 299
Garofalo,B, 333
Garrich,D, 24
Gassman,V, 225,233,246,27I,275

Gazzolo,N, 232
Gazzolo,V, I93
Gelber,J, I66,I69,I7I
Genet,J, I08,I09,I72
Gershwin,G, I62
Ghiglia,B, 233
Ghione,I, 272
Giacomo I°, 9
Giacosa,G, 32
Giammarco,L, 232
Giannotti,C, 233
Gide,A, 60,I08,207
Ginzburg,C, 250,252
Giraudoux,J, 6I,II5,249
Giuliani,A, 204,24I
Goethe,J,W, 22,24,26I,269
Gogol,N,V, 255
Goldoni,C, 228,250,289
Gombrowicz,W, 207,208
Gorenko,A,A, I87
Gor'kij,M, 72,I54,I82,I84,I90
Govi,G, 46
Goya y Lucientes, F, I37
Gozzi,L, 206
Graiy,J, 7I
Grammatica,E, 47
Gramsci,A, 40,53
Granville-Barker,H, 38
Grassi,P, 284
Grasso,G, 53
Graziani,S, 232
Gregory,I,A, I6I
Grene,P, I54,I62
Grosz,G, 68,69,23I
Grotemohl,O, 77
Grotowski,J, I98,I99,200,20I
Grum,S, I45
Guevara,E,(Che) I40
Guglielminetti,E, 257
Guinnes,A, 98
Gurawski,J, I99

Haber,A, 265
Hall,P, I32,I95
Hallam,L, I48
Handke,P, 244,256,3IO
Hankin,J, 97
Harrigan, I52
Hasek,J, 3I2
Hasel,V, 3I2
Hauptmann,E, 68
Hawthorne,N,
Hebbel,F, 22,27
Hegel,G,W, 35,80
Heidegger,M, I04
Hellman,L, I59
Herne,J,A, I52
Herzog,V, 3II
Hickerson,H, I58

Hitchcock,A, 295
Hitler,A, 72,74,II0
Ho ching chi, I79
Hochluth,R, 3I0
Hoffmann,E,T,A, 249
Hofmannsthal,H,Von, 63,64,65
Holderlin,F, 76,24I,269
Howard,S, I55,I56
Howells,W,D, I5I,I52
Husserl,E, I04

Ibsen,H, 22,27,I52,244,250,295
Inge,W, I68,I69
Ionesco,E, II4,II6,II7,I20,I98
239,257
Ivanov,V,V, I88

Jacobbi,R, I82,I83,I92
Jacopone (da Todi) 4
Jaholkowski,A, I99
Jarry,A, 254
Jearc,M, I44
Jeason,F, I07
Jonson,B, II
Jouvet,L, 59
Joyce,J, II8

Kafka,F, 207,254
Kaiser,G, 250
Kao Ming, I76
Kataev,V,P, I88
Kavèrin,V,A, I90
Kaufman,G,S, I62
Kazan,E, I54
Kean,T, I48
Keaton,B, I65
Kezich,T, 306
Kelly,G, I62
King,G, 244
Kinoshita,J, I79,I80
Klabund, 68,75
Klossowski,P, 268
Kluge,A, 3I2
Koch,F,H, I6[illegible],I62
Kopit,A, I66,I69,I70,I7I
Kozac,F, I45
Kreft,B, I45
Krejca,O, 206
Krucenych,A, I83
Kroetz,X,F, 3I0
Krygier,W, I99
Kuba, 78
Kusterman,M, 247,248,249,250,25I
Kyd,T, 264

Lacan,J, 268
Laforgue,J, 266
Lang,F, 74,3II
Lanza,G, I34
Lattuada,A, 2I6
Laughton,C,
Lavia,G, 277

Lawson,H,S, I55
Lega,S, I28
Lenin, 76,I9I
Lenz,S, 76
Leopardi,G, I02,239,269
Lerici,R, 26I,262
Lessing,G,E, 2I,293
Levkovec,A, I44
Lewis,M,G, 263
Liang Ch'en yu, I76
Liebknecht,K, 68
Lionello,A, 27I,278
Littlewood,J, I30
Lodovici,F,V, 40
Lorca,F,G, 90,9I,92,93,I35,I38
Losey,J, I34
Lucentini,F, I2I,I22
Lucini,G,P, 39
Luigi XIII, 25
Luigi IX, 3I6
Lukacs,G, 22,80,82,I20,I39
Lunc,L, I90
Luxemburg,R, 67
Luzzati,L, 232

Maeterlinch,M, I54
Magnani,A, 6I,I67
Maiakovskij,V,V, I82,I83,I84,I85,I86, I87,I88,I89,200,252
Majcen,S, I44
Malina,J, I73,I95,I96,I97
Manoulian,R, I29
Manheim,K, 296
Mancinelli,L, 238
Mann,T, 74
Manzoni,A, 29,30,269
Maraini,D, 299,300,3I3
Marcucci,S, 255,257
Marinetti,F,T, 38,39,40,4I, 43,I86,303
Marlowe,C, II,99,I48,I95,20 26I
Martinez Serra,G, 89
Martoglio,N, 44,53
Marx,C, 37,80
Massari,N, 260,264
Massinger,P, II
Mastelloni,L, 302,304
Matteotti,G, 55
Mattoli,M, 2I6
Mattolini,M, 283
Mauri,G, 229,232,272,276
Mauriac,F, II0,254
Mazzali,B, 269
Mazzella,G, 238
Meharing,W, 68
Mejerchol'd,V,E, I86,I I92,I98,I

Melville,H, I55,24I
Menandro, 293
Menotti,G, I8I
Mercadali,M, 244
Mercier,D, 309
Metz,V, 2I6
Mezzadri,M, 278
Mezzanotte,L, 232
Michaux,H, 249
Mickiewiewicz,A, 200
Miller,A, I63,I64,I65,I66,278
Miller,H, I8I
Mirbeau,O, 58
Mircea,R, I99
Mishima,Y, I75
Missiroli,M, 237,289
Moliere, 45,76,2I6,228
Molik,Z,
Molnar,F, 96
Monk,M, 296
Mongiovino,G, 257
Monroe,M, I65
Montoia,M,T, I36
Moraes,V,M, de, 3I4
Moravia,A, 226,227,228,229,230,23I
237,299,307,308
Moretti,M, 38
Moriconi,V, 232
Morosini,E, 299
Morricone,E, 232
Morteo,G,R, I24,I25
Mosca,G, 44
Moscati,I, 306
Mozart,W,A, 87
Mrak,I, I45
Mroszek,S, 257,3I3
Muller,H, 3I0
Munk,K, 3I4
Murray,W, I48
Murnau,F,W, 3II
Musatescu,T, 3I2
Musil,R, 3I5
Mussolini,B, 6,47,54,55,56,
I37

Nanni,G, 237,247,248,249,250
25I,252,253,263
Navello,B, 233
Neher,C, 68
Nemeth,L, 3I2
Nemirovic-Dancenko,V,I, 2I
Neuberin,F, 24
Ninchi,A, 233
Ninchi,C, 233
Niccodemi,D, 295,303
Nietzsche,F,W, 29,II3,267
Novak,G, 24I
Novelli,A, 46
Novelli,E, 276

Occhini,I, 244
Odets,C, 154,155,158,160
Olesa,J,K, 190
Oliver,L, 98,130,132
O'Neill,E, 99,100,155,170
Orazio, 293
Orfeo,V, 247,251,253
Orton,J, 309
Osborne,J, 130,131,132,133
Ostrovskij,A,N, 192

Pagliarani,E, 204,241,306
Prenti,F, 216,218,277
Parodi,M, 283
Pasolini,P,P, 87,102,227,231,232,233,
234,235,237,320
Pasternak,B,
Patroni Griffi,P, 283
Peats,W,B, 161
Penn Smith,R, 150
Peragallo,P, 238
Perilli,A, 241
Perlini,M, 237,242,243,244,245,248,
251
Perosa,S, 147
Permucci,A, 34
Pertini,S, 213
Petito,A, 45,212,304
Petrolini,E, 46
Philipe,G, 110,115
Picasso,P, 138
Pinter,H, 133,134
Pirandello,L, 49,50,53,
99,115,154,
197,212,24
279,311,314
Piscator,E, 69,70,84,11
139,154,206
Pitoeff,G, 61
Plauto,T,M, 2,5,232,293
Poe,E,A, 150,155
pogodin,N,F, 191
Poli,L, 300,303
Poli,P, 302,303,304
Ponente,N, 240
Popovic,A, 312
Pound,E, 188
Prado,P, 138
Praga,M, 32,33
Previtera,C, 240
Prevost,A,F, 261
Proclemer,A, 229
Proietti,L, 193,229,26
271
Prosperi,M, 306
Puglisi,A, 249

Quartucci,C, 193,238,23
263

Quintero,J, 89,I36
Quintero,S, 89,I36

Rabelais, 25I
Rame,F, I0,2I7,2I8,2I9,220,223,
224,226,229,309
Ravel,M, 6
Reim,R, 302
Reinhardt,M, 63,64,65
Reinhardt,G, 64,65,I54
Reinshagen, 300
Remec,A, I44
Remondi,C, 253,257,258,259
Ribemont-Dessaignes,G, 248
Ricci,M, 237,240,24I,247,25I,263
Rice,E, I55,I56
Richardson,J, I69,I70
Richardson,R, I30
Ristori,A, 26
River,P, de, 90
Rizzotto,G, 44
Rolland,R, 60
Roy Yones Le, I7I,I72
Roncali Doria,M,T, I85
Ronconi,L, 233,237,283
Ronfani,U, II7
Rosenthal, I05
Rossellini,R, 6I
Rossi,E, 26
Rossini, 26
Rostworowski,K,H, 3I3
Rosvita, 289,290,29I,292,293
Roussel,R, 243
Rousset, I05
Rozewicz,T, 3I3
Ruffini,F, 202,204
Ruggeri,R, 47
Ruggiero,A, 260
Russolo,L, 39
Rutebeuf, 3I6
Ruzzante I3,257,3I7

Sacco, I58
Saffo, 295
Saint-Denis, 59,I32,I95
Saito,N, 24I
Salerno,E,M, 277
Salines,A, 26
Salvini,T, 26
Samson-Koner,P, 68
Sanguineti,E, 204,206,208,283
San Secondo,R,di, 48,49
Sant'Elia,A, 39
Sarment,J, 60
Sartre,J,P, 62,I03,I04,I05,I06
I07,I08,II0,II3,I23,
I93,254
Sastre,A, I4I,I42

Sastri,L, 304
Savinio,A, I28,244
Sbragia,G, 272,277,280
Scabia,G, 239,3I7,3I8,3I9,320
Scaccia,M, 2I6,233,276
Scarpetta,E, 45,46,2I0,2I6,304
Scarpetta,V, 2I0
Scalfi,S, 299
Scaparro,M, II0,III,283
Schifres,A, 209
Schnitzler,A, 63,64,65
Schuman,R, 267
Scialoja,T, 206
Sciascia,L, 53,307
Segalen,V, I75
Seghers,A, 76
Semenov, 77
Sepe,G, 253,254,255,256,257
Serraute,N, I23
Settimelli, 40,43
Severini,G, 39
Shakespeare,W, 76,I29,I30,I48,2I3,24I, 246,266,274,275,276,279, 280,28I,283,306,3I0
Sharoff,P, I92
Shaw,G,B, 93,94,95,I28,I54,274
Sheriff,R,C, 97
Sherwood,R, I58,I62
Shiller, 22,249,274
Shopenauer, 29
Shumann,P, I83,295
Simoni,R, 37,38,I75
Siciliani,F, 267
Siciliano,E, 307
Skiar,G, I58
Slowaski,J, 200
Smocek,L, 3I2
Socrate, 287
Soddu,U, 306
Sofocle, I0,60,258,273,27 294
Solarzano,C, 3I4
Soya,C,E, 3I4
Solzhenitsin,A,I, I82
Somerset Maugham,W, 97,I28
Sorayan,W, I60
Sorrentino,A, 233
Squarzina,L, 233,283
Stritar,J, I4I,I42
Stalin, 76
Stanivlavskij,K, 2I,I29,I I89,I92,I
Steimbeck,J, I58
Stevenson,R,L, 26I
Stewart,E, 295,296
Stirner,J, 265
Stoka,J, I43
Stoppa,P, 2I6,244
Stoppard,T, 309
Strasberg,L, I54

Strehler,G, I0,60,258,273,294
Suassuna,A, 3I4
Sudano,R, 239
Sutherland,M, 274
Svoboda,J, 207
Swados,E, 297
Swift,J, 24I
Synge,J,M, I60,I6I
Szajna,J, I99

Tairov,A,J, I90
Tardieu,J, II4,I22,I23,I24,I25,239
Tatò,C, 3
Tavcar,I, I45,I46
Taverna,G, 244
Taviani,F, 204
Terenzio, 293
Terenzio Lucano, 293
Tespi, 306
Thomas,A, I52,I53
Ting yi, I79
Tiziano, I37
Tofano,S, I94
Togliatti,P, I92
Toller,E, 68
Tolstoj,L,N, 27,I44
Torelli,A, 29,30
Torkar,I, I45,I46
Toscanini,G, 267
Totò, 2I6
Trionfo,A, 237,283,284,303
Trotzkij,L,D, I04
Tse-Tung Mao, 76,I77
Turco,A, 233
Tyan, I30

Ucci,T, 233
Uibricht,W, 78
Unamuno,M,de, 89
Usigli,R, 3I5

Valli,R, 228,309
Vallone,R, I64,277
Vannucchi,L, 24I,309
Vanzetti, I58
Varettò,G, 300
Vasilicò,G, 25I,253,263
Vassallo,N, 233
Veber,P, 58
Vega Lope de, 90
Velasquez,D,R, I37
Verdi,G, 9
Verga,G, I0
Vernè,G,F, 55
Vilar,J, II4,II5
Virgilio, 46
Vitrac,R, II2,254
Visconti,L, 273,274
Viviani,R, 43,44,45,46,2I3,304

Volker,K, 72
Volli,U, 204
Volodin,A,M, I9I
Volontè,G,M, 65

Wagner,R, 29
Webster,J, 249
Wedekind,F, 38,244,249,252
Wei Leiang Fu, I76
Weigel,H, 68
Weill,K, 7I
Weiss,P, I95,3I0
Wertmuller,L, I92,274
Wesker,A, 309
Wexley,J, I58
Whitman,W, I86,I88
Wilde,O, 38,I28,26I
Wilder,B, 294
Wilder,T, I60
Williams,T, I63,I66,I67,I68,I70,278
Wills,P, I50
Wilson,B, 248,252,294,296
Wyspianski,S, 200

Zamjatin,E,I, I90
Zangwill,I, 96,97
Zeffirelli,F, 274
Zoff,M, 68
Zola,E, 28,I44
Zupam,V, I46

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

La scelta bibliografica che abbiamo operato è riferita ad alcuni degli argomenti trattati nel presente volume e deve considerarsi suggerimento orientativo.

STORIE GENERALI DEL TEATRO

Apollonio, Mario: Storia del teatro italiano,4voll.Firenze,I938
Baty Gaston e Chavance René: Breve storia del teatro,Torino,I95I.
Burdick,Jacques: Il teatro.Dalle origini a oggi,Verona,I978
Chancerel,Léon: Storia del teatro.
Panorama dalle origini ai nostri giorni,Roma,I967
D'Amico,Silvio: Storia del teatro drammatico,Milano,I939
Enciclopedia generale"Le nove Muse"Vol.IX:Storia del teatro di Gigi Cane,Torino,I972
Gascoigne,Banber: Il teatro nel mondo: Storia illustrata,Roma,I97I
Molinari,Cesare: Teatro:lo spettacolo drammatico nei momenti della sua storia dalle origini ad oggi,Milano,I972
Moussinac,Léon: Il teatro dalle origini ai giorni nostri,Bari,I960
Pandolfi,Vito: Il teatro drammatico di tutto il mondo dalle origini ad oggi,Roma,I959.

Per facilità di consultazione seguono i titoli di saggi su questioni specifiche, si definisce così una sezione e un ambito di ricerca organico, emerge dalla bibliografia comunque una indicazione pluridisciplinare.

Ugo De Vita è nato a Roma il 20 agosto I96I, si è diplomato presso l'accademia naz. D'arte drammatica "S. D'Amico" ed è autore, attore e critico teatrale.
Ha lavorato con Trionfo e Salveti per poi passare ad una serie di esperienzecon la coppia Fo-Rame.
Ha tenuto seminari di drammaturgia presso le maggiori università italiane, è docente di "Storia e pedagogia del teatro" presso il "Centro di cultura popolare per il teatro" promosso da Comune e Provincia di Roma.
Ha collaborato con l' ANIC di Genova e svolge attività di critica teatrale sulle pagine di "Paese sera".
Ha pubblicato presso Trevi "Momenti" (I980), "Primo teatro" (I98I), per il c.c.p.t. il "Discorso sulla scuola nazionale d'arte drammatica e sulla formazione del borghese attore" con prefazione di Dario Fo e una nota di Bruno Grieco (I983) e ancora presso Trevi "Memorie d'amore" (I984) con prefazione di Franco Cordelli.